Kompendium Psychoperformansu

Studium przypadku artysty wizualnego z chorobą oczu

TOM VI

Oskar Chmioła

Udostępniam otwarcie na jasnych warunkach

Autor: Oskar Chmioła.

Wersja: PK-1.0.

Rok: 21.03.2026.

PK: Psychoperformans. Kompendium.

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

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

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

CZĘŚĆ VI — PERSPEKTYWY SPECJALISTYCZNE I UMOCOWANIE NAUKOWO-KULTUROWE

Część VI została pomyślana jako wielowarstwowe zaplecze analityczne psychoperformansu: nie jako marginalny komentarz do praktyki, lecz jako jej aparat rozumienia, krytycznej kontroli i odpowiedzialnego projektowania. Psychoperformans, rozumiany jako działanie sytuacyjne operujące obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem, obiektem, przestrzenią i czasem, nie wywołuje skutków wyłącznie w jednym rejestrze. Każdy plan sytuacyjny działa równocześnie na poziomie psychologicznym, poznawczym, neurologicznym, biologicznym, somatycznym, materialnym, społecznym, symbolicznym i kulturowym. Właśnie dlatego jego opis nie może zatrzymać się ani na samej fenomenologii doświadczenia, ani na samej estetyce aktu, ani na samym języku przemiany. Potrzebuje zestawu perspektyw specjalistycznych, które pozwalają

uchwycić, co dokładnie dzieje się z uwagą, pobudzeniem, znaczeniem, ciałem, relacją, środowiskiem i interpretacją.

Umocowanie nie oznacza tu redukcji psychoperformansu do jednego modelu wyjaśniającego. Przeciwnie, cała ta część opiera się na założeniu antyredukcjonistycznym: praktyka tak złożona wymaga wielu komplementarnych języków, z których każdy odsłania inny wymiar działania i inny profil ryzyka. Psychologia pozwala opisać samoregulację, wstyd, kontrolę, perfekcjonizm, style przywiązania, nadzieję, sprawczość i procesy zmiany psychicznej. Psychiatria wnosi rygor trauma-informed, pytania o wyzwalacze, okno tolerancji, przeciwwskazania, konieczność odroczenia działania oraz znaczenie współpracy interdyscyplinarnej. Kognitywistyka porządkuje problem mózgu predykcyjnego, błędów przewidywania, obciążenia poznawczego, metauważności, metafory konceptualnej i uczenia proceduralnego. Neurologia i neuroestetyka pozwalają z kolei opisać uwagę, sakkady, interocepcję, kinestezję, synchronizację rytmów, przyjemną złożoność, saliencję, neuroplastyczność oraz rekonsolidację pamięci. Biologia i fizjologia odsłaniają tło stresowe, hormonalne, immunologiczne, mitochondrialne, epigenetyczne i rytmiczne, przypominając zarazem, gdzie przebiegają granice uczciwego wnioskowania.

W tej części szczególne znaczenie zyskuje rozróżnienie między językiem doświadczenia a językiem dowodu. Psychoperformans pracuje na doświadczeniu żywym, a więc naturalnie przyciąga intensywne opisy, metafory przejścia, narracje o przełomie, symbole, przesądy, intuicje i obrazy reorganizacji życia. To pole jest twórczo produktywne, lecz zarazem epistemicznie ryzykowne, ponieważ właśnie tam najłatwiej pomylić efekt subiektywny z mechanizmem, sugestię z obserwacją, metaforę z faktem, korelację z przyczynowością, a technologię znaczenia z obietnicą medyczną. Część VI ma temu przeciwdziałać nie przez unieważnienie doświadczenia, lecz przez jego metodologiczne ochłodzenie. Chodzi o to, aby doświadczenie mogło pozostać żywe, ale nie zostało skolonizowane przez roszczenia prawdy, przez język cudotwórczy ani przez przemoc interpretacji. Taki rygor jest konieczny zwłaszcza tam, gdzie psychoperformans styka się z cierpieniem psychicznym, z chorobą somatyczną, z wrażliwością sensoryczną, z historią traumy albo z wysoką podatnością na nocebo.

Równie istotne jest w tej części ugruntowanie materialności działania. Psychoperformans nie jest wyłącznie ruchem sensów w obrębie symboli, lecz praktyką operującą konkretną mechaniką ciała i środowiska. Obiekt–klucz pozostaje tu fundamentalny jako materialny operator znaczenia, ale jego funkcja nie wyczerpuje się w semiotyce. Ciężar, faktura, temperatura, opór, kruchość, tarcie, dźwięk materiału i ergonomia manipulacji współdecydują o przebiegu uwagi, o modulacji pobudzenia, o jakości kontaktu i o bezpieczeństwie aktu. Z tego powodu perspektywa fizyczna i materiałowa nie stanowi dodatku technicznego, lecz rdzeń odpowiedzialnego projektowania planu sytuacyjnego. Analogicznie perspektywa somatyczna pokazuje, że ciało nie jest jedynie nośnikiem ekspresji, lecz wielopiętrową mapą fenomenologiczną, neurobiologiczną, psychoterapeutyczną, religijno-symboliczną i emicznie energetyczną, na której lokalizuje się napięcie, intencję, wyobrażenie ruchu, pamięć proceduralną, granicę i możliwość reintegracji.

Część VI świadomie obejmuje także obszary graniczne: perspektywę energetyczną oraz duchowo-rytualną. Ich obecność nie ma charakteru afirmatywnego wobec wszelkich roszczeń ontologicznych czy terapeutycznych, lecz wynika z realizmu kulturowego. Ludzie wnoszą do

praktyki swoje języki energii, czakr, modlitwy, błogosławieństwa, synchroniczności, przesądu, tabu, rytuału i przejścia; te języki realnie wpływają na uwagę, oczekiwania, afekt, decyzje interpretacyjne i strukturę działania. Przemilczenie ich prowadziłoby do ich niejawnego używania, poza kontrolą etyczną i poza możliwością krytycznej translacji. Dlatego zostają one tutaj opisane w trybie krytyczno-opisowym: jako historyczne i kulturowe technologie organizacji znaczenia, intencji, wspólnoty, progu i domknięcia, ale zarazem jako pola szczególnie podatne na mistyfikację, zawłaszczenie, projekcję autorytetu i nadużycie interpretacyjne. Taki sposób opracowania umożliwia psychoperformansowi pracę z realnym materiałem kultury, nie popadając ani w tani sceptycyzm, ani w pseudonaukową legitymizację.

Zasadą organizującą całą tę część jest przekonanie, że psychoperformans musi być projektowany jako praktyka sprawczości bez przemocy. Oznacza to konieczność nieustannego myślenia o progach intensywności, o dawkach nowości, o prawie do przerwania, o procedurach wejścia i wyjścia, o polityce interpretacji, o ochronie przed przeciążeniem i o minimalizacji szkód wtórnych. Wysoka intensywność nie jest sama w sobie dowodem głębi, a silne znaczenie nie jest jeszcze dowodem prawdy. Transformacja, jeżeli ma być trwała i etyczna, wymaga architektury bezpieczeństwa, a nie samej eskalacji bodźców czy symboli. Z perspektywy części VI najważniejsze staje się więc pytanie nie tylko o to, co działanie znaczy, lecz także o to, jak działa, dla kogo działa, w jakich warunkach działa, kiedy przestaje działać i kiedy zaczyna szkodzić.

W tym sensie część VI pełni funkcję zwornika całego kompendium. Wcześniejsze partie książki rozwijały definicję psychoperformansu, jego narzędzia, tradycje, architekturę planu sytuacyjnego, jego ekonomiczne, organizacyjne i etyczne warunki, a także praktyki domknięcia. Tutaj całość zostaje osadzona w językach dyscyplin, które umożliwiają bardziej precyzyjne rozpoznanie mechanizmów, profili ryzyka i granic stosowalności. Nie po to, by odebrać psychoperformansowi jego artystyczną moc, lecz po to, by tę moc uchronić przed tym, co najczęściej niszczy praktyki wysokiej intensywności: przed niejawnością procedur, przed nadinterpretacją, przed przemocą autorytetu, przed pseudonaukowym nadużyciem i przed estetyzacją szkody. Część VI jest więc nie tylko umocowaniem naukowo-kulturowym, ale również testem dojrzałości całej koncepcji: sprawdza, czy psychoperformans potrafi wytrzymać krytykę specjalistyczną bez utraty własnej tożsamości i czy potrafi pozostać praktyką radykalnie twórczą, a zarazem metodologicznie ostrożną, etycznie odpowiedzialną i kulturowo świadomą.

26. Perspektywa psychologiczna

Rozdział 26 porządkuje psychoperformans w języku psychologii nie po to, aby „przetłumaczyć sztukę na terapię", lecz aby opisać mechanikę działania w kategoriach, które pozwalają precyzyjnie projektować parametry planu sytuacyjnego, przewidywać punkty krytyczne i ograniczać ryzyko szkód ubocznych. Psychologia jest tu traktowana jako nauka o regulacji zachowania i doświadczenia w kontekście: o tym, jak uwaga, afekt, intencja, nawyk i relacja z normą współtworzą trajektorie decyzji. W takim ujęciu psychoperformans można rozumieć jako sytuacyjnie zakodowany „protokół przełączeń", w którym obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt nie są środkami ekspresji samymi w sobie, lecz interfejsami modulacji: zmieniają rozkład pobudzenia (arousal), kierunek uwagi, strukturę oceny poznawczej (appraisal), jakość sprzężenia zwrotnego z ciałem (interocepcja, propriocepcja), a także poziom poczucia

sprawczości (agency) i tolerancji niepewności. Z perspektywy psychologicznej szczególnie istotne jest rozróżnienie między skutkiem estetycznym a skutkiem regulacyjnym: to, co w polu sztuki bywa oceniane jako „intensywne" lub „udane", w polu regulacji może być przeciążające, generować wstyd, ruminację, eskalować kontrolę albo uruchamiać mechanizmy unikowe. Ta różnica nie jest zarzutem wobec intensywności; jest wezwaniem do projektowania intensywności w ramach, które zawierają procedurę wejścia, skalowania, przerwania i domknięcia.

Psychologiczna perspektywa stawia więc pytanie o funkcję każdego elementu planu sytuacyjnego: co ten element robi z uwagą, co robi z pobudzeniem, co robi z poczuciem bezpieczeństwa, co robi z narracją o sobie, co robi z granicą. Najbardziej podstawowym narzędziem analitycznym jest tu model procesowy: zamiast pytać „co to znaczy", pyta się „jak to działa" i „jakie warunki to wzmacniają albo osłabiają". Obiekt–klucz nie jest w tym rozdziale fetyszem symbolu, lecz narzędziem zakotwiczenia i negocjacji kontroli: materialny ciężar, faktura, termika i opór obiektu stanowią parametry bodźcowe, które mogą stabilizować uwagę (przez prostą, powtarzalną manipulację), ale też mogą ją nadmiernie rozbudzać (gdy obiekt jest zbyt ostry, zbyt kruchy, zbyt „znaczący", zbyt łatwo staje się wyzwalaczem). Podobnie światło i dźwięk są tu rozumiane nie jako „atmosfera", lecz jako sterowniki pobudzenia i selekcji uwagi: mogą wspierać koncentrację i obecność, ale mogą także podbijać czujność i lęk antycypacyjny, zwłaszcza u osób o wysokiej wrażliwości sensorycznej lub z historią doświadczeń, w których bodźce były sygnałem zagrożenia. Słowo, jeśli staje się dominującym kanałem, może wzmacniać metapoznawczą kontrolę i nadinterpretację; gest, jeśli staje się dominujący, może skracać dystans do impulsu i generować „domykanie przez działanie"; obraz, jeśli staje się dominujący, może aktywować porównywanie i wstyd; dlatego psychologia w tym rozdziale nie tyle „ocenia kanały", ile dostarcza kryteriów ich doboru zależnie od profilu ryzyka.

Ważnym punktem odniesienia jest tu psychologiczna teoria samoregulacji jako zarządzania ograniczonymi zasobami (wysiłek, uwaga, tolerancja dysonansu, tolerancja frustracji) oraz jako zdolności przełączania między trybami: eksploatacji i eksploracji, działania i refleksji, kontaktu i wycofania, ekspresji i inhibicji. Psychoperformans, w wariancie etycznym, nie ma zwiększać presji na „silną wolę", tylko ma projektować sytuacje, w których regulacja staje się łatwiejsza dzięki architekturze środowiska. Stąd znaczenie mikroparametrów: ograniczonego czasu, niskiej liczby decyzji w trakcie, powtarzalnego rytmu czynności, przewidywalnej sekwencji oraz jasnego kontraktu z samym sobą i ze świadkiem. Z perspektywy psychologii poznawczo-behawioralnej plan sytuacyjny przyjmuje miejscami funkcję eksperymentu behawioralnego: umożliwia testowanie hipotez na temat kontroli, wstydu, lęku antycypacyjnego czy unikania poprzez działanie w bezpiecznej ramie, bez roszczenia terapeutycznego i bez eskalacji interpretacji. Z perspektywy terapii skoncentrowanej na akceptacji i wartościach plan może pełnić rolę struktury kontaktu z doświadczeniem bez walki z nim; z perspektywy terapii schematów może ujawniać aktywacje trybów i ich koszt; z perspektywy podejść opartych na mentalizacji może wzmacniać rozróżnianie między impulsem a intencją, między przeżyciem a faktem, między interpretacją a obserwacją. Te odniesienia mają charakter metodologiczny: nie chodzi o przejęcie protokołów klinicznych, lecz o wykorzystanie ich rygoru w projektowaniu praktyki artystyczno-sytuacyjnej.

Rozdział 26 przyjmuje też zasadę, że podstawową walutą psychoperformansu jest uwaga, a podstawowym zagrożeniem jest jej kolonizacja przez kontrolę i wstyd. Kontrola jest tu

rozumiana jako strategia redukcji niepewności poprzez nadmiarowe domykanie: sprawdzanie, poprawianie, zabezpieczanie, przewidywanie, wyprzedzanie, racjonalizowanie. Wstyd jest rozumiany jako afekt społeczny i normatywny, który organizuje tożsamość wokół wyobrażonego spojrzenia Innego i wokół ryzyka odrzucenia. Psychoperformans, ponieważ operuje w polu widzialności, śladu i świadectwa, może te dwa mechanizmy albo zdemaskować i osłabić, albo nieświadomie wzmocnić. Z perspektywy psychologii różnica zależy od konstrukcji ramy: czy plan sytuacyjny zawiera prawo do przerwania, prawo do błędu, prawo do niejednoznaczności, prawo do braku natychmiastowego sensu. Bez tych praw psychoperformans staje się łatwo narzędziem superego: produkuje dodatkowy obowiązek „zrobienia tego dobrze" i „odczucia tego właściwie", a w konsekwencji zwiększa lęk, kompulsję kontroli lub unikanie. Z tym wiąże się centralny postulat rozdziału: projektowanie praktyki musi uwzględniać psychologiczne różnice indywidualne, ale w sposób nie-diagnostyczny, operacyjny, oparty na obserwacji reakcji na parametry, a nie na etykietowaniu osoby.

W obrębie tej perspektywy szczególnie ważne jest rozdzielenie trzech poziomów, które w potocznym mówieniu o „psychologii" często się miesza: poziomu mechanizmów (jak działają uwaga, afekt, nawyk i oczekiwania), poziomu różnic indywidualnych (dlaczego to samo ustawienie planu sytuacyjnego działa inaczej u różnych osób), oraz poziomu komunikacji (jak mówić o doświadczeniu, aby nie generować nocebo i nie narzucać interpretacji). Rozdział 26 jest skonstruowany tak, by te poziomy konsekwentnie od siebie oddzielać. Mechanizmy są opisywane językiem procesów: regulacja pobudzenia, samoregulacja, styl przywiązania jako wzorzec relacyjny organizujący granice i wstyd, perfekcjonizm jako system kontroli ryzyka i tożsamości, narracje osobiste jako narzędzia rekontekstualizacji i odczarowywania, metapoznanie i metauwaga jako higiena interpretacji, autoafirmacja i nadzieja jako zasoby sprawczości, które jednak mają punkty krytyczne, gdy stają się nakazem. Różnice indywidualne są traktowane jako profile podatności i zasobów, a nie jako etykiety. Komunikacja jest traktowana jako element planu sytuacyjnego o mocy sprawczej porównywalnej z obiektem–kluczem i z ustawieniem bodźców: to, co się mówi, kiedy się to mówi i w jakiej ramie, może przełączyć doświadczenie z trybu eksploracji w tryb zagrożenia lub odwrotnie.

W praktyce psychoperformansu najbardziej użytecznym psychologicznym narzędziem projektowym jest myślenie w kategoriach „okna tolerancji" i „pętli regulacyjnej", nawet jeśli pojęcia te mają swoją genezę w kontekstach klinicznych. Okno tolerancji rozumiane jest tu jako zakres pobudzenia, w którym możliwe jest jednocześnie odczuwanie, działanie i refleksja, bez przejścia w zamrożenie, panikę lub impulsywne domykanie. Pętla regulacyjna to sekwencja: bodziec – ocena – reakcja – sprzężenie zwrotne – korekta. Plan sytuacyjny ma wytwarzać pętle krótkie i naprawialne: takie, w których można szybko rozpoznać przekroczenie progu i wykonać korektę bez poczucia porażki. Właśnie dlatego w rozdziale 26 tak silny nacisk pada na moduły przerwania i domknięcia: psychologiczna jakość praktyki mierzy się zdolnością do wyjścia, a nie jedynie zdolnością do wejścia. Wyjście jest kompetencją, która chroni przed traumatyzacją i przed wytwarzaniem wstydu wtórnego („nie poradziłem sobie nawet z praktyką, która miała mi pomóc").

Istotnym wątkiem rozdziału jest także projektowanie „dawki nowości" w sposób kompatybilny z samoregulacją. W psychoperformansie nowość jest nośnikiem błędu przewidywania: wprowadza różnicę, przez którą można odczepić się od automatyzmów. Jednocześnie nowość jest jednym z najsilniejszych wzmacniaczy czujności i lęku, jeśli jest podana w nadmiarze lub bez

ramy. Z perspektywy psychologicznej oznacza to, że w planie sytuacyjnym nie wolno mylić nowości z chaosem. Nowość powinna być ograniczona do jednego parametru naraz: zmieniam obiekt, ale nie zmieniam światła i dźwięku; zmieniam gest, ale nie zmieniam przestrzeni; zmieniam język opisu, ale nie zmieniam relacji ze świadkiem. To ograniczenie nie jest estetycznym konserwatyzmem; jest warunkiem uczenia. Uczenie wymaga stabilnego tła i kontrolowanej zmiany, inaczej powstaje jedynie pobudzenie bez integracji.

W tym miejscu widać, jak psychologia łączy się w psychoperformansie z fenomenologią i semiotyką. Fenomenologia dostarcza rygoru opisu tego, co się pojawia przed interpretacją. Semiotyka dostarcza rygoru rozróżniania znaku i jego odniesienia, tropu i faktu, indeksu i symbolu. Psychologia dostarcza rygoru rozróżniania impulsu i intencji, emocji i zachowania, odczucia i przekonania. Razem te trzy perspektywy tworzą praktyczny mechanizm anty-nadinterpretacyjny, który jest fundamentalny dla odczarowywania. Odczarowywanie w psychoperformansie nie jest „zniszczeniem magii", lecz rekontekstualizacją znaczeń w taki sposób, by znak przestał działać jak przymus. Psychologicznie jest to proces osłabiania skojarzeń lękowych i wzmacniania tolerancji na niepewność; semiotycznie jest to proces zmiany relacji znaku do pola; fenomenologicznie jest to proces utrzymywania kontaktu z doświadczeniem bez natychmiastowego wyroku.

Rozdział 26 kończy się w praktyce postulatem projektowym: psychoperformans ma być narzędziem sprawczości bez przemocy, a więc musi unikać dwóch skrajności. Pierwsza skrajność to „estetyka przeciążenia", w której intensywność jest mylona z prawdą, a przekroczenie progu jest mylone z transformacją. Druga skrajność to „estetyka kontroli", w której bezpieczeństwo jest mylone z perfekcjonizmem, a procedura staje się nową formą superego. Perspektywa psychologiczna nie wybiera jednej ze skrajności; uczy projektowania parametrów tak, by można było wejść w niepewność i wrócić z niej bez szkody. W tym sensie rozdział 26 jest mapą: pokazuje, gdzie w planie sytuacyjnym leżą dźwignie uwagi, pobudzenia, wstydu, kontroli, nadziei i sprawczości, oraz jak używać tych dźwigni w duchu odpowiedzialności.

26.1. Regulacja pobudzenia i samoregulacja w działaniu

Regulacja pobudzenia jest w psychoperformansie warunkiem możliwości sensu, a nie tylko „komfortem uczestnika". Pobudzenie (arousal) organizuje to, co w ogóle staje się dostępne dla uwagi, jak stabilna jest integracja między doznaniem a narracją, jaką moc mają bodźce w środowisku oraz jak szybko układ poznawczy przechodzi z trybu eksploracji w tryb zagrożenia. Z perspektywy psychologicznej i psychofizjologicznej plan sytuacyjny działa jak architektura przełączania stanów: kanały działania — obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt — są w istocie interfejsami regulacyjnymi, które uruchamiają określone profile aktywacji autonomicznego układu nerwowego, modulują odpowiedź orientacyjną, wpływają na napięcie mięśniowe, rytm oddechu, synchronizację uwagi i na zdolność hamowania reakcji. W praktyce oznacza to, że nie ma „neutralnej" scenografii: każdy parametr, nawet pozornie estetyczny, jest jednocześnie parametrem pobudzenia. Jeżeli psychoperformans ma pozostać praktyką odpowiedzialną, musi traktować pobudzenie jako zmienną projektową, a nie jako coś, co „samo się ułoży".

W klasycznej psychologii zależność między pobudzeniem a jakością wykonania bywa opisywana krzywą odwróconego U (prawo Yerkesa–Dodsona), ale w psychoperformansie użyteczniejsze jest myślenie o wielu oknach tolerancji i o różnych typach zadań. Innego poziomu pobudzenia wymaga precyzyjna manipulacja obiektem–kluczem, innego praca narracyjna, innego ekspozycja społeczna, innego wejście w improwizację gestu. Co ważniejsze, to samo pobudzenie może mieć różne jakości: pobudzenie „czyste" (energetyzujące, bez lęku) oraz pobudzenie „zabarwione" (z komponentem zagrożenia, wstydu lub kompulsji kontroli). W praktyce psychoperformansu to drugie jest dużo częstsze, bo intensyfikacja znaczeń łatwo aktywuje układ detekcji zagrożeń: nie tyle przez realne niebezpieczeństwo, ile przez przewidywane konsekwencje społeczne, symboliczne i tożsamościowe. Dlatego rozdział o samoregulacji nie sprowadza się do porad „uspokój się", tylko opisuje, jak projektować sytuację, aby pobudzenie pozostawało w zakresie, w którym możliwa jest jednocześnie obecność, wybór i domknięcie. Wspólnym mianownikiem jest tu zdolność do powrotu: praktyka jest dobra nie wtedy, gdy potrafi wywołać intensywność, lecz wtedy, gdy potrafi ją przetworzyć i zakończyć bez przeciążenia.

Samoregulacja w tym ujęciu nie jest „siłą woli", lecz kompetencją systemową, rozłożoną na ciało, środowisko i relację. W psychologii regulacji emocji rozróżnia się strategie antecedent-focused (działające przed pełnym uruchomieniem reakcji) oraz response-focused (działające po uruchomieniu reakcji). Psychoperformans, jeśli jest dobrze zaprojektowany, maksymalizuje strategie antecedent-focused przez architekturę planu sytuacyjnego: ogranicza liczbę decyzji w trakcie, stabilizuje rytm, zawczasu określa progi przerwania, minimalizuje bodźce o wysokiej nieprzewidywalności, redukuje ryzyko przypadkowych wyzwalaczy, ustala zasady kontaktu ze świadkiem i zasady interpretacji. Dopiero gdy reakcja już się uruchomi, uruchamia się response-focused: przerwanie, uziemienie, powrót do orientacji, domknięcie. To rozróżnienie jest kluczowe, bo wiele szkód bierze się stąd, że plan sytuacyjny jest projektowany jak spektakl intensywności, a dopiero na końcu dopisuje się „bezpieczeństwo", które w praktyce staje się kolejną fazą zadaniową i bywa przejęte przez kontrolę.

W psychoperformansie trzeba również odróżnić samoregulację od koregulacji. Koregulacja to modulacja stanu przez relację: obecność drugiej osoby, przewidywalny ton głosu, rytm wspólnego działania, zaufanie do kontraktu, a nawet sama świadomość, że istnieje prawo do przerwania, które zostanie uszanowane. W praktykach performatywnych często fetyszyzuje się samotną „odwagę", ale z perspektywy psychologicznej i neurobiologicznej regulacji stanów relacja jest jednym z najpotężniejszych stabilizatorów. Świadek w psychoperformansie nie jest więc wyłącznie figurą estetyczną; jest czynnikiem regulacyjnym, który może obniżać lub podnosić pobudzenie zależnie od tego, czy relacja jest bezpieczna, symetryczna i przejrzysta. Jeżeli świadek jest niejasny, oceniający lub milcząco normatywny, pobudzenie rośnie w kierunku wstydu i kontroli. Jeżeli świadek jest kompetentny w utrzymaniu ramy i w języku ostrożności, pobudzenie może wzrosnąć w kierunku eksploracji bez przejścia w zagrożenie. Ta różnica decyduje o tym, czy akt stanie się doświadczeniem sprawczości, czy doświadczeniem przymusu.

Kanały działania można w tej perspektywie opisać jako „regulatory wejściowe" do układu autonomicznego i poznawczego. Obraz działa silnie przez orientację i porównywanie: może stabilizować przez prosty kadr, ale może też aktywować autoprezentację i wstyd. Słowo działa przez etykietowanie i domykanie: może porządkować, ale może też wytwarzać ruminację i

nadinterpretację. Gest działa przez sprzężenie proprioceptywne i przez poczucie sprawstwa: może wyprowadzać z zamrożenia, ale może też eskalować impuls i zwiększać ryzyko działania kompulsywnego. Światło i dźwięk działają jako tło regulacyjne: mogą zwiększać przewidywalność i utrzymywać uwagę w wąskim paśmie, ale mogą też podbijać czujność, jeśli są migotliwe, dynamiczne, zbyt głośne, zbyt kontrastowe. Obiekt–klucz działa najsubtelniej i jednocześnie najpewniej, bo jest jednocześnie bodźcem dotykowym, ciężarem, oporem i znakiem: potrafi zakotwiczyć uwagę w materii i przerwać pętle interpretacyjne, ale potrafi też stać się wyzwalaczem, jeśli został nadmiernie nasycony znaczeniem albo jeśli jego manipulacja jest fizycznie niekomfortowa. Z tego wynika podstawowa zasada projektowa: regulacja pobudzenia nie polega na „wyciszeniu wszystkiego", lecz na doborze dominującego kanału regulacyjnego adekwatnego do profilu ryzyka. U osób z kompulsywną kontrolą często lepiej działa obiekt i rytm gestu niż słowo. U osób z tendencją do dysocjacji często lepiej działa orientacja wzrokowa i kontakt z powierzchnią niż symboliczna intensyfikacja. U osób z lękiem antycypacyjnym kluczowa bywa przewidywalność światła i dźwięku oraz jasna procedura przerwania, bo niepewność parametrów jest dla nich silniejszym stresorem niż sam temat pracy.

W projektowaniu samoregulacji ważna jest też świadomość, że pobudzenie jest zawsze sprzęgnięte z interpretacją. Modele predykcyjne poznania wskazują, że mózg nie tylko odbiera bodźce, ale stale przewiduje ich znaczenie i koszt. Jeśli plan sytuacyjny nie ma jasnej polityki interpretacji, pobudzenie zostanie natychmiast zagospodarowane przez narracje katastroficzne albo przez narracje kompensacyjne. W pierwszym przypadku rośnie nocebo: „to znaczy, że jest ze mną źle". W drugim rośnie inflacja znaczenia: „to znaczy, że nastąpił przełom". Oba skrajne domknięcia są często błędami regulacyjnymi, a nie „prawdą o doświadczeniu". Psychologicznie dojrzała samoregulacja polega tu na utrzymaniu stanu „wystarczająco dobrego" do eksploracji i na odroczeniu interpretacji. Odroczenie nie jest unikaniem; jest higieną metapoznawczą, która chroni przed utożsamieniem chwilowego stanu z trwałą tożsamością.

Praktycznym rdzeniem samoregulacji w psychoperformansie jest konstrukcja pętli: rozpoznaj – nazwij – skoryguj – domknij. Pętla musi być krótka, ponieważ w stanie podwyższonego pobudzenia zasoby wykonawcze (hamowanie reakcji, planowanie, elastyczność poznawcza) ulegają osłabieniu, a rośnie siła automatyzmów. W konsekwencji wszelkie skomplikowane protokoły „uspokajania się" stają się paradoksalnie stresorem, bo wymagają perfekcyjnego wykonania. Z tego powodu plan sytuacyjny powinien zawierać minimalne markery: jeden marker rozpoznania, jeden marker korekty, jeden marker zakończenia. Marker rozpoznania jest prostą obserwacją wskaźnika pobudzenia, który jest najbardziej wiarygodny dla danej osoby. U jednych będzie to oddech, u innych napięcie szczęki, u innych zmiana tempa mowy, u innych chęć natychmiastowego „poprawienia" obiektu, u innych przymus dopowiadania sensu. W psychoperformansie takie wskaźniki są traktowane jak sensory na panelu sterowania: nie jako dowód winy, lecz jako informacja o stanie systemu. Marker korekty jest jednym ruchem w kanale dominującym: jeśli dominował gest, korekta odbywa się przez obiekt; jeśli dominowało słowo, korekta odbywa się przez światło lub ciszę; jeśli dominował obraz, korekta odbywa się przez dotyk i ciężar; jeśli dominował dźwięk, korekta odbywa się przez redukcję dynamiki. Marker zakończenia to podpis i domknięcie, które unieważniają przymus dalszej regulacji.

W psychologii regulacji emocji podkreśla się rolę zmiany sytuacji i zmiany uwagi jako najbardziej „pierwotnych" strategii. Psychoperformans jest praktyką, która wprost operuje tymi

dźwigniami: zmiana sytuacji może oznaczać przesunięcie w przestrzeni, zmianę odległości od obiektu–klucza, zmianę pozycji ciała, zmianę oświetlenia lub akustyki, a nawet zmianę liczby osób w polu. Zmiana uwagi może oznaczać przejście od interpretacji do opisu, od opisu do czynności, od czynności do orientacji w otoczeniu. Te interwencje działają szybciej i pewniej niż próby „przekonania siebie", ponieważ nie wymagają rozbudowanej pracy poznawczej. Z tego wynika podstawowa zasada projektowa: samoregulacja w psychoperformansie jest w pierwszym rzędzie regulacją środowiskową, dopiero w drugim rzędzie regulacją narracyjną. Narracja jest ważna, ale w stanie przeciążenia narracja bywa paliwem dla kontroli. Dlatego plan sytuacyjny powinien zakładać, że narracja będzie odroczona, a pierwszeństwo dostanie reorganizacja bodźców.

W ramach reorganizacji bodźców szczególną rolę odgrywają trzy parametry, które w praktyce najczęściej są niedoszacowane: przewidywalność, intensywność i ekspozycja społeczna. Przewidywalność oznacza, że uczestnik zna sekwencję i zna progi. W psychoperformansie sekwencja nie musi być sztywna, ale musi być czytelna: kiedy zaczynam, kiedy mogę przerwać, co oznacza przerwanie, jak domykam. Intensywność oznacza ilość i kontrast bodźców: światło, dźwięk, tempo gestu, złożoność zadania, nasycenie symboliczne obiektu–klucza. Ekspozycja społeczna oznacza nie tylko obecność widza, lecz także wyobrażone spojrzenie: kamera, dokumentacja, możliwość publikacji, status przestrzeni (instytucja vs. dom), a nawet status osoby prowadzącej. Z perspektywy regulacyjnej ekspozycja społeczna jest jednym z najsilniejszych wzmacniaczy pobudzenia zabarwionego wstydem. W związku z tym plan sytuacyjny powinien traktować ekspozycję jako zmienną, którą można skalować: od praktyk w pełnej prywatności, przez praktyki z jednym świadkiem, po praktyki publiczne. Skalowanie ekspozycji jest często bardziej skuteczne niż „praca nad odwagą", bo nie wymaga heroizmu, tylko projektowania.

Samoregulacja w psychoperformansie ma także swój aspekt czasowy. W psychologii stresu i w badaniach nad samokontrolą wielokrotnie wskazywano, że zmęczenie poznawcze i deprywacja snu zwiększają reaktywność i obniżają zdolność hamowania. W planie sytuacyjnym przekłada się to na prostą zasadę: działania o wysokiej intensywności semantycznej i wysokiej ekspozycji społecznej nie powinny być projektowane w momentach, gdy zasoby są niskie, chyba że plan świadomie przechodzi w tryb ochronny. Ta zasada jest kluczowa, bo psychoperformans łatwo przyciąga osoby, które „robią coś ze sobą" właśnie wtedy, gdy są już przeciążone. To jest etycznie zrozumiałe, ale projektowo ryzykowne. Rozdział 26.1 kładzie więc nacisk na to, że samoregulacja zaczyna się przed aktem: w decyzji o czasie, w decyzji o bodźcach, w decyzji o relacji i w decyzji o tym, jaki jest minimalny warunek bezpieczeństwa. Samoregulacja w trakcie aktu jest często już tylko korektą. Jeżeli plan sytuacyjny jest dobrze zaprojektowany, większość regulacji odbywa się poprzez prewencję, a nie poprzez gaszenie pożaru.

W psychoperformansie użyteczne jest również rozróżnienie na regulację „od góry" i „od dołu". Regulacja od góry to strategie poznawcze: reinterpretacja, etykietowanie, decyzja, kontrakt, odroczenie. Regulacja od dołu to strategie somatyczne i sensoryczne: oddech, ciężar, dotyk, rytm, orientacja, temperatura, światło. W praktyce regulacja od dołu jest szybsza i mniej podatna na przejęcie przez kontrolę, ale wymaga świadomego doboru obiektu–klucza i środowiska. Regulacja od góry jest potrzebna, aby nie wpaść w czysty automatyzm, ale w stanie wysokiego pobudzenia bywa łatwo przechwytywana przez superego. Dlatego plan sytuacyjny w psychoperformansie powinien preferować najpierw regulację od dołu, a dopiero potem

wprowadzać krótkie elementy regulacji od góry. To porządkowanie jest nie tylko psychologiczne, ale i estetyczne: pozwala, aby sens nie był produkowany pod przymusem, tylko wyłaniał się po powrocie do równowagi.

Szczególnym przypadkiem jest sytuacja, w której pobudzenie jest niskie, ale jakościowo przypomina zamrożenie: spadek energii, odcięcie, poczucie „nic nie czuję", trudność w inicjacji gestu. W psychoperformansie takie stany bywają mylnie interpretowane jako „brak sensu" albo „porażka". Psychologicznie mogą być formą ochrony przed przeciążeniem. Wówczas samoregulacja nie polega na dalszym „uspokajaniu", lecz na delikatnym podniesieniu pobudzenia przez mikroruch, przez rytm, przez obiekt o wyraźnym oporze, przez światło o wyższej jasności, przez krótką ekspozycję na dźwięk o stałym pulsecie. W tym wariancie celem nie jest intensyfikacja, lecz powrót do kontaktu. To rozróżnienie jest krytyczne, ponieważ psychoperformans pracuje na granicy między eksploracją a bezpieczeństwem, a błędne rozpoznanie jakości pobudzenia prowadzi do złej interwencji: próba „wyciszania" zamrożenia pogłębia odcięcie, próba „pobudzania" lęku eskaluje panikę.

W modelu dojrzałym plan sytuacyjny zawiera jawny „profil regulacyjny", czyli zestaw decyzji, które uprzedzają najczęstsze awarie samoregulacji. Profil regulacyjny nie jest diagnozą, lecz mapą podatności: co najłatwiej podbija pobudzenie w kierunku zagrożenia, co najłatwiej obniża pobudzenie w kierunku zamrożenia, jakie są typowe zachowania kontrolne, jakie są typowe zachowania unikowe, jakie są typowe zachowania kompensacyjne. W psychoperformansie profil regulacyjny bywa opisany w sposób czysto operacyjny: „gdy rośnie tempo mowy i pojawia się przymus tłumaczenia, przechodzę do obiektu"; „gdy pojawia się ścisk w gardle i chęć ucieczki, przechodzę do orientacji wzrokowej"; „gdy pojawia się perfekcjonistyczne poprawianie, kończę gest w połowie i domykam"; „gdy pojawia się odcięcie, uruchamiam rytm i ciężar". Taki profil jest formą precommitment, czyli wcześniejszego związania się z decyzją, zanim kontrola zacznie negocjować. Z perspektywy psychologii zachowania to kluczowy mechanizm: nie próbuje się wygrywać z automatyzmem w momencie, gdy automatyzm jest najsilniejszy, tylko projektuje się warunki, w których automatyzm nie dostaje paliwa.

W tym miejscu widoczna staje się rola „reguły minimalnego skutku". Psychoperformans często kusi logiką wielkich przełomów, lecz z perspektywy samoregulacji najcenniejsze są zmiany małe, powtarzalne i domykane. Reguła minimalnego skutku oznacza, że plan sytuacyjny jest konstruowany tak, by nawet jego najprostsza wersja dawała zauważalny efekt regulacyjny, a nie dopiero wersja heroiczna. Z perspektywy uczenia jest to warunek utrzymania praktyki w czasie, a więc warunek IndywiduAkcji jako serii działań rozłożonych w czasie w sposób świadomy. Jeśli plan wymaga maksymalnej intensywności, stanie się praktyką epizodyczną, podatną na cykl euforii i zniechęcenia. Jeśli plan ma wersję minimalną, stanie się praktyką infrastrukturalną: można ją wykonywać również wtedy, gdy zasoby są niskie, a to właśnie wtedy regulacja jest najbardziej potrzebna.

Rozdział 26.1 wprowadza także rozróżnienie między pobudzeniem a motywacją, bo te pojęcia bywają mylone. Niskie pobudzenie nie musi oznaczać braku motywacji, a wysokie pobudzenie nie musi oznaczać zaangażowania. W psychoperformansie szczególnie częsta jest pułapka „pobudzenia jako dowodu sensu": jeśli jest intensywnie, wydaje się, że jest prawdziwie; jeśli jest spokojnie, wydaje się, że jest pusto. Z perspektywy psychologicznej to błąd atrybucji, który prowadzi do eskalacji bodźców, aby „coś poczuć", a w konsekwencji do przeciążenia. Praktyka

dojrzała odwraca tę logikę: traktuje spokój jako warunek integracji, a intensywność jako narzędzie, które ma być stosowane oszczędnie. W tym sensie samoregulacja jest anty-spektakularna. Jest technologią, która nie potrzebuje fajerwerków, aby działać.

Istotny wątek dotyczy również relacji między samoregulacją a samowspółczuciem, rozumianym nie jako miękkość, lecz jako zdolność do niekarania się za stan. W psychoperformansie wstyd i perfekcjonizm często przejmują język bezpieczeństwa: uczestnik zaczyna wymagać od siebie „poprawnej regulacji", „poprawnego oddechu", „poprawnej obecności". To jest sposób, w jaki superego kolonizuje praktykę. Rozdział 26.1 podkreśla więc, że wskaźniki pobudzenia nie są testem moralnym. Są informacją. Samoregulacja polega na korekcie, nie na ocenie. To rozróżnienie jest niezbędne, ponieważ bez niego psychoperformans staje się kolejnym narzędziem dyscypliny, a nie narzędziem sprawczości. W praktyce oznacza to, że w planie sytuacyjnym należy unikać komunikatów absolutystycznych: „musisz się uspokoić", „nie wolno ci tego czuć", „powinieneś być już dalej". Zastępuje się je komunikatami operacyjnymi: „to jest sygnał pobudzenia", „to jest próg", „to jest moment korekty", „to jest moment wyjścia".

W konstrukcji planu sytuacyjnego ważną funkcję pełni też „higiena bodźców wtórnych". Po akcie pobudzenie może utrzymywać się długo, a jego kierunek bywa kształtowany przez bodźce pozornie niezwiązane: telefon, media społecznościowe, rozmowy o znaczeniu, nagła publikacja dokumentacji, przypadkowe konfrontacje społeczne. Rozdział 26.1 traktuje te bodźce jako część systemu, a nie „życie obok". Jeżeli psychoperformans ma służyć samoregulacji, musi uwzględniać, że po intensywnym akcie układ nerwowy jest bardziej podatny na wzmocnienia. W konsekwencji nawet neutralna krytyka może zostać odebrana jako zagrożenie, a nawet neutralne pytanie jako wstyd. Dlatego plan sytuacyjny powinien zawierać decyzje post-aktywne: odroczenie publikacji, ograniczenie rozmów interpretacyjnych, wybór czynności o niskiej stawce, rytuał bezpieczeństwa. Te decyzje są elementem samoregulacji równie ważnym jak oddech czy gest, ponieważ regulacja jest procesem w czasie, a nie momentem.

Domykając perspektywę rozdziału 26.1, można sformułować zasadę nadrzędną: psychoperformans nie powinien wytwarzać zmian kosztem rozpadania się zdolności do powrotu. Zdolność do powrotu jest kryterium jakości. Oznacza to, że plan sytuacyjny musi być projektowany z myślą o granicach: o granicach sensorycznych, poznawczych, relacyjnych i czasowych. Obiekt–klucz ma w tym procesie rolę stabilizatora, ale również wskaźnika: jeśli obiekt staje się wyzwalaczem, to znak, że nasycenie znaczeniem jest zbyt wysokie albo że bodźce są źle dobrane. Podpis i domknięcie mają rolę regulatora końcowego: odwołują licencję na wyjątkowość i przywracają tryb codzienny. W takim układzie samoregulacja nie jest dodatkiem do psychoperformansu; jest jego warunkiem etycznym i jego warunkiem powtarzalności.

26.2. Style przywiązania, wstyd i praca z granicą

Style przywiązania są w psychoperformansie kategorią projektową, nie etykietą osobowości. W tradycji teorii przywiązania (Bowlby, Ainsworth, a dalej rozwinięcia w dorosłości: Hazan i Shaver; modele kategorii: Bartholomew i Horowitz; ujęcia narracyjne i badania nad dezorganizacją: Main i Hesse) chodzi o względnie trwałe „wewnętrzne modele robocze" relacji:

jak organizuję bliskość, dystans, zależność, autonomię, proszenie o pomoc, odmawianie, a także jak przewiduję konsekwencje ekspozycji na spojrzenie Innego. Psychoperformans jest praktyką, w której ekspozycja i relacyjność są nieusuwalne, nawet w wariancie samotnym, bo relacja bywa internalizowana jako widz wyobrażony, kamera, przyszły odbiorca, autorytet, instytucja, „oko" normy. Z tego powodu style przywiązania stają się jednym z najczulszych filtrów tego, co plan sytuacyjny „robi" z uczestnikiem: identyczna kompozycja bodźców i identyczna instrukcja mogą u jednej osoby wywołać wzrost ciekawości i eksploracyjnej odwagi, a u innej uruchomić wstyd, czujność, antycypację kary lub kompulsywne domykanie. Rozdział ten nie proponuje diagnozowania, tylko mapę ryzyk i zasobów, która pozwala konstruować granice w planie sytuacyjnym tak, aby praca symboliczna nie przekształciła się w przemoc relacyjną albo w subtelne nocebo.

W praktyce projektowej najważniejsze jest sprzężenie stylu przywiązania z wstydem, bo wstyd działa jako „afekt graniczny" między ja a relacją. Wstyd nie jest tu banalnym poczuciem winy; jest reakcją na przewidywaną degradację w hierarchii relacyjnej: na możliwość ośmieszenia, odrzucenia, zdemaskowania, utraty twarzy, utraty statusu albo miłości. W psychoperformansie kanały działania — obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt — potrafią wstyd zarówno wyciszać, jak i wzmacniać. Obraz i światło potrafią natychmiast uruchomić tryb autoprezentacyjny (jak wyglądam, jak to jest widziane), słowo potrafi natychmiast uruchomić tryb autointerpretacji (co to o mnie mówi), gest potrafi natychmiast uruchomić tryb ekspozycji (czy jestem „dziwny", czy „przesadzam"), dźwięk potrafi uruchomić tryb czujności (czy ktoś słyszy, czy przeszkadzam), obiekt–klucz potrafi uruchomić tryb „dowodu" (czy potrafię to zrobić, czy robię to dobrze). Dlatego praca z granicą nie jest w psychoperformansie dodatkiem do estetyki, tylko jej warunkiem: granica ma utrzymać relację w stanie, w którym wstyd nie przechwytuje praktyki i nie przekształca jej w projekt ukrywania się albo w projekt zasługiwania.

Granice w psychologii relacji można rozumieć jako systemy regulacyjne w czterech warstwach. Warstwa pierwsza jest somatyczna: dystans, dotyk, napięcie, postura, możliwość wycofania ciała, możliwość zatrzymania ruchu, możliwość odwrócenia wzroku, a także możliwość „wyjścia z pola" bez tłumaczenia. Warstwa druga jest komunikacyjna: język kontraktu, język przerwania, język odroczenia interpretacji, prawo do milczenia i prawo do niewiedzy. Warstwa trzecia jest środowiskowa: ustawienie przestrzeni, drogi ewakuacji, dostęp do wody, neutralność światła i dźwięku w trybie ochronnym, a także rozmieszczenie obiektu–klucza tak, by nie działał jak pułapka (wyzwalacz pozostawiony w centrum). Warstwa czwarta jest symboliczna: to, co wolno interpretować, a czego nie wolno „zamykać" w wyroki; to, co jest metaforą, a co jest faktem; to, co jest materiałem działania, a co jest roszczeniem prawdy. Style przywiązania wpływają na wszystkie cztery warstwy jednocześnie, bo organizują tolerancję bliskości, tolerancję zależności i tolerancję niepewności w relacji. Praca z granicą w psychoperformansie polega więc na tym, by plan sytuacyjny był „przyjazny dla różnych stylów", czyli żeby nie wymuszał jednej formy relacyjnej jako warunku sensu. Nie każda osoba reguluje się przez bliskość. Nie każda osoba reguluje się przez dystans. Dobra praktyka projektuje opcje, a nie presję.

W perspektywie przywiązania szczególnie użyteczne jest myślenie o dwóch osiach: lęk przywiązaniowy (czy przewiduję odrzucenie i porzucenie) oraz unikanie (czy przewiduję pochłonięcie, kontrolę, utratę autonomii). Układ wysokiego lęku i niskiego unikania sprzyja strategiom hiperaktywacji: poszukiwaniu potwierdzenia, intensyfikacji komunikacji, eskalacji znaczenia, szybkim deklaracjom i szybkiemu przywiązaniu do figury prowadzącego, świadka lub

„metody”. Układ niskiego lęku i wysokiego unikania sprzyja strategiom dezaktywacji: wycofaniu, minimalizacji potrzeb, redukcji emocji w języku, ironizacji, dystansowaniu się od procesu, a czasem perfekcjonistycznemu przejęciu kontroli nad formą jako substytutowi kontaktu. Układ wysokiego lęku i wysokiego unikania (często opisywany jako lękowo-unikowy lub bojaźliwy) sprzyja wahaniom: pragnieniu kontaktu i równoczesnemu lękowi przed nim, skokowym przełączeniom między ekspozycją a ucieczką, a także szczególnej podatności na wstyd, bo relacja jest jednocześnie potrzebna i groźna. Dezorganizacja przywiązaniowa, w ujęciach badawczych odnoszona do niespójnych strategii wobec figury bezpieczeństwa, jest tu ważna nie jako etykieta, lecz jako ostrzeżenie projektowe: w praktyce performatywnej łatwo nieświadomie wytworzyć sytuację, w której ten sam element planu jest jednocześnie sygnałem bezpieczeństwa i sygnałem zagrożenia (na przykład świadek, który raz jest wspierający, a raz nagle oceniający; albo prowadzący, który raz daje prawo do przerwania, a raz je relatywizuje). Taka niespójność jest jednym z najsilniejszych generatorów przeciążenia i wstydu wtórnego, dlatego rozdział ten kładzie nacisk na spójność ramy: raz ustanowiona granica musi być stabilna, bo stabilność jest formą koregulacji.

Wstyd w tym rozdziale jest traktowany jako mediator między stylem przywiązania a zachowaniem granicznym. Osoby o strategiach hiperaktywacji często doświadczają wstydu jako natychmiastowej potrzeby naprawy: „muszę coś zrobić, muszę coś powiedzieć, muszę zyskać uznanie, muszę odzyskać relację”. W psychoperformansie ta potrzeba może przejąć plan sytuacyjny i zamienić go w spektakl zasługiwania, gdzie obiekt–klucz staje się trofeum, gest staje się dowodem, a słowo staje się negocjacją akceptacji. Osoby o strategiach dezaktywacji często doświadczają wstydu jako potrzeby zniknięcia: „nie wolno mi pokazać”, „muszę zostać niewidzialny”, „muszę zamknąć temat”. Wówczas psychoperformans może stać się procedurą sterylizacji doświadczenia, a nie jego rekontekstualizacji: formalnie dzieje się akt, ale jego efekt zostaje natychmiast zneutralizowany przez dystans i redukcję znaczenia. W obu przypadkach praca z granicą polega na tym, by plan sytuacyjny nie nagradzał strategii skrajnych. Nie może premiować hiperaktywacji obietnicą szybkiej ulgi ani premiować dezaktywacji obietnicą „świętego spokoju”. Musi premiować minimalną sprawczość: zdolność do nazwania progu, zdolność do przerwania, zdolność do domknięcia i zdolność do odroczenia interpretacji.

Dlatego psychoperformans w tej perspektywie wymaga szczególnie precyzyjnego kontraktu granicznego. Kontrakt graniczny nie jest formalnością prawną; jest elementem psychologicznej koregulacji. Jego jądrem są cztery prawa: prawo do odmowy, prawo do przerwania, prawo do zmiany decyzji w trakcie, prawo do braku wyjaśnień. Do tego dochodzi zasada „bez negocjacji w progu”: jeśli uczestnik sygnalizuje próg, plan sytuacyjny nie podejmuje perswazji. Perswazja w progu jest w psychologii relacji łatwo odczytywana jako nacisk, a nacisk natychmiast aktywuje strategie przywiązaniowe i wstyd. Z perspektywy projektowej oznacza to, że prowadzący, świadek albo autor planu musi posiadać własną samoregulację, aby nie bronić „piękna aktu” kosztem bezpieczeństwa. Granica nie jest porażką estetyki; jest warunkiem, by estetyka nie stała się narzędziem władzy. W tym rozumieniu praca z granicą jest także pracą z asymetrią: nawet w praktyce auto-adresowanej istnieje asymetria między częścią, która projektuje, a częścią, która przeżywa. Psychoperformans musi tę asymetrię uczynić przejrzystą, inaczej kontrola przejmie rolę prowadzącego, a wstyd przejmie rolę widza.

Projektowanie granicy w perspektywie przywiązania zaczyna się od rozpoznania, że granica nie jest linią oddzielającą „ja” od „świata”, tylko dynamiczną funkcją regulacyjną, która w relacji

stale się kalibruje. W planie sytuacyjnym granica powinna być zatem opisana nie jako deklaracja („mam granice”), lecz jako procedura („jak rozpoznaję naruszenie, jak je komunikuję, jak przywracam bezpieczeństwo, jak domykam”). To przesunięcie jest kluczowe, ponieważ style przywiązania różnią się nie tylko poziomem potrzeby bliskości, lecz także repertuarem zachowań naprawczych. Dla jednych naprawa oznacza natychmiastowy kontakt i wyjaśnienie, dla innych natychmiastowe odcięcie i milczenie; jedni naprawiają przez eskalację ekspresji, inni przez eskalację formy; jedni dążą do symetrii, inni do autonomii. Psychoperformans, jako praktyka o wysokiej intensywności semantycznej, może te repertuary wzmocnić do poziomu, w którym granica staje się nie tyle ochroną, ile bronią: hiperaktywacja zaczyna używać granicy do testowania miłości, a dezaktywacja zaczyna używać granicy do kasowania relacji. Rozdział 26.2 wprowadza więc „zasadę granicy niekarzącej”: granica ma zatrzymywać ryzyko, a nie karać za potrzebę; ma chronić autonomię, a nie zawstydzać za zależność; ma przywracać regulację, a nie produkować hierarchię moralną między „silnym” a „słabym”.

W praktyce planu sytuacyjnego zasada granicy niekarzącej realizuje się przez trzy zestawy rozwiązań: konstrukcję wejścia, konstrukcję ekspozycji oraz konstrukcję wyjścia. Konstrukcja wejścia to sposób, w jaki w ogóle ustanawia się relację ze świadkiem, prowadzącym lub „wyobrażonym odbiorcą”. Jeżeli wejście jest zbyt intensywne, zbyt szybkie, oparte na sugestii wyjątkowości lub na narracji o przełomie, to osoby o wysokim lęku przywiązaniowym wejdą w tryb hiperaktywacji, a osoby o wysokim unikaniu w tryb dezaktywacji, co natychmiast ustawi dynamikę wstydu. Konstrukcja ekspozycji to sposób, w jaki plan skaluje widzialność i ocenialność: czy jest kamera, czy jest dokumentacja, czy jest możliwość publikacji, czy jest wspólnota, czy jest instytucja, jak jest ustawione światło, jak jest ustawione pole widzenia, jaki jest dystans, jakie są reguły mówienia i milczenia. Konstrukcja wyjścia to podpis i domknięcie, ale także reguły post-aktywne: co robimy z dokumentacją, z rozmową, z interpretacją, z obiektem–kluczem, z relacją. W każdej z tych faz styl przywiązania działa jak filtr: hiperaktywacja będzie próbowała uzyskać potwierdzenie w wejściu, będzie eskalowała ekspozycję w trakcie i będzie próbowała zatrzymać relację w wyjściu; dezaktywacja będzie minimalizowała wejście, będzie unikała ekspozycji i będzie próbowała „zniknąć” w wyjściu. Plan sytuacyjny musi to przewidywać i neutralizować nie przez perswazję, lecz przez architekturę procedur.

W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera „kontrakt widzialności”. Kontrakt widzialności to precyzyjne ustalenie, co jest widziane, przez kogo, kiedy i w jakiej formie śladu. W psychoperformansie ślad (nagranie, zdjęcie, zapis, artefakt) jest potężnym wzmacniaczem wstydu i kontroli, ponieważ zamraża sytuację w formie, którą można wielokrotnie odtwarzać i oceniać. U osób o wysokim lęku przywiązaniowym ślad staje się często narzędziem utrzymania relacji („pokażę, żeby mnie zobaczyli”), a u osób o wysokim unikaniu ślad staje się narzędziem zagrożenia („będę zdemaskowany”). Dlatego kontrakt widzialności powinien mieć domyślną zasadę minimalizmu: ślad jest ograniczony, opóźniony i odwracalny. Ograniczony oznacza: nie wszystko jest dokumentowane, nie każda faza jest rejestrowana, nie każdy kanał jest utrwalany. Opóźniony oznacza: nie ma natychmiastowej publikacji, nie ma natychmiastowego pokazywania, nie ma natychmiastowego komentowania. Odwracalny oznacza: uczestnik ma prawo do unieważnienia zgody, ma prawo do usunięcia, ma prawo do niepozostawienia śladu, ma prawo do zmiany decyzji po domknięciu. Te zasady są psychologicznie krytyczne, bo redukują presję autoprezentacyjną, która jest jednym z głównych generatorów wstydu w praktykach performatywnych.

Drugim narzędziem jest „kontrakt interpretacji”. W perspektywie przywiązania interpretacja jest wydarzeniem relacyjnym: nie chodzi tylko o to, co coś znaczy, ale kto ma prawo nadawać znaczenie i jakie są konsekwencje tej interpretacji. Osoby o wysokim lęku przywiązaniowym są szczególnie podatne na przejęcie interpretacji przez autorytet, bo interpretacja obiecuje bezpieczeństwo („powiedz mi, co to znaczy, a będę wiedział, jak być”). Osoby o wysokim unikaniu są szczególnie podatne na obronną prywatyzację interpretacji („nikt nie ma prawa tego dotykać”), która z kolei może blokować koregulację i utrwalać izolację. Kontrakt interpretacji w psychoperformansie powinien więc ustanawiać zasadę pierwszeństwa opisu nad interpretacją, zasadę pluralizmu hipotez oraz zasadę odroczenia. Pierwszeństwo opisu oznacza, że najpierw rejestruje się parametry doświadczenia (co się działo, jakie były bodźce, jakie były progi, jakie były reakcje), a dopiero później dopuszcza się sens. Pluralizm hipotez oznacza, że żadne pojedyncze wyjaśnienie nie jest „wyrokiem”, a szczególnie nie jest wyrokiem o charakterze tożsamościowym. Odroczenie oznacza, że interpretacja nie następuje w stanie wysokiej podatności na sugestię, a więc nie następuje w pierwszych minutach po akcie. Ta polityka interpretacji jest w istocie polityką wstydu: redukuje ryzyko, że wstyd zostanie przepisany jako prawda, oraz redukuje ryzyko, że potrzeba uznania zostanie przechwycona przez autorytarną narrację.

Trzecim narzędziem jest „kontrakt naprawy”. W perspektywie przywiązania relacja nie jest bezkonfliktowa; jest zdolna do naprawy. Psychoperformans, zwłaszcza grupowy lub prowadzony, łatwo wytwarza mikronaruszenia: nieprecyzyjne słowo, niechciany żart, zbyt długie spojrzenie, niejasna instrukcja, zbyt głośny dźwięk, zbyt intymny obiekt, zbyt szybka sugestia sensu. U osób o wysokim lęku przywiązaniowym takie mikronaruszenia mogą być doświadczane jak sygnał porzucenia, a u osób o wysokim unikaniu jak sygnał kontroli. Kontrakt naprawy oznacza, że w planie sytuacyjnym istnieje przewidziana procedura: jak zgłosić naruszenie bez wstydu, jak prowadzący odpowiada bez defensywności, jak ustala się korektę, jak unika się dyskusji o racji w progu. Procedura naprawy ma być prosta i odformalizowana, bo formalizm bywa kolejnym źródłem wstydu. Jednocześnie musi być jednoznaczna, bo niejednoznaczność jest paliwem dla strategii przywiązaniowych: hiperaktywacja zaczyna negocjować, dezaktywacja zaczyna milczeć. W dojrzałym psychoperformansie kontrakt naprawy jest częścią etyki współobecności: władza formy nie ma pierwszeństwa przed bezpieczeństwem relacyjnym.

Wstyd w tym rozdziale otrzymuje jeszcze jedno doprecyzowanie: jest afektem, który bardzo szybko przechodzi w działania kompensacyjne. W psychoperformansie kompensacja ma często postać „estetycznej perfekcji” albo „moralnej poprawności” aktu. Osoba zawstydzona zaczyna poprawiać obiekt, kadr, światło, słowa, żeby odzyskać kontrolę nad spojrzeniem Innego; albo zaczyna przepraszać, tłumaczyć, uzasadniać, żeby odzyskać akceptację. Z perspektywy pracy z granicą najważniejsze jest przerwanie tej kompensacji nie przez krytykę, ale przez zmianę kanału. To jest centralny mechanizm projektowy: wstyd jest najczęściej regulowany somatycznie, a nie semantycznie. Jeśli próbuje się regulować wstyd przez długą rozmowę, łatwo wchodzi się w pętlę autointerpretacji, która wstyd wzmacnia. Dlatego plan sytuacyjny powinien przewidywać „przełącznik anty-wstydowy”: krótką, przewidywalną czynność z obiektem–kluczem, w której nie ma możliwości wykonania „dobrze” albo „źle”, oraz krótką orientację w przestrzeni, która odzyskuje realność tu i teraz. W praktyce bywa to banalne: odłożenie obiektu do pojemnika, zamknięcie pojemnika, trzy ruchy dłoni, łyk wody, spojrzenie na trzy elementy otoczenia. Banalność jest tu zaletą: odcina dopływ paliwa dla wstydu i kontroli.

Z perspektywy stylów przywiązania praca z granicą dotyczy też tego, czy psychoperformans wzmacnia zdolność do proszenia o koregulację bez upokorzenia. Osoby o wysokim unikaniu często mają trudność z proszeniem o wsparcie, bo proszenie uruchamia przewidywanie pochłonięcia lub długu. Osoby o wysokim lęku przywiązaniowym proszą często, ale proszenie jest zabarwione testowaniem relacji i lękiem, że wsparcie zniknie. W planie sytuacyjnym można to rozwiązać przez wprowadzenie „sygnałów niskiej stawki": prostych znaków, które nie wymagają opowieści. Sygnał może być gestem, słowem-kluczem, ruchem obiektu. Jego funkcją jest umożliwienie koregulacji bez wchodzenia w dramatyzację i bez uruchamiania wstydu. Jednocześnie psychoperformans musi bronić autonomii: koregulacja nie może stać się zależnością. W tym sensie granica jest też ochroną przed „uwiedzeniem metodą" i przed „uwiedzeniem prowadzącym", co w praktykach o wysokiej intensywności jest jednym z najczęstszych punktów krytycznych.

W trzeciej warstwie tej perspektywy pojawia się kwestia, która w praktyce okazuje się najtrudniejsza: jak projektować granicę tak, aby nie była ona jedynie „hamulcem" dla zagrożenia, lecz także warunkiem rozwoju relacyjnego. Style przywiązania są w istocie strategiami adaptacyjnymi wobec historii kontaktu, a więc będą broniły się przed zmianą, gdy uznają ją za ryzyko. Psychoperformans, jeśli ma pozostać narzędziem sprawczości, powinien umożliwiać mikroaktualizację tych strategii w kierunku większej elastyczności, ale bez presji „naprawy siebie". Oznacza to projektowanie takich sytuacji, w których uczestnik może doświadczyć relacji jako bezpiecznej mimo ekspozycji, i może doświadczyć autonomii jako bezpiecznej mimo odmowy. Psychologicznie jest to precyzyjny cel: zwiększyć tolerancję na bliskość bez utraty granicy oraz zwiększyć tolerancję na dystans bez utraty kontaktu. W praktykach performatywnych bywa to mylone z intensyfikacją „otwierania się", natomiast w psychoperformansie jest to realizowane przez kontrolę parametrów i przez powtarzalność, a nie przez dramatyzację.

W tym sensie praca z granicą nie może polegać wyłącznie na deklaracjach i afirmacjach, ponieważ style przywiązania utrzymują się przede wszystkim w procedurach: w tym, jak szybko odpowiadam, jak długo milczę, jak negocjuję, jak przerywam, jak się tłumaczę, jak wycofuję się z kontaktu, jak reaguję na ocenę. Psychoperformans, jako praktyka operująca kanałami działania, daje możliwość korygowania procedur w sposób pozawerbalny. Jest to kluczowe, bo wstyd i kontrola w wielu przypadkach przejmują słowo, a więc każda praca graniczna oparta wyłącznie na dyskursie łatwo zamienia się w autoperswazję i samooskarżanie. Dlatego dojrzała architektura planu sytuacyjnego zawiera tak zwane granice proceduralne, a nie tylko granice treści. Granica proceduralna to warunek działania: na przykład „nie wyjaśniam w progu", „nie podejmuję negocjacji, gdy pojawia się przymus", „nie publikuję śladu przed upływem czasu", „nie przyjmuję interpretacji jako wyroku", „nie zwiększam ekspozycji, gdy rośnie wstyd". Te warunki, jeśli są powtarzalne, zaczynają działać jak korekta stylu przywiązania: uczą, że relacja może przetrwać odmowę, a autonomia nie musi oznaczać odrzucenia.

Z perspektywy projektowania interwencji szczególnie ważna jest stabilność i przewidywalność prowadzącego lub świadka, rozumiana jako komponent koregulacji. W badaniach nad przywiązaniem bezpieczeństwo relacyjne wiąże się z dostępnością, responsywnością i spójnością. Psychoperformans nie jest relacją opiekuńczą, ale wykorzystuje te same mechanizmy układu nerwowego, które kalibrują zagrożenie i zaufanie. Jeżeli prowadzący raz zachęca do przerwania, a innym razem naciska na „dokończenie dla dobra procesu", wytwarza

warunek sprzeczny: relacja jest jednocześnie obietnicą bezpieczeństwa i sygnałem ryzyka. W takim układzie osoba o wysokim lęku przywiązaniowym zaczyna hiperaktywować, a osoba o wysokim unikaniu zaczyna dezaktywować; obie strategie utrwalają się zamiast ulegać elastyczności. Z tego powodu rozdział 26.2 traktuje spójność ramy jako kryterium jakości, a nie jako styl pracy. Spójność obejmuje również język: unika się sformułowań, które moralizują granice, takich jak „musisz się otworzyć", „musisz zaufać", „musisz puścić kontrolę", bo są to komunikaty, które w praktyce mogą działać jak naruszenie. Zastępuje się je językiem operacyjnym: „możesz wybrać wersję minimalną", „możesz przerwać", „możesz wrócić", „możesz nie tłumaczyć", „możesz zachować prywatność". Ta zmiana języka jest jednocześnie zmianą relacji: redukuje presję i zmniejsza prawdopodobieństwo wstydu.

W obrębie stylów przywiązania szczególnie trudny jest obszar ambiwalencji: uczestnik jednocześnie potrzebuje uznania i obawia się uznania, bo uznanie bywa kojarzone z długiem, zależnością lub utratą autonomii. Psychoperformans pracuje tu przez precyzyjną separację „uznania osoby" od „oceny aktu". Uznanie osoby jest elementem etyki współobecności: odnosi się do prawa do granicy, do prawa do przerwania, do prawa do niewiedzy. Ocena aktu jest elementem krytyki estetycznej i może mieć miejsce tylko wtedy, gdy kontrakt na ocenę został zawarty i gdy nie jest to moment progu. To rozdzielenie jest niezbędne, ponieważ osoby o wysokim lęku przywiązaniowym traktują ocenę aktu często jako ocenę osoby, a osoby o wysokim unikaniu traktują uznanie osoby często jako próbę naruszenia autonomii. W planie sytuacyjnym można to rozbroić przez wprowadzenie dwóch rejestrów komentarza: rejestru bezpieczeństwa (dotyczącego granic i procedur) oraz rejestru kompozycji (dotyczącego formy, rytmu, wyboru kanałów). Jeżeli te rejestry się mieszają, wstyd eskaluje i przejmuje praktykę.

Istotne jest także, aby praca z granicą uwzględniała fakt, że style przywiązania są aktywowane szczególnie silnie w momentach przejścia: wejścia w akt, zmiany intensywności, konfrontacji z widzialnością, decyzji o pozostawieniu śladu oraz w fazie domknięcia. W psychoperformansie faza domknięcia jest z perspektywy przywiązania momentem krytycznym, bo dotyka tematu separacji: kończę, odchodzę, relacja się zmienia, akt przestaje trwać, sens zostaje odroczony. Osoby o wysokim lęku przywiązaniowym mogą w tej fazie próbować utrzymać relację przez rozmowę, przez dodatkowe działania, przez natychmiastową publikację lub przez nadanie znaczenia, które ma zabezpieczyć więź. Osoby o wysokim unikaniu mogą w tej fazie próbować uciąć relację gwałtownie, pozostawić niedomknięty ślad i zniknąć, aby uniknąć podatności. Rozdział 26.2 traktuje domknięcie jako „procedurę separacyjną" o funkcji regulacyjnej: domknięcie ma być powtarzalne, krótkie i nie negocjowane. Nie dlatego, że relacja ma być zimna, lecz dlatego, że stabilna procedura separacji jest jednym z najmocniejszych korektorów stylu przywiązania: uczy, że relacja może się kończyć bez katastrofy oraz że autonomia może być zachowana bez przemocy.

W tej perspektywie obiekt–klucz pełni jeszcze jedną funkcję: staje się narzędziem granicy, które jest zewnętrzne wobec dyskursu. W praktyce oznacza to, że granica może być zakodowana w materiale: pojemnik, pudełko, zamknięcie, podpis na obiekcie, fizyczne odłożenie, przykrycie tkaniną, ustawienie poza polem widzenia, zmiana jego statusu z „aktywnego" na „nieaktywne". Taka materializacja granicy jest szczególnie korzystna w kontekście wstydu, ponieważ pozwala zakończyć bez tłumaczeń i bez społecznego uzasadnienia. Jednocześnie obiekt–klucz nie może stać się instrumentem przymusu. Jeżeli obiekt jest używany jako „test odwagi" albo jako „dowód pracy", wówczas staje się narzędziem władzy formy i natychmiast włącza strategie

przywiązaniowe: hiperaktywacja zaczyna zasługiwać, dezaktywacja zaczyna cynicznie minimalizować. Dlatego rozdział 26.2 konsekwentnie podkreśla, że obiekt–klucz ma być operatorem znaczeń i granic, a nie fetyszem efektywności.

Wreszcie, praca z granicą w perspektywie przywiązania wymaga rozpoznania różnicy między granicą a unikaniem. Unikanie jest strategią redukcji zagrożenia przez wycofanie kontaktu, natomiast granica jest strategią podtrzymania kontaktu przy zachowaniu autonomii. W praktyce psychoperformansu te dwa zjawiska często się mylą, ponieważ zarówno granica, jak i unikanie mogą wyglądać jak odmowa ekspozycji. Rozróżnienie jest jednak jasne na poziomie funkcji: granica pozostawia możliwość powrotu i zawiera procedurę naprawy; unikanie kasuje możliwość powrotu i nie zawiera procedury. Rozdział 26.2 proponuje więc kryterium diagnostyczne planu sytuacyjnego, niezależne od osoby: czy w planie istnieje droga powrotu bez wstydu. Jeśli istnieje, granica działa rozwojowo. Jeśli nie istnieje, plan wzmacnia unikanie albo wzmacnia hiperaktywację. Ta perspektywa jest praktyczna: nie pyta, jaki ktoś jest, tylko pyta, co plan robi z czyjąś regulacją.

Z punktu widzenia psychoperformansu jako całości szczególnie istotne jest, że wstyd i granice nie są problemami do „usunięcia", lecz wskaźnikami jakości relacji między formą a podmiotowością. Tam, gdzie wstyd jest zbyt łatwo uruchamiany, forma bywa zbyt normatywna, zbyt oceniająca lub zbyt publiczna. Tam, gdzie granice są stale negocjowane, rama bywa niejasna, a odpowiedzialność rozmyta. Tam, gdzie uczestnik nie ma prawa do odmowy bez konsekwencji, praktyka wytwarza przemoc relacyjną nawet wtedy, gdy deklaruje opiekę. Rozdział 26.2 ustanawia więc fundamentalną zasadę: psychoperformans jest praktyką, w której granica ma pierwszeństwo przed interpretacją. Interpretacja bez granicy jest zawłaszczeniem. Uznanie bez granicy jest uwiedzeniem. Intensywność bez granicy jest przeciążeniem. Dopiero granica umożliwia odczarowywanie, bo dopiero ona rozdziela znak od wyroku, relację od kontroli i akt od przymusu.

26.3. Perfekcjonizm, kontrola i lęk antycypacyjny w projektowaniu interwencji

Perfekcjonizm i kontrola są w psychoperformansie jednocześnie paliwem i pułapką. Paliwem, bo umożliwiają wysoką dyscyplinę formy, precyzję decyzji i konsekwencję w IndywiduAkcji; pułapką, bo łatwo przechwytują plan sytuacyjny i zamieniają go w urządzenie do redukcji niepewności, a nie w narzędzie rekontekstualizacji doświadczenia. Z perspektywy psychologii klinicznej oraz psychologii osobowości perfekcjonizm bywa ujmowany jako konstrukt wielowymiarowy: obejmuje standardy (self-oriented), presję normatywną (socially prescribed), a także komponent krytycyzmu wobec siebie, ruminacji i nietolerancji błędu. W praktyce psychoperformansu te wymiary nie występują jako abstrakcje, tylko jako mikrozachowania: poprawianie obiektu–klucza, powtarzanie gestu do „właściwego" brzmienia, dopowiadanie znaczeń, aby nie pozostała luka interpretacyjna, kontrolowanie światła i dźwięku tak, by zniknęła przypadkowość, oraz projektowanie świadectwa tak, by nie było w nim śladu słabości, niepewności lub przerwania. Kontrola działa tu jak regulator afektu: ma obniżyć lęk i wstyd przez domknięcie. Problem polega na tym, że domknięcie bywa krótkotrwałą ulgą, a długoterminowo wzmacnia lęk antycypacyjny, bo uczy układ poznawczy, że bezpieczeństwo zależy od perfekcyjnego zapobiegania.

Lęk antycypacyjny w projektowaniu interwencji to szczególny wariant lęku, w którym główna treść nie dotyczy bieżącego zagrożenia, lecz przewidywanego kosztu błędu: „jeśli zrobię to źle, konsekwencje będą nieodwracalne", „jeśli pokażę to światu, zostanę zdegradowany", „jeśli nie domknę znaczenia, wrócę do chaosu". Taki lęk jest strukturalnie sprzężony z perfekcjonizmem: standardy rosną, ponieważ mają uprzedzić katastrofę, a kontrola narasta, ponieważ ma wyeliminować niepewność. W psychoperformansie to sprzężenie jest szczególnie silne, ponieważ praktyka posługuje się intensyfikacją symboli, a więc łatwo wytwarza poczucie stawki. Gdy stawka rośnie, rośnie też skłonność do zachowań zabezpieczających: nadmiernego przygotowania, testowania, symulowania, dopracowywania, asekuracji relacyjnej, a także do rozrostu warstw interpretacyjnych, które mają „uzasadnić" akt i uczynić go odpornym na krytykę. Z psychologicznego punktu widzenia zachowania zabezpieczające redukują dyskomfort tu i teraz, ale podtrzymują system lękowy, ponieważ uniemożliwiają doświadczenie korektywne: „mogę wejść w niepewność i wrócić bez szkody".

Rozdział 26.3 traktuje więc perfekcjonizm i kontrolę jako strategie regulacyjne, a nie jako cechy charakteru. W takim ujęciu podstawowe pytanie brzmi: co w planie sytuacyjnym wzmacnia potrzebę perfekcji, a co ją rozbraja bez upokorzenia. W polu sztuk performatywnych kontrola bywa interpretowana jako kwestia estetyki, warsztatu, profesjonalizmu. W polu psychologii kontrola bywa interpretowana jako odpowiedź na nietolerancję niepewności i na podatność na wstyd. Psychoperformans pracuje w węźle tych logik, dlatego potrzebuje rozróżnienia: kontrola jako rzemiosło formy versus kontrola jako zachowanie zabezpieczające. Pierwsza może wzmacniać sprawczość, druga często ją redukuje, bo uzależnia możliwość działania od nierealistycznych warunków. W praktyce rozróżnienie widać po funkcji. Jeśli dopracowanie obiektu–klucza służy temu, by obiekt działał bezpiecznie w dotyku i bezpiecznie w przestrzeni, jest to kontrola funkcjonalna. Jeśli dopracowanie służy temu, by uniknąć uczucia bycia „niewystarczającym" lub by nie dopuścić do żadnej krytyki, jest to kontrola obronna. Te dwa tryby często się mieszają, co bywa źródłem konfliktu: osoba deklaruje troskę o jakość, a w praktyce wykonuje rytuał zabezpieczający przed wstydem.

W psychoperformansie lęk antycypacyjny ma także wymiar poznawczy: uruchamia reżim prognozowania, w którym uwaga przestaje być eksploracyjna, a staje się selekcyjna i zawężona. Uczestnik zaczyna wyszukiwać sygnały potencjalnej porażki: najmniejszą nierówność w świetle, najmniejszą przerwę w rytmie, najmniejszą niejednoznaczność w słowie. Jednocześnie rośnie ryzyko błędów metapoznawczych: utożsamienia myśli z faktem, utożsamienia emocji z diagnozą, utożsamienia dyskomfortu z zagrożeniem. W takim stanie plan sytuacyjny jest szczególnie podatny na kolonizację przez „metaplan", czyli równoległy projekt kontroli, który nadpisuje pierwotną intencję. Metaplan manifestuje się jako dodawanie warstw: dodatkowych zasad, dodatkowych rekwizytów, dodatkowych zabezpieczeń, dodatkowych wyjaśnień, dodatkowych prób. Efekt jest paradoksalny: rośnie złożoność, rośnie obciążenie poznawcze, rośnie pobudzenie, a więc rośnie lęk, który miał zostać zredukowany.

Projektowanie interwencji w psychoperformansie wymaga więc świadomej ekonomii kontroli: kontrola ma być dystrybuowana tak, by stabilizowała warunki, ale nie zastępowała doświadczenia. Narzędziem tej ekonomii jest pojęcie „wystarczająco dobrej formy", rozumiane nie jako kompromis estetyczny, lecz jako strategia rozwojowa. Wystarczająco dobra forma ustanawia minimalne warunki jakości, które chronią bezpieczeństwo i czytelność aktu, ale pozostawia margines nieperfekcji jako przestrzeń uczenia. Margines nieperfekcji jest w tym

ujęciu zaplanowany, a nie przypadkowy. Jest kontrolowanym polem niepewności, które pozwala układowi nerwowemu doświadczyć, że niepewność nie jest katastrofą. W klasycznych podejściach behawioralnych taki zabieg odpowiada logice ekspozycji i wygaszania reakcji lękowej bez stosowania zachowań zabezpieczających. Psychoperformans adaptuje tę logikę do formy artystycznej: zamiast „ekspozycji na bodziec" mamy ekspozycję na nieperfekcję formy, na przerwanie, na niezapisanie, na odroczenie interpretacji, na brak natychmiastowego potwierdzenia.

W planie sytuacyjnym szczególnie skuteczne jest wprowadzenie granic kontroli w trzech punktach: w preprodukcji, w trakcie aktu i po akcie. W preprodukcji granica kontroli oznacza ograniczenie liczby iteracji przygotowawczych oraz ograniczenie zakresu parametrów, które wolno optymalizować. Jeżeli wolno optymalizować wszystko, perfekcjonizm znajdzie zawsze nowy pretekst, by nie zaczynać. Granica w trakcie aktu oznacza, że kontrola nie ma prawa przejąć steru przez poprawianie; dopuszcza się korektę tylko w trybie bezpieczeństwa, nie w trybie wstydu. Granica po akcie oznacza, że analiza i interpretacja mają być oddzielone od autopunicyjnego audytu: nie ocenia się aktu jak egzaminu, tylko rozpoznaje punkty krytyczne i koszty uboczne. Psychoperformans nie jest praktyką „dążenia do ideału", lecz praktyką wytwarzania warunków, w których ideał przestaje być jedyną drogą do wartości.

Kluczową rolę w rozbrajaniu perfekcjonizmu odgrywa obiekt–klucz, pod warunkiem że nie jest on fetyszyzowany jako dowód skuteczności. Obiekt–klucz może być zaprojektowany jako operator nieperfekcji: materiał z natury niejednorodny, podatny na ślad, zarysowanie, odkształcenie; obiekt, który „nie daje się" doprowadzić do stanu idealnego bez przemocy. W takim układzie obiekt uczy relacji z błędem: błąd jest śladem, nie kompromitacją. Jednocześnie obiekt musi być bezpieczny w manipulacji i przewidywalny w funkcji, bo niepewność bezpieczeństwa somatycznego natychmiast zasila lęk antycypacyjny. Ten paradoks jest techniczny: obiekt może być nieperfekcyjny estetycznie, ale nie może być niebezpieczny fizycznie ani chaotyczny w użyciu. W przeciwnym razie plan sytuacyjny wytwarza niepewność nie tę, która koryguje kontrolę, lecz tę, która podbija układ alarmowy.

Perfekcjonizm ma również swój komponent społeczny: obawa przed oceną, porównaniem, utratą statusu. W psychoperformansie ten komponent bywa wzmacniany przez instytucjonalne konteksty, przez dokumentację, przez perspektywę publikacji i przez obecność świadka. Projektowanie interwencji wymaga tu polityki ekspozycji: skalowania widzialności oraz definiowania, co jest „materiałem roboczym", a co jest „dziełem". Jeśli wszystko jest dziełem, wstyd i kontrola rosną. Jeśli nic nie jest dziełem, spada sprawczość i maleje motywacja do domknięcia. Rozdział 26.3 umieszcza to napięcie w centrum: psychoperformans potrzebuje zarazem powagi aktu i prawa do szkicu. W projektowaniu interwencji powaga jest zdefiniowana przez kontrakt bezpieczeństwa, a nie przez perfekcję. Szkic jest zdefiniowany przez ograniczoną ekspozycję i przez brak obowiązku interpretacyjnego.

W tym miejscu pojawia się praktyczny wniosek metodologiczny: lęk antycypacyjny nie jest redukowany przez lepsze przewidywanie, tylko przez lepszą zdolność do powrotu. Plan sytuacyjny, który obiecuje pełną kontrolę, będzie karmił lęk, bo stawia warunek niemożliwy. Plan sytuacyjny, który ustanawia procedury powrotu i domknięcia, redukuje lęk, bo przenosi ciężar z zapobiegania na naprawę. Dla perfekcjonizmu jest to zmiana fundamentalna: zamiast „muszę zrobić idealnie, by nie cierpieć", pojawia się „mogę zrobić wystarczająco dobrze, bo

mam procedurę korekty i zakończenia”. To przesunięcie jest psychologicznie rdzeniem projektowania interwencji w tej perspektywie, a jednocześnie jest rdzeniem etycznym: chroni przed praktyką, która w imię rozwoju wytwarza dodatkowy przymus.

Jednym z najbardziej podstępnych mechanizmów perfekcjonizmu w psychoperformansie jest to, że potrafi on „udawać etykę”. Uczestnik mówi sobie, że dopracowuje plan sytuacyjny z troski o innych, o bezpieczeństwo, o standard pracy, o odpowiedzialność instytucjonalną. Część tych motywów bywa autentyczna, ale w praktyce perfekcjonizm często dokleja do nich komponent moralny: „jeśli nie dopracuję, będę nieodpowiedzialny”, „jeśli nie przewidzę, skrzywdzę”, „jeśli nie zabezpieczę, okażę lekkomyślność”. W ten sposób kontrola staje się nie tylko narzędziem redukcji lęku, lecz także narzędziem obrony tożsamości „dobrego” i „kompetentnego”. Z psychologicznego punktu widzenia jest to sprzężenie szczególnie trudne do rozbrojenia, bo każda próba ograniczenia kontroli może zostać przeżyta jako degradacja moralna. Dlatego rozdział 26.3 wprowadza zasadę rozdzielenia: etyka dotyczy granic, zgód, bezpieczeństwa somatycznego, prawa do przerwania, przejrzystości relacyjnej i języka ostrożności; perfekcja dotyczy jedynie tego, co estetycznie i organizacyjnie „ładniejsze”. Ten rozdział konsekwentnie przesuwa ciężar odpowiedzialności z perfekcji na procedury naprawy i na stabilność ramy. Odpowiedzialność nie polega na tym, że nic nie pójdzie źle; polega na tym, że gdy coś pójdzie źle, istnieje przewidywalna, nieupokarzająca procedura korekty.

W praktyce perfekcjonizm i kontrola mają w psychoperformansie postać tak zwanych zachowań zabezpieczających. Zachowania zabezpieczające to działania, które mają obniżyć lęk antycypacyjny poprzez redukcję niepewności: nadmierne próby przed aktem, wielokrotne sprawdzanie, gromadzenie rekwizytów „na wszelki wypadek”, dopisywanie kolejnych reguł, intensywne planowanie interpretacji, poszukiwanie potwierdzeń u autorytetów, a także rytuały techniczne (kontrola światła, akustyki, kadrów) wykonywane nie dla jakości doświadczenia, lecz po to, by nie dopuścić do poczucia wstydu. Problem z zachowaniami zabezpieczającymi polega na tym, że dają natychmiastową ulgę, a więc są wzmacniane, jednocześnie uniemożliwiając korektywne doświadczenie tolerowania niepewności. W psychoperformansie szczególnie wyraźnie widać to w obszarze dokumentacji: im silniejszy lęk antycypacyjny, tym silniejsza pokusa, by dokumentacja była „dowodem kontroli” i „dowodem sensu”, a więc by była czysta, kompletna i natychmiastowa. Taka dokumentacja działa jednak jak mechanizm samonadzoru: przenosi spojrzenie Innego do wnętrza procesu i utrwala presję autoprezentacyjną, która następnie działa w kolejnych aktach jak stały stresor.

Dlatego projektowanie interwencji wymaga wbudowania w plan sytuacyjny narzędzi deaktywacji zachowań zabezpieczających. Najskuteczniejsze nie są tu deklaracje, lecz ograniczenia strukturalne. Ograniczenie strukturalne to warunek, którego nie da się negocjować w progu: limit czasu przygotowania, limit liczby iteracji, limit liczby parametrów, które wolno stroić, limit liczby osób dopuszczonych do „konsultowania sensu”, limit materiałów, które wolno wprowadzić do przestrzeni. W psychologii samokontroli takie rozwiązania odpowiadają logice ograniczania punktów decyzyjnych: im mniej „miejsc”, w których perfekcjonizm może się wpiąć, tym mniej paliwa dostaje. Z perspektywy psychoperformansu jest to również zabieg estetyczny: ograniczenie redukuje szum i wzmacnia czytelność. Jednocześnie, aby ograniczenie nie stało się kolejną formą superego, musi być zdefiniowane jako element architektury bezpieczeństwa poznawczego: mniej wyborów w

trakcie to mniej obciążenia wykonawczego, a więc mniejsze ryzyko przeciążenia, ruminacji i nocebo.

W rozdziale 26.3 pojawia się również wątek nietolerancji niepewności jako rdzenia lęku antycypacyjnego. Nietolerancja niepewności nie oznacza niechęci do chaosu estetycznego; oznacza trudność w pozostawieniu otwartej luki bez natychmiastowego domknięcia: luki interpretacyjnej, luki relacyjnej, luki w przewidywaniu reakcji widza, luki w ocenie własnej wartości. Psychoperformans, ponieważ jest praktyką znaczenia, łatwo zamienia luki w „zobowiązania": skoro uruchomiłem znak, muszę go wytłumaczyć; skoro pojawił się afekt, muszę go zinterpretować; skoro zrobiłem gest, muszę go uzasadnić; skoro jest świadek, muszę go zadowolić albo zabezpieczyć. Rozdział ten wprowadza więc narzędzie projektowe „licencja na lukę". Licencja na lukę jest jawnie wpisanym modułem planu sytuacyjnego, który dopuszcza niepełność: brak wyjaśnienia, brak podsumowania, brak natychmiastowego sensu, brak ostatecznej oceny. Licencja ta nie ma jednak charakteru nihilistycznego; ma charakter regulacyjny. Pozwala układowi poznawczemu doświadczyć, że niepełność nie prowadzi do katastrofy, a jednocześnie pozwala, by znaczenie wyłaniało się w czasie, zamiast być wymuszone w stanie podatności na sugestię.

Mechanizm kontroli ma także swoją topologię w kanałach działania. W jednym wariancie kontrola przechodzi w słowo: dominują wyjaśnienia, metakomentarze, autoperswazja, uzasadnianie wyborów, prewencyjne tłumaczenia. W innym wariancie kontrola przechodzi w obraz: dominują korekty kadru, dbałość o „właściwy" wygląd, unikanie śladu, unikanie brzydoty, unikanie widzialnych błędów. W kolejnym wariancie kontrola przechodzi w gest: powtarzanie czynności aż do „poczucia domknięcia", kompulsywna symetria, rytuały sprawdzające, napięciowa precyzja. W innym wariancie kontrola przechodzi w światło i dźwięk: regulacja nastroju zamiast regulacji relacji z niepewnością, ustawianie tła tak, by nie pojawił się niepokój. I wreszcie kontrola przechodzi w obiekt: obiekt–klucz przestaje być operatorem znaczeń, a staje się „testem kompetencji" i „testem wartości". Rozdział 26.3 traktuje te warianty jako mapę interwencji: jeśli kontrola kolonizuje słowo, korekta powinna przejść w obiekt i w ciszę; jeśli kolonizuje obraz, korekta powinna przejść w dotyk i w ciężar; jeśli kolonizuje gest, korekta powinna przejść w przerwanie i w podpis; jeśli kolonizuje bodźce tła, korekta powinna przejść w stabilny, minimalny reżim sensoryczny. Projektowanie interwencji polega tu na zbudowaniu przełączników między kanałami, aby kontrola nie mogła zamknąć całego pola praktyki w jednym rejestrze.

Ważne jest, że perfekcjonizm w psychoperformansie nie zawsze jest negatywny. Bywa on nośnikiem kompetencji i troski o jakość. Krytyczny jest moment, w którym perfekcjonizm przestaje być wyborem, a staje się warunkiem rozpoczęcia lub warunkiem ukończenia. Wtedy wkracza lęk antycypacyjny i zaczyna działać logika odwlekania: nie zaczynam, bo jeszcze nie jest gotowe; nie kończę, bo jeszcze można poprawić; nie pokazuję, bo jeszcze nie jest doskonałe; nie domykam, bo nie mam pewności, że sens jest „prawdziwy". W psychoperformansie ta logika ma szczególnie silne konsekwencje, bo rozbija rytm IndywiduAkcji: praktyka staje się rzadkim wydarzeniem o wysokiej stawce, zamiast być serią działań o kontrolowanej intensywności. Rozdział 26.3 odpowiada na to przez zasadę częstotliwości: lepsza jest praktyka częstsza i domykana niż praktyka rzadsza i perfekcyjna. Domknięcie jest tu kategorią psychologiczną, bo domknięcie kończy pętlę kontrolną i uczy system, że akt ma kres oraz że kres nie jest karą.

Interwencje przeciw perfekcjonizmowi w psychoperformansie są zatem interwencjami przeciw absolutyzmowi. Absolutyzm polega na tym, że każdy element planu sytuacyjnego staje się „wszystkim": obiekt jest dowodem życia, gest jest dowodem wartości, dokumentacja jest dowodem sensu, a opinia widza jest dowodem bycia. W takim układzie lęk antycypacyjny rośnie nieuchronnie, bo stawka staje się totalna. Rozdział 26.3 wprowadza przeciwwagę: lokalizację stawki. Lokalizacja stawki oznacza, że plan sytuacyjny przypisuje znaczenie do jednego węzła na raz, a resztę utrzymuje jako tło. Dziś stawką jest bezpieczeństwo granicy, a nie wartość dzieła. Dziś stawką jest domknięcie procedury, a nie wyjaśnienie sensu. Dziś stawką jest kontakt z obiektem, a nie opinia świadka. Ten sposób myślenia jest psychologicznie efektywny, ponieważ rozprasza katastroficzne przewidywania: jeśli stawka nie jest totalna, błąd nie jest totalny.

Jednocześnie rozdział 26.3 utrzymuje rygor: „wystarczająco dobra forma" nie jest przyzwoleniem na chaos, lecz na uczenie. Dlatego projektowanie interwencji zawiera dwa równoległe reżimy: reżim bezpieczeństwa i reżim eksperymentu. Reżim bezpieczeństwa jest nienegocjowalny: dotyczy BHP, bodźców, granic, zgód, prawa do przerwania, minimalnej przewidywalności. Reżim eksperymentu jest negocjowalny: dotyczy tego, ile nieperfekcji dopuszczam, ile luki dopuszczam, ile ekspozycji dopuszczam, ile interpretacji odraczam. Perfekcjonizm próbuje często przenieść standardy bezpieczeństwa na standardy eksperymentu, czyniąc eksperyment równie nienegocjowalnym jak BHP. Rozdział 26.3 rozcina to nadużycie: bezpieczeństwo musi być wysokie, ale eksperyment nie musi być perfekcyjny. Z punktu widzenia psychoperformansu jest to rozdzielenie fundamentalne, bo tylko ono pozwala utrzymać praktykę jako praktykę, a nie jako egzamin.

W ostatniej warstwie rozdział 26.3 przesuwa uwagę z opisów mechanizmów na projektowe „punkty krytyczne", czyli miejsca, w których perfekcjonizm i lęk antycypacyjny najczęściej rozbijają interwencję mimo dobrych intencji. Pierwszym punktem krytycznym jest moment rozpoczęcia. Osoby o silnej potrzebie kontroli często nie rozpoczynają, ponieważ ich system bezpieczeństwa wymaga pełnej pewności, że akt będzie „właściwy". Psychoperformans odpowiada tu narzędziem minimalnego startu: start jest zdefiniowany jako czynność tak prosta i tak krótka, by nie dało się jej sensownie odroczyć bez ujawnienia, że odroczenie jest strategią regulacyjną, a nie racjonalną decyzją. Minimalny start jest równocześnie aktem o niskiej widzialności i o niskiej interpretowalności: nie daje „materiału" dla superego. W projektowaniu planu sytuacyjnego oznacza to, że pierwszy krok nie może być krokiem spektakularnym, ponieważ spektakularność podnosi stawkę i zaprasza kontrolę. Pierwszy krok ma być krokiem funkcjonalnym: ustawienie obiektu, dotknięcie go, jedno zdanie kontraktu, krótki gest orientacji. Dopiero potem można wprowadzać intensyfikację. To rozróżnienie jest kluczowe, bo lęk antycypacyjny jest najsilniejszy przed startem, a nie w trakcie. W trakcie akt może przejąć funkcje regulacyjne; przed startem dominuje prognozowanie.

Drugim punktem krytycznym jest moment „przypadku", czyli nieplanowanej zmiany: błąd techniczny, zakłócenie bodźca, nieoczekiwana reakcja widza, przesunięcie obiektu, nieudany gest, nagła pauza w słowie. Dla kontroli przypadek jest wrogiem, bo ujawnia, że plan nie jest hermetyczny. W psychoperformansie przypadek jest jednak surowcem, a nie awarią, o ile plan sytuacyjny posiada procedurę jego rekontekstualizacji. Rozdział 26.3 wprowadza tu zasadę „kompatybilności z przypadkiem": plan ma mieć tryb, w którym nieplanowany element jest akceptowany jako indeks sytuacji, a nie jako kompromitacja. Psychologicznie jest to trening tolerancji niepewności: doświadczam, że błąd nie niszczy wartości. Estetycznie jest to praktyka

performatywnej prawdy: sytuacja nie jest sterylna, a jednak jest sensowna. Projektowo oznacza to, że plan sytuacyjny powinien zawierać krótki protokół: zatrzymanie, orientacja, decyzja, kontynuacja lub domknięcie. Bez tego protokołu kontrola będzie próbowała „naprawić wszystko natychmiast", co często prowadzi do eskalacji wstydu i do utraty regulacji.

Trzecim punktem krytycznym jest moment ekspozycji, zwłaszcza ekspozycji dokumentacyjnej. Perfekcjonizm bardzo często przyczepia się do obrazu śladu: fotografie, wideo, notatki, metadane, publikacja. W psychoperformansie ślad jest jednocześnie dokumentem i obiektem symbolicznym: może stać się dowodem życia, dowodem pracy, dowodem wartości. W tym właśnie miejscu lęk antycypacyjny bywa najmocniejszy, bo w grę wchodzi przewidywanie oceny społecznej. Rozdział 26.3 proponuje więc projektową politykę śladu opartą na trzech zasadach: opóźnienie, selekcja, niekompletność. Opóźnienie redukuje podatność na sugestię i na wstyd wtórny. Selekcja redukuje autoprezentacyjny totalizm („wszystko ma wyglądać idealnie"). Niekompletność tworzy licencję na lukę i unieważnia przymus wyjaśniania. W praktyce oznacza to, że część aktów nie zostaje udokumentowana w ogóle, a część zostaje udokumentowana w sposób, który nie pozwala na perfekcjonistyczny audyt (na przykład tylko zapis obiektu po akcie, bez obrazu twarzy, bez narracji, bez komentarza). To nie jest ukrywanie; to jest projektowanie warunków, w których praktyka może być powtarzalna.

Czwartym punktem krytycznym jest moment interpretacji. Perfekcjonizm wchodzi tu w postaci przymusu „właściwego sensu": jeśli nie wyjaśnię, to znaczy, że nie rozumiem; jeśli nie nazwę, to znaczy, że to nie istnieje; jeśli nie domknę, to znaczy, że przegrałem. Lęk antycypacyjny podpowiada wtedy katastroficzne scenariusze: „zostanę uznany za pustego", „to nie ma wartości", „to było głupie". Rozdział 26.3 ustanawia kontrstrategię: interpretacja jest oddzielona od wartościowania i oddzielona od tożsamości. Interpretacja jest hipotezą o funkcji, nie wyrokiem o osobie. Aby to utrzymać, plan sytuacyjny powinien wprowadzać dwa reżimy języka: język opisu procedury i język hipotez znaczeniowych. Język opisu procedury jest weryfikowalny: co zrobiłem, kiedy, w jakich warunkach, jakie były progi, co było korektą. Język hipotez jest pluralistyczny: możliwe, że to znaczyło X, ale równie możliwe, że znaczyło Y; sens może się zmienić; sens może zostać odroczony. Ten pluralizm jest psychologicznie ochronny, bo nie pozwala kontroli uczynić z interpretacji egzaminu.

Piątym punktem krytycznym jest moment domknięcia. Perfekcjonizm bardzo często sabotuje domknięcie, ponieważ domknięcie oznacza utratę możliwości poprawy, a więc utratę kontroli. W psychoperformansie to prowadzi do przeciągania aktu, do dokładania kolejnych elementów, do powrotów i powtórzeń, które mają „zrobić to naprawdę". Taka dynamika jest kosztowna regulacyjnie i wzmacnia ruminację. Rozdział 26.3 odpowiada na to przez zasadę „domknięcia niezależnego od satysfakcji". Satysfakcja jest zmienna nastroju i oczekiwań; nie może być kryterium zakończenia. Kryterium zakończenia musi być proceduralne: czas, sygnał, podpis, fizyczny akt zakończenia. To rozróżnienie jest kluczowe, ponieważ perfekcjonizm często domaga się „poczucia domknięcia", które jest w praktyce nieosiągalne przy wysokiej presji. Proceduralne domknięcie uczy układ nerwowy, że akt może się kończyć nawet wtedy, gdy nie ma euforii, i że brak euforii nie jest dowodem porażki.

W tej perspektywie widać, że projektowanie interwencji jest projektowaniem warunków, w których kontrola może przestać być tyranią, a stać się narzędziem. Kontrola nie musi być wrogiem. Musi być osadzona w hierarchii: bezpieczeństwo somatyczne i etyczne ma

pierwszeństwo; stabilność ramy ma pierwszeństwo; powtarzalność i domknięcie mają pierwszeństwo; dopiero potem wchodzi estetyka perfekcji. Jeśli hierarchia się odwróci, perfekcja zacznie żądać ofiar: przeciążenia, wstydu, odwlekania, izolacji. Rozdział 26.3 proponuje więc „rachunek wrażliwy" kontroli: każda dodatkowa warstwa kontroli ma koszt w postaci obciążenia poznawczego, wzrostu pobudzenia, spadku elastyczności, wzrostu ryzyka nocebo. Ten rachunek nie jest metaforą; jest praktyczną heurystyką planu sytuacyjnego. Jeżeli kontrola rośnie, a praktyka staje się rzadsza, bardziej napięciowa, mniej domykana, to znaczy, że kontrola przestała służyć interwencji.

W finalnym ujęciu rozdział 26.3 przesuwa akcent z „walki z perfekcjonizmem" na „projektowanie warunków tolerancji błędu". Psychoperformans nie leczy perfekcjonizmu jako syndromu. Psychoperformans wytwarza sytuacje, w których błąd jest doświadczany jako ślad, nie jako degradacja. To jest rdzeń odczarowywania w tym obszarze: odebranie błędowi mocy wyroku. W praktyce oznacza to budowanie planów sytuacyjnych, które mają margines nieperfekcji wpisany w formę, a jednocześnie mają procedury bezpieczeństwa i procedury domknięcia wpisane w kontrakt. Gdy te elementy są obecne, lęk antycypacyjny traci paliwo, bo niepewność przestaje być groźbą, a staje się kontrolowanym komponentem działania.

26.4. Narracje osobiste i rekontekstualizacja znaczeń (odczarowywanie)

Narracje osobiste nie są w psychoperformansie „opowieścią o sobie" w potocznym sensie, lecz infrastrukturą przewidywania i regulacji: układem pojęć, metafor, sekwencji zdarzeń i ról, który porządkuje doświadczenie w czasie, nadaje mu kierunek, wyznacza tożsamość działania oraz definiuje, co jest dopuszczalne, a co zakazane. W psychologii narracyjnej i w badaniach nad pamięcią autobiograficzną (w tym nad tzw. narrative identity oraz autobiographical reasoning) opisuje się, że człowiek nie tyle przechowuje „czyste fakty", ile stale rekonstruuje przeszłość w oparciu o aktualne cele, relacje, wartości i schematy interpretacyjne. Ta rekonstrukcyjność jest zasobem, ale bywa też źródłem cierpienia: jeżeli dominują narracje katastroficzne, wstydowe, defetystyczne albo kompulsywnie kontrolujące, rekonstrukcja utrwala ból, bo każdy epizod zostaje wciągnięty do tej samej matrycy znaczeń. Rekontekstualizacja w psychoperformansie jest więc praktyką redakcji matrycy: nie przez perswazję, lecz przez zdarzenie ucieleśnione, w którym obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt stają się narzędziami korekty semantycznej.

Odczarowywanie w tym ujęciu nie oznacza „zdejmowania magii" z życia, tylko demontaż przymusu interpretacyjnego, który czyni z symboli wyroki. W wielu historiach osobistych znak zostaje błędnie utożsamiony z koniecznością: „to znaczy, że taki jestem", „to znaczy, że już zawsze będzie tak samo", „to znaczy, że nie mam prawa". Psychoperformans rozdziela znak od konieczności przez zmianę statusu znaku: z dowodu na materiał, z oskarżenia na surowiec, z tabu na element warsztatu. W terminach semiotycznych chodzi o przerwanie patologicznej semiozy, w której indeks lub symbol natychmiast zostaje przepisany na ontologię osoby. W terminach hermeneutycznych chodzi o wytworzenie dystansu interpretacyjnego: sens nie jest natychmiastową przemocą, lecz hipotezą o funkcji. W terminach poznawczych chodzi o rozluźnienie sztywnego modelu predykcyjnego: dopuszczenie błędu przewidywania bez uruchamiania alarmu. W terminach klinicznych chodzi o ograniczenie ruminacji, unikania i zachowań zabezpieczających, które podtrzymują lęk i wstyd.

Istnieje zasadnicza różnica między narracją jako reprezentacją a narracją jako performatywem. Narracja jako reprezentacja opisuje: „tak było". Narracja jako performatyw robi: „tak ma być rozumiane". W praktyce to właśnie performatywność bywa najbardziej obciążająca, bo opowieść staje się kontraktem z samym sobą, a kontrakt bywa bezlitosny. Psychoperformans jest technologią, która pozwala wprowadzić do narracji element materialny i proceduralny, a więc osłabić jej tyranię. Obiekt–klucz działa tu jak zewnętrzny nośnik znaczenia, który można przesunąć, odwrócić, zamknąć, podpisać, zdeponować, zdegradować, uświęcić lub odtabuizować bez konieczności natychmiastowego uzasadnienia. Dzięki temu narracja traci monopol na sens, a sens staje się rozproszony: część jest w ciele, część w przestrzeni, część w rytmie, część w śladzie.

Mechanizm rekontekstualizacji można opisać jako pracę na trzech poziomach jednocześnie: poziomie epizodu, poziomie schematu i poziomie metanarracji. Poziom epizodu to pojedyncze wspomnienie lub scena, często nasycona afektem i wstydem, która wraca w postaci obrazów, impulsów i automatycznych sądów. Poziom schematu to wzór, który spina epizody w ciąg: „zawsze kończy się tak samo", „nie wolno mi prosić", „muszę kontrolować". Poziom metanarracji to opowieść o opowieści: przekonania o tym, czy w ogóle wolno zmieniać sens, czy wolno interpretować inaczej, czy wolno odroczyć, czy wolno przyjąć wieloznaczność. Psychoperformans wprowadza interwencję, która dotyka epizodu przez konkret (gest i obiekt), dotyka schematu przez zmianę sekwencji (inna dramaturgia planu sytuacyjnego), a metanarrację dotyka przez ustanowienie kontraktu interpretacyjnego (pierwszeństwo opisu, pluralizm hipotez, odroczenie). Bez metanarracji rekontekstualizacja jest krucha, bo schemat szybko przejmuje nową interpretację i zamienia ją w kolejny obowiązek.

W psychoterapii narracyjnej (White, Epston) używa się pojęcia eksternalizacji: problem nie jest osobą, problem jest problemem. Psychoperformans rozwija eksternalizację w kierunku materialno-performatywnym: problem nie jest osobą, problem ma obiekt, rytm, światło, dźwięk i gest, które można ująć w ramę, a następnie domknąć. Eksternalizacja w psychoperformansie nie jest ucieczką od odpowiedzialności; jest warunkiem odpowiedzialności, bo dopiero wtedy możliwe staje się działanie bez utożsamienia. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny konstruuje „scenę problemu" jako scenę operacyjną: problem zostaje zlokalizowany w obiekcie–kluczu lub w relacji między obiektami, a nie w rdzeniu jaźni. Taka lokalizacja obniża wstyd i redukuje absolutyzm interpretacji, a jednocześnie tworzy możliwość pracy z ambiwalencją: można jednocześnie uznać ból i odmówić mu władzy.

Ważnym komponentem rekontekstualizacji jest język, ale nie w sensie retorycznych formuł, tylko w sensie mikrooperacji semantycznych: etykietowania, kategoryzowania, przypisywania sprawstwa, konstruowania czasowości. W psychologii poznawczej i w badaniach nad regulacją emocji podkreśla się rolę reappraisal (reinterpretacji) oraz affect labeling (nazywania afektu) jako strategii, które mogą zmieniać intensywność reakcji i jej konsekwencje. Psychoperformans korzysta z tych mechanizmów, lecz chroni przed pułapką „nadmiernej narratywizacji", w której każda emocja natychmiast zostaje opowiedziana i przez to unieruchomiona. Zamiast pełnych historii często skuteczniejsze są krótkie formuły operacyjne: opis stanu bez wyroku, nazwanie progu bez autodiagnozy, wskazanie wyboru bez uzasadniania. Słowo w planie sytuacyjnym ma więc status narzędzia dozującego, a nie status sędziego. Słowo ma wystarczyć, by utrzymać orientację i granicę; resztę wykonują ciało i obiekt.

Rekontekstualizacja w psychoperformansie ma również aspekt pamięciowy, który bywa intuicyjnie wyczuwany, ale rzadko projektowany świadomie: pamięć autobiograficzna jest podatna na aktualizację w warunkach ponownego przywołania i zmiany kontekstu, a więc to, jak wywołuje się epizod, w jakim stanie pobudzenia, w jakiej relacji i z jaką procedurą domknięcia, wpływa na to, jaki ślad pozostaje. Z tego wynika zasada ostrożności: praca narracyjna bez stabilnej ramy regulacyjnej może pogłębiać ruminację i wstyd, bo przywołanie bez domknięcia bywa czystą re-traumatyzacją semantyczną, nawet jeśli nie dotyka traumy w sensie klinicznym. Psychoperformans, jako praktyka odpowiedzialna, nie eskaluje epizodu bez protokołu powrotu: orientacja, przerwanie, uziemienie, podpis, rytuał bezpieczeństwa. Dopiero wtedy „odczarowywanie" nie jest ryzykiem, lecz metodą.

W tym obszarze szczególnie istotna jest kategoria „świadka", ponieważ świadek organizuje narrację nawet wtedy, gdy milczy. Przy obecności świadka rośnie presja spójności, a spójność bywa mylona z prawdą. Osoby o wysokiej podatności na wstyd lub na kontrolę próbują wtedy konstruować narrację nie jako narzędzie sensu, lecz jako tarczę: opowieść ma zabezpieczyć przed oceną. Psychoperformans odpowiada na to kontraktem świadka: świadek nie jest sędzią sensu, lecz strażnikiem ramy. W praktyce oznacza to powściągliwość interpretacyjną, pierwszeństwo pytań o procedurę nad pytaniami o znaczenie oraz respekt dla odroczenia. Świadek, który natychmiast „tłumaczy" akt, może nieświadomie wytworzyć zależność interpretacyjną, a ta zależność bywa źródłem nocebo i źródłem utraty sprawczości: sens zostaje skolonizowany przez autorytet. Rekontekstualizacja ma wzmacniać sprawstwo narracyjne, a nie je zastępować.

W praktyce psychoperformansu narracja osobista jest często nierozpoznanym systemem sterowania zachowaniem. Działa jak ukryty algorytm decyzyjny: określa, co uznajesz za „ryzyko", co uznajesz za „wstyd", co uznajesz za „bezpieczeństwo", a przede wszystkim jaki rodzaj zachowania jest dopuszczalny bez poczucia, że zdradzasz siebie albo że tracisz twarz. Taki algorytm bywa zbudowany z kilku powtarzalnych zdań, które nie brzmią jak literatura, tylko jak prawo wewnętrzne: „muszę być przygotowany", „nie mogę przeszkadzać", „nie wolno mi okazywać słabości", „jeśli nie kontroluję, wszystko się rozsypie", „jeśli poproszę, będę dłużnikiem". Psychoperformans interesuje się tym prawem nie jako treścią do obalenia, lecz jako rytmem do przeprojektowania. Z punktu widzenia regulacji pobudzenia najważniejsza jest bowiem nie prawdziwość zdań, ale ich skutki: czy prowadzą do nadmiernej czujności, ruminacji, zamrożenia, unikania, hiperaktywacji, czy też pozwalają wrócić do kontaktu i domknąć pętlę działania. Rekontekstualizacja znaczeń polega na tym, że prawo wewnętrzne zostaje wprowadzone do przestrzeni jako materiał, a następnie zostaje poddane działaniu, które zmienia jego status: z absolutu na hipotezę, z wyroku na znak, z konieczności na wybór.

Najbardziej rygorystyczna technika odczarowywania w psychoperformansie polega na kontrolowanym rozdzieleniu trzech porządków, które w narracji traumatyzującej lub wstydowej zlewają się w jedno: porządku faktu, porządku znaczenia i porządku konsekwencji. Narracja cierpiąca ma skłonność do skracania drogi: fakt natychmiast staje się znaczeniem, a znaczenie natychmiast staje się konsekwencją. „Ktoś się skrzywił" staje się „jestem śmieszny" staje się „zostanę odrzucony". „Zawahałem się" staje się „nie mam prawa" staje się „nigdy nie będę sprawczy". Psychoperformans wprowadza interwał między tymi porządkami przez procedurę: najpierw opis epizodu w minimalnym języku (bez metafizyki winy), potem materializacja znaczenia w obiekcie–kluczu (znaczenie jako rzecz, nie jako tożsamość), dopiero

potem decyzja o konsekwencji w planie sytuacyjnym (konsekwencja jako wybór regulacyjny, nie jako kara). To rozdzielenie jest antymagiczne w sensie metodologicznym: odbiera „moc sprawczą" automatycznym przejściom. Jednocześnie jest ono głęboko performatywne: nie dokonuje się przez dyskusję, lecz przez ułożenie relacji między obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem w taki sposób, by nie było możliwe natychmiastowe zlanie się porządków. Jeśli obiekt–klucz zostaje podpisany jako „hipoteza", a nie jako „prawda", to cała sytuacja zostaje przekodowana; sens nie może już działać jako wyrok, bo został sprowadzony do roli narzędzia.

Odczarowywanie, rozumiane jako rekontekstualizacja, wymaga także pracy na poziomie metryki czasu. Narracje osobiste bardzo często są skonstruowane w czasie absolutnym: „zawsze", „nigdy", „od początku", „już za późno". To czas metafizyczny, który usuwa możliwość interwencji. Psychoperformans wprowadza czas proceduralny: „teraz", „przez trzy minuty", „do momentu podpisu", „do momentu przerwania", „do zamknięcia pojemnika", „do wyjścia z pola". Czas proceduralny jest z natury ograniczony, a więc zdejmuje z narracji jej totalny charakter. W tym sensie plan sytuacyjny jest urządzeniem temporalnym: ogranicza rozlewność opowieści przez rytm działania. Gdy akt ma jasno określony początek i koniec, narracja traci możliwość nieskończonego dopowiadania. Jest to szczególnie istotne w kontekście perfekcjonizmu i lęku antycypacyjnego: czas proceduralny unieważnia przymus „jeszcze jednego poprawienia", bo koniec jest warunkiem sensu. Psychoperformans nie prosi narracji o zgodę na zakończenie. Psychoperformans kończy i dopiero potem pozwala sensowi dojrzeć.

W praktykach narracyjnych mówi się o „zagęszczaniu historii alternatywnej" i o wydobywaniu „wyjątków" wobec dominującej opowieści. Psychoperformans może wykonać analogiczną operację bez popadania w cukrową autoafirmację. Zamiast tworzyć kontr-opowieść z samych słów, tworzy się kontr-sytuację z materiału. Jeśli dominująca narracja brzmi „muszę kontrolować, inaczej się rozsypię", to kontr-sytuacja nie jest zdaniem „nie muszę kontrolować", lecz zdarzeniem, w którym kontrola zostaje ograniczona w jednym bezpiecznym parametrze, a jednak akt zostaje domknięty bez katastrofy. Wyjątek staje się śladem proceduralnym: „było inaczej i wróciłem". Ten ślad jest cenniejszy niż deklaracja, bo jest weryfikowalny somatycznie. Układ nerwowy dostaje dowód powrotu. W tym sensie rekontekstualizacja jest procesem uczenia epizodycznego i proceduralnego zarazem: powstaje nowa pamięć „jak się wraca", a nie tylko nowa interpretacja „co to znaczy".

Ważną, często pomijaną warstwą narracji osobistej są narracje zapożyczone: rodzinne, środowiskowe, instytucjonalne, kulturowe. To one niosą mikro-dogmaty o tym, co jest „wstydem", co jest „porządkiem", co jest „męstwem", co jest „pracowitością", co jest „prawdziwą sztuką", co jest „poważnym działaniem". Rekontekstualizacja w psychoperformansie nie polega na wojnie z tradycją, tylko na demontażu jej przymusu. Tradycja może pozostać źródłem, ale przestaje być prawem. W praktyce wykonuje się to przez precyzyjne ustawienie relacji między znakiem a użyciem. Ten sam znak (gest, rekwizyt, słowo-klucz, ton głosu, forma ciszy) może działać jako narzędzie autonomii albo jako narzędzie nadzoru, zależnie od tego, czy jest wpisany w kontrakt granicy. Jeżeli plan sytuacyjny ustanawia, że żaden znak nie ma prawa narzucać tożsamości, wówczas nawet ciężkie dziedzictwo symboliczne traci ostrze. To jest sedno odczarowywania: nie negować znaku, tylko odebrać mu przymus. Znak nie przestaje istnieć; przestaje rządzić.

Na tym etapie rekontekstualizacja znaczeń staje się w psychoperformansie praktyką odpowiedzialnego „przekładu" między językami: między językiem autobiograficznej pamięci, językiem ciała i językiem formy. Pamięć opowiada w czasie, ciało reaguje w progu, forma organizuje relację i widzialność. Jeżeli te trzy języki nie są zsynchronizowane, pojawia się rozdźwięk: opowieść mówi „jestem spokojny", ciało sygnalizuje alarm; opowieść mówi „to nie ma znaczenia", ciało utrzymuje napięcie; opowieść mówi „już wszystko rozumiem", a forma domaga się kolejnej warstwy uzasadnienia. Psychoperformans nie rozstrzyga, który język jest „prawdziwy". Projektuje spotkanie języków w planie sytuacyjnym, tak aby możliwa była korekta bez przemocy: ciało dostaje prawo do przerwania, narracja dostaje prawo do odroczenia, forma dostaje prawo do nieperfekcji. Wówczas odczarowywanie nie jest aktem jednorazowego olśnienia, tylko stabilną technologią, która stopniowo zmienia warunki powstawania znaczeń.

W trzeciej warstwie rozdział 26.4 domyka perspektywę rekontekstualizacji przez wprowadzenie kryteriów jakości, które chronią psychoperformans przed dwiema skrajnościami: przed „terrorystyczną narracją sensu" oraz przed „estetycznym nihilizmem", w którym sens zostaje rozpuszczony do poziomu przypadkowego nastroju. Kryteria jakości nie są tu normą moralną, lecz wskaźnikami stabilności procesu. Pierwszy wskaźnik brzmi: czy po akcie zmniejsza się przymus opowiadania. Jeśli przymus rośnie, praktyka mogła stać się kolejnym paliwem ruminacji, a odczarowywanie nie zadziałało. Drugi wskaźnik brzmi: czy sens jest bardziej pluralistyczny, a mniej wyrokowy. Jeśli sens staje się jedną, twardą tezą o sobie, ryzyko wstydu i nocebo rośnie. Trzeci wskaźnik brzmi: czy wzrasta zdolność do odroczenia interpretacji bez paniki. Jeśli nie, plan sytuacyjny wciąż jest przechwycony przez lęk antycypacyjny. Czwarty wskaźnik brzmi: czy rośnie zdolność do domknięcia. Jeśli nie, narracja nadal działa jak nieskończony proces sądowy. Te wskaźniki są praktyczne: nie pytają o „prawdę" historii, tylko o to, czy historia przestała więzić.

Następnie rozdział 26.4 wprowadza pojęcie „narzędziowania narracji". Narzędziowanie oznacza, że opowieść przestaje być święta i przestaje być przeklęta. Staje się narzędziem w warsztacie: można jej użyć, można ją odłożyć, można ją ograniczyć do jednej funkcji, można ją zredukować do etykiety proceduralnej, można ją przełożyć na obiekt, można ją przełożyć na rytm. Jest to krytyczny moment, ponieważ wiele osób trzyma narrację w dwóch skrajnych statusach: albo jest tożsamością („to jestem ja"), albo jest oskarżycielem („to mnie niszczy"). Psychoperformans proponuje trzeci status: narracja jako interfejs regulacyjny. Interfejs jest pojęciem z obszaru projektowania: nie musi być prawdziwy metafizycznie, musi działać funkcjonalnie. Jeśli dana opowieść pomaga utrzymać granicę, uruchomić minimalny start, wytrzymać lukę i domknąć akt, jest dobra w tym kontekście. Jeśli opowieść zwiększa presję, absolutyzm i ruminację, jest zła w tym kontekście, nawet jeśli brzmi szlachetnie. Narzędziowanie jest więc radykalne: odbiera narracji prawo do szantażu moralnego.

Z narzędziowania wynika projektowa „polityka metafor". Metafory są w psychoperformansie silnym nośnikiem sensu, ale potrafią być również matrycą przemocy wobec siebie. Metafora „muszę się przełamać" wprowadza logikę siły i walki, metafora „muszę się oczyścić" wprowadza logikę brudu i winy, metafora „muszę być twardy" wprowadza logikę odcięcia, metafora „muszę się naprawić" wprowadza logikę wadliwości. Rozdział 26.4 nie zakazuje metafor, ale proponuje kryterium: metafora ma zwiększać repertuar działania, nie zmniejszać. Metafora ma otwierać opcje, nie zamykać w jednym torze. W praktyce planu sytuacyjnego oznacza to wybór metafor proceduralnych, a nie esencjalistycznych: „testuję", „skaluję", „odraczam", „domykam",

„przechodzę”, „deponuję”, „zmieniam status obiektu”. Są to metafory operacyjne, które nie każą tożsamości. Dzięki temu rekontekstualizacja staje się możliwa bez przymusu „wielkiej zmiany ja”. Zmiana jest lokalna, ale powtarzalna, więc w sumie może być głęboka.

W tej perspektywie „odczarowywanie” dostaje jeszcze jeden sens: jest to wytwarzanie odporności na przesąd interpretacyjny. Przesąd interpretacyjny to automatyczna wiara, że jeśli pojawia się jakiś znak, to musi on oznaczać coś ostatecznego. W praktykach duchowych, rytualnych i okultystycznych przesąd interpretacyjny bywa szczególnie częsty, bo systemy symboliczne kuszą totalnością. Rozdział 26.4 przygotowuje grunt pod późniejsze perspektywy części VI, proponując zasadę metodologiczną: symbole są językiem ogniskowania uwagi, a nie językiem dowodów. Oznacza to, że znak może być użyteczny, nawet jeśli nie jest ontologicznie „prawdziwy”. Jeśli znak organizuje uwagę w sposób, który zwiększa autonomię, granicę i zdolność do powrotu, ma wartość praktyczną. Jeśli znak organizuje uwagę w sposób, który zwiększa fatalizm, lęk i zależność od autorytetu interpretacyjnego, staje się ryzykiem nocebo. Ta zasada jest kluczowa, bo psychoperformans operuje na styku praktyk artystycznych i praktyk symbolicznych; bez tej zasady łatwo o mistyfikację i łatwo o zawłaszczenie.

Rozdział 26.4 ustanawia więc protokół rekontekstualizacji znaczeń, który można traktować jako uniwersalny moduł planu sytuacyjnego. Protokół składa się z pięciu kroków, rozumianych nie jako „lista”, lecz jako sekwencja w czasie. Po pierwsze: lokalizacja materiału narracyjnego w jednym kanale, najlepiej w obiekcie–kluczu, aby sens nie rozlał się na całą tożsamość. Po drugie: minimalny opis stanu bez wyroku, który utrzymuje orientację, ale nie uruchamia sądu. Po trzecie: czynność zmiany statusu znaku, czyli akt materialny lub gest, który przekształca „dowód” w „materiał”. Po czwarte: domknięcie proceduralne, które kończy pętlę ruminacji. Po piąte: odroczenie interpretacji i dopuszczenie pluralizmu hipotez, tak aby sens mógł dojrzeć poza progiem pobudzenia. Ten protokół nie zastępuje refleksji; on ją chroni. Chroni ją przed wstydem, lękiem i kontrolą, które w przeciwnym razie przejmują narrację i zamieniają ją w narzędzie przemocy.

Wreszcie rozdział 26.4 doprecyzowuje relację między rekontekstualizacją a sprawstwem. Sprawstwo w tym ujęciu nie oznacza, że „mogę wszystko zmienić”, lecz że mogę zmienić warunki, w których sens powstaje. To subtelna, ale fundamentalna różnica. Człowiek często nie ma wpływu na to, co się wydarzyło, ani na to, co czuje w progu. Ma jednak wpływ na to, czy nada tym odczuciom status wyroku, czy status materiału. Psychoperformans jest praktyką, która przenosi sprawstwo z poziomu przeszłości na poziom aktualnego aktu semantycznego. Dzięki temu rekontekstualizacja nie jest fantazją o nowej historii, tylko praktyką nowej relacji do historii. Historia pozostaje, ale przestaje rządzić.

26.5. Metapoznanie i metauwaga: profilaktyka nocebo w komunikacji

Metapoznanie jest w psychoperformansie warstwą, w której praktyka przestaje być tylko „działaniem” i staje się zarządzaniem własnym aparatem poznawczym. Nie chodzi o introspekcję dla samej introspekcji, lecz o zdolność monitorowania i regulowania procesów, które w przeciwnym razie przejmują plan sytuacyjny: automatycznych sądów, heurystyk ryzyka, skoków uwagi, pętli ruminacyjnych, nadinterpretacji bodźców oraz kompulsywnego domykania znaczeń. W klasycznych ujęciach metapoznania (Flavell; Nelson i Narens) wyróżnia się

komponent monitorowania (jak wiem, że wiem; skąd bierze się moje przekonanie; jak oceniam własną pewność) oraz komponent kontroli (co robię z tą oceną; jak zmieniam strategię; kiedy zatrzymuję, kiedy odraczam, kiedy proszę o korektę). Psychoperformans, ze względu na intensywność semantyczną i sensoryczną, wystawia oba komponenty na próbę: łatwo pomylić intensywność afektu z trafnością interpretacji, łatwo pomylić żywość obrazu z prawdziwością wspomnienia, łatwo pomylić napięcie somatyczne z realnym zagrożeniem, łatwo pomylić dyskomfort z „dowodem, że dzieje się coś złego". Metapoznanie jest więc tu praktyką kalibracji, która chroni proces przed przemocą znaczenia.

Metauwaga stanowi bliźniaczą, bardziej techniczną warstwę tej samej pracy. Jeżeli metapoznanie dotyczy treści poznawczych i ocen pewności, metauwaga dotyczy dynamiki selekcji bodźców: co aktualnie staje się figurą, co tłem, co jest „sygnałem", a co „szumem", jakie bodźce otrzymują priorytet w sieci saliencyjnej, jak długo utrzymuję skupienie, jak szybko przełączam się między kanałami działania. W neurokognitywistyce uwagi można mówić o układach orientowania, czuwania i kontroli wykonawczej (Posner), o konkurencji między uwagą endogenną (sterowaną celem) a egzogenną (porywaną przez bodziec), o kosztach przełączania i o zjawiskach wąskiego gardła. Psychoperformans wykorzystuje te mechanizmy, ale zarazem jest przez nie sabotowany, jeśli nie ustanowi procedur metauwagowych: w sytuacji napięcia uwaga zawęża się, rośnie hiperczujność na sygnały porażki, a jednocześnie spada zdolność do utrzymania perspektywy. Wówczas plan sytuacyjny przestaje być planem działania, a staje się planem skanowania zagrożenia.

W tym miejscu wchodzi nocebo jako zjawisko, które w psychoperformansie jest szczególnie istotne etycznie i metodologicznie. Nocebo nie jest „wymyślonym objawem", tylko realnym efektem negatywnej predykcji: oczekiwanie szkody, wzmocnione sugestią i kontekstem, może modulować percepcję, uwagę, układ autonomiczny i doświadczenie bólu, nasilać dyskomfort, wyzwalać reakcje stresowe oraz utrwalać interpretacje katastroficzne. W literaturze placebo/nocebo opisuje się mechanizmy związane z oczekiwaniem, warunkowaniem, lękiem oraz znaczeniem relacyjnym komunikatu (Benedetti; Colloca; Wager i współpracownicy). Psychoperformans, choć nie jest procedurą medyczną, porusza się w tym samym polu mechanizmów: komunikat prowadzącego, autorytet metody, aura instytucji, rytuał, dokumentacja, obecność świadka, a nawet „język bezpieczeństwa" mogą paradoksalnie generować nocebo, jeśli są nieprecyzyjne, absolutystyczne albo oparte na sugestii zagrożenia.

Kluczowe jest zrozumienie, że nocebo w psychoperformansie bywa produkowane nie przez złą wolę, lecz przez nieświadomą retorykę troski. Uczestnik słyszy: „to może być trudne", „uważaj, bo to działa głęboko", „to uruchamia rzeczy", „po tym mogą być skutki", „to jest intensywne", „nie każdy to uniesie". Tego typu zdania, wypowiadane bez kalibracji i bez ramy interpretacyjnej, mogą stać się komendą predykcyjną: układ poznawczy zaczyna szukać dowodów, że „coś się stanie", ciało zaczyna być skanowane w poszukiwaniu sygnałów, a każdy sygnał zostaje przypisany do scenariusza szkody. W ten sposób troska staje się instrukcją cierpienia. Profilaktyka nocebo polega więc na tym, by komunikacja ostrożności nie zamieniała się w komunikację katastrofy.

Metapoznanie i metauwaga są w tej profilaktyce narzędziami pierwszego rzędu, ponieważ pozwalają utrzymać rozdzielność między odczuciem a wyrokiem. Psychoperformans nie może usuwać niepewności; musi ją uczynić operacyjną. W praktyce oznacza to ustanowienie w planie

sytuacyjnym metaramy: „to, co się pojawia, jest materiałem; nie musi być diagnozą; nie musi być proroctwem; nie musi być prawdą o tobie; może być chwilową reakcją układu”. Taka metarama działa jak szczepionka przeciw nocebo, ale tylko wtedy, gdy nie jest pustą formułą. Musi być wsparta procedurami: prawem do przerwania bez wyjaśnienia, zasadą odroczenia interpretacji, minimalnym protokołem orientacji w przestrzeni, a także rozdzieleniem warstwy bezpieczeństwa od warstwy znaczenia. W przeciwnym razie metarama stanie się kolejnym zdaniem do udowodnienia i zostanie przechwycona przez kontrolę.

W perspektywie mózgu predykcyjnego nocebo można opisać jako sytuację, w której priorytety predykcyjne zostają ustawione zbyt wysoko po stronie negatywnej hipotezy. Jeżeli komunikat lub kontekst nadaje dużą wagę przewidywaniu szkody, system zaczyna interpretować sygnały cielesne jako potwierdzenia. Interocepcja staje się wówczas polem walki: zamiast neutralnego czucia pojawia się monitoring, zamiast monitoringu pojawia się interpretacja, zamiast interpretacji pojawia się eskalacja afektu. Psychoperformans, który świadomie pracuje z interocepcją i z kinestezją, ma tu szczególną odpowiedzialność: nie wolno budować planu sytuacyjnego tak, aby uczestnik był uczony hiperinterpretacji sygnałów. Profilaktyka nocebo w komunikacji polega zatem na precyzyjnym dozowaniu języka ciała: mówi się o sygnałach jako o sygnałach, nie jako o wyrokach. Mówi się o progu jako o progu, nie jako o „dowodzie, że dotknęliśmy sedna”. Mówi się o napięciu jako o napięciu, nie jako o „prawdzie”.

W psychoperformansie szczególnie ważna jest także kwestia autorytetu. Nocebo jest wzmacniane przez autorytet, ponieważ autorytet podnosi wiarygodność predykcji. Jeśli prowadzący lub sama metoda są przeżywane jako posiadające „wiedzę o tym, co się stanie”, wówczas nawet delikatna sugestia może zostać potraktowana jak fakt. Profilaktyka nocebo wymaga więc epistemicznej pokory w języku: prowadzący nie „wie”, co uczestnik przeżyje; prowadzący ustanawia warunki, w których uczestnik może bezpiecznie obserwować i domykać. Ta pokora nie jest osłabieniem kompetencji, lecz ich dojrzałą formą. W praktyce przejawia się w tym, że unika się prognostycznych komunikatów o skutkach, unika się totalizujących interpretacji, unika się obietnic przełomu, unika się groźby „uruchomienia”, a zamiast tego stosuje się komunikaty proceduralne: jak przerwać, jak wrócić do orientacji, jak domknąć, jak odroczyć sens, jak skorzystać ze wsparcia.

Metauwaga wnosi do profilaktyki nocebo jeszcze jeden kluczowy element: zarządzanie saliencją. To, co zostaje wyróżnione jako ważne, zaczyna dominować w doświadczeniu. Jeśli instrukcja na starcie zbyt mocno akcentuje „trudne reakcje”, „ryzyko dyskomfortu” lub „możliwe konsekwencje”, to saliencja zagrożenia wzrośnie i stanie się osią percepcji. Jeśli instrukcja zbyt mocno akcentuje „powinieneś czuć”, „powinieneś zauważyć”, „powinieneś mieć wgląd”, to saliencja oczekiwania wzrośnie i pojawi się presja potwierdzenia. Psychoperformans potrzebuje więc języka, który jest jednocześnie informacyjny i niesugestywny. Taki język nie buduje scenariuszy w głowie uczestnika, lecz buduje reguły orientacji: „jeśli pojawi się dyskomfort, możesz przerwać; jeśli pojawi się napięcie, wróć do trzech punktów kontaktu; jeśli pojawi się interpretacja, zapisz ją jako hipotezę; jeśli pojawi się wstyd, przełącz kanał na obiekt i oddech”. To są komunikaty, które zarządzają uwagą bez zaszczepiania treści katastroficznej.

W tym podrozdziale metapoznanie i metauwaga zostają więc potraktowane jako element BHP poznawczego planu sytuacyjnego. BHP poznawcze oznacza, że praktyka przewiduje błędy semiozy i błędy predykcji oraz ustanawia mechanizmy ich korekty zanim dojdzie do eskalacji.

Nie chodzi o to, by uczestnik był „racjonalny”; chodzi o to, by miał narzędzia do rozpoznania, kiedy myśl działa jak sugestia, kiedy obraz działa jak dowód, kiedy słowo działa jak wyrok, a kiedy ciało jest w trybie alarmowym. Metapoznanie dostarcza tu wskaźnika: „moja pewność rośnie, ale moje dane się nie zwiększają”, „moja interpretacja jest absolutna, ale mój opis jest ubogi”, „moja uwaga jest zawężona, a ja biorę to za prawdę”. Metauwaga dostarcza procedury: „zmień kanał”, „zmień dystans”, „zmień światło”, „zmień rytm”, „zmień relację do obiektu”. Psychoperformans jest skuteczny wtedy, gdy ta korekta jest możliwa bez wstydu i bez negocjacji.

W praktycznym wymiarze profilaktyka nocebo w psychoperformansie zaczyna się od rozróżnienia trzech rodzajów komunikatów, które bywają mylone, a których skutki poznawcze są radykalnie różne: komunikatów proceduralnych, komunikatów interpretacyjnych oraz komunikatów prognostycznych. Komunikat proceduralny opisuje, co robić i jak wrócić do bezpieczeństwa: jest instrukcją orientacji, a nie opowieścią o skutkach. Komunikat interpretacyjny proponuje hipotezę znaczenia: może być użyteczny, ale musi być pluralistyczny i odroczony. Komunikat prognostyczny opisuje, co „na pewno” się stanie lub co „może” się stać w sposób silnie sugestywny: to on najczęściej zaszczepia nocebo, bo ustawia priorytety predykcyjne na negatywną hipotezę. W psychoperformansie szczególnie ryzykowne są prognozy wypowiadane w rejestrze quasi-klinicznym, które brzmią jak diagnoza bez diagnozowania: „to uruchamia”, „to wychodzi w ciele”, „to będzie pracować”, „to się odezwie w nocy”, „to może wywołać kryzys”. Nawet jeśli intencja jest ostrożnościowa, efekt bywa przeciwny: uczestnik zostaje ustawiony w trybie monitoringu, a monitoring jest jednym z najprostszych generatorów symptomów i dyskomfortu.

Dlatego w psychoperformansie komunikacja ostrożności powinna być budowana jako „ramy reagowania”, a nie „ramy przewidywania”. Ramy reagowania koncentrują uwagę na tym, co jest w mocy uczestnika: przerwanie, uziemienie, zmiana kanału, kontakt ze świadkiem, domknięcie, odroczenie sensu. Ramy przewidywania koncentrują uwagę na tym, co jest poza kontrolą i co ma status groźby. Ramy reagowania są metauwagowe: mówią, gdzie kierować uwagę, gdy pojawia się bodziec. Ramy przewidywania są sugestywne: mówią, jakiego bodźca szukać. Różnica jest fundamentalna. Z punktu widzenia mózgu predykcyjnego ramy przewidywania zwiększają prawdopodobieństwo, że system „zobaczy” to, co ma zobaczyć, nawet jeśli sygnał jest słaby, bo wysoki priorytet hipotezy powoduje wzmocnienie interpretacji. Z punktu widzenia psychologii lęku ramy przewidywania zwiększają zachowania zabezpieczające: sprawdzanie, analizowanie, szukanie potwierdzeń, unikanie bodźców. Z punktu widzenia estetyki aktu ramy przewidywania zwiększają teatralizację cierpienia, bo cierpienie staje się oczekiwanym dowodem „głębi”.

W tym kontekście metapoznanie działa jako narzędzie demistyfikacji pewności. Uczestnik uczy się rozpoznawać, kiedy jego przekonanie o tym, co się dzieje, jest oparte na danych, a kiedy jest oparte na sugestii. Jednym z kluczowych wskaźników jest tu relacja między intensywnością a precyzją: nocebo często zwiększa intensywność przeżycia przy niskiej precyzji opisu. Pojawia się zdanie „coś złego się dzieje”, ale nie ma konkretu: gdzie, jak, kiedy, jaki jest próg, jaki jest wzór. Psychoperformans wprowadza wówczas procedurę „spadku abstrakcji”: zamiast interpretacji, opis parametrów. Zamiast „to mnie niszczy”, „czuję ucisk w klatce, 6/10, rośnie przy świetle i przy spojrzeniu świadka, spada przy dotyku obiektu i przy zmianie pozycji”. Ten opis jest metapoznawczy: redukuje władzę katastroficznej narracji, bo przenosi uwagę z wyroku na

dane. Nie oznacza to racjonalizacji; oznacza odzyskanie zdolności różnicowania. Różnicowanie jest jednym z najważniejszych mechanizmów wyjścia z pętli lękowej, bo lęk ma tendencję do uogólniania.

Metauwaga uzupełnia to narzędziem dystrybucji saliencji. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny nie pozwala, aby jeden kanał działania stał się monopolem. Nocebo lubi monopol, bo monopol wzmacnia sprzężenie zwrotne: jeśli cała uwaga jest w ciele, ciało staje się ekranem dla lęku; jeśli cała uwaga jest w słowie, słowo staje się ekranem dla ruminacji; jeśli cała uwaga jest w obrazie, obraz staje się ekranem dla wstydu. Psychoperformans projektuje „ruch uwagi" jako element BHP: przełączanie kanałów jest procedurą regulacyjną, nie ozdobnikiem. W praktyce szczególnie skuteczne są przełączenia w stronę obiektu, ponieważ obiekt jest zewnętrzny i wymusza kontakt z realnością: ciężar, faktura, termika, opór. Przełączenie w stronę obiektu obniża ryzyko hiperinterpretacji interoceptywnej, bo uwaga przestaje skanować wnętrze w poszukiwaniu dowodów szkody. Jednocześnie obiekt–klucz, jeśli jest dobrze zaprojektowany, może utrzymywać sens bez narracji, a więc chroni przed kompulsywnym tłumaczeniem.

Kolejnym komponentem profilaktyki nocebo jest „higiena obietnic" i „higiena ostrzeżeń". Obietnice w psychoperformansie bywają równie niebezpieczne jak ostrzeżenia. Obietnica przełomu, uzdrowienia, oczyszczenia lub natychmiastowej zmiany ustawia system w trybie sprawdzania. Jeżeli obietnica nie zostanie spełniona, pojawia się rozczarowanie, samokrytycyzm, poczucie porażki, a czasem eskalacja prób, czyli wzmocnienie zachowań zabezpieczających. Z kolei ostrzeżenia, jeśli są sugestywne, ustawiają system w trybie poszukiwania szkody. Higiena obietnic polega na redukcji języka skutku i na wzmocnieniu języka procesu: zamiast „to zmieni twoje życie", „to jest próba, która może zwiększyć twoją zdolność do domknięcia". Higiena ostrzeżeń polega na redukcji języka ryzyka jako treści i na wzmocnieniu języka ryzyka jako procedury: zamiast „to może uruchomić trudne rzeczy", „jeśli pojawi się dyskomfort, możesz przerwać i wrócić do orientacji". To przesunięcie jest subtelne, ale różnica w skutkach jest ogromna, bo w pierwszym wariancie uczestnik dostaje scenariusz, w drugim dostaje narzędzie.

W psychoperformansie profilaktyka nocebo obejmuje także „kontrakt epistemiczny": kto ma prawo do wyjaśniania i w jakim trybie. Jeśli prowadzący, świadek lub grupa uzurpują sobie prawo do interpretacji doświadczenia uczestnika, rośnie ryzyko sugestii i nocebo. Uczestnik może internalizować cudzą interpretację jako fakt, a następnie zaczynać szukać w sobie potwierdzeń. To jest mechanizm szczególnie silny w środowiskach, w których istnieje hierarchia symboliczna: terapeuta, mistrz, artysta, instytucja, tradycja. Psychoperformans, jeśli ma być narzędziem sprawczości, musi ograniczać tę hierarchię przez zasadę: interpretacje są propozycjami, a nie diagnozami; opis ma pierwszeństwo; uczestnik ma prawo do „nie wiem". Prawo do „nie wiem" jest w istocie profilaktyką nocebo, bo unieważnia przymus znalezienia sensu natychmiast, a natychmiastowość jest warunkiem sugestii. Gdy sens jest odroczony, sugestia słabnie, bo system ma czas na wygaszenie pobudzenia.

W praktyce planu sytuacyjnego szczególnie skutecznym narzędziem metapoznawczym jest „skala pewności". Uczestnik nie mówi tylko „to jest prawda" albo „to nie jest prawda", lecz uczy się mówić: „moja pewność wynosi 30%", „moja pewność rośnie, ale nie mam danych", „to jest hipoteza", „to jest interpretacja w progu". Skala pewności działa jak hamulec absolutyzmu.

Absolutyzm jest jednym z głównych generatorów nocebo, ponieważ nadaje interpretacji status konieczności. Skala pewności nie jest relatywizmem; jest precyzją. Wprowadza różnicę między tym, co pewne, a tym, co intensywne. W psychoperformansie ta różnica jest etycznie krytyczna: intensywność nie daje prawa do wyroku.

Metauwaga z kolei wprowadza „skan saliencyjny": szybkie rozpoznanie, czy moja uwaga jest porwana przez bodziec, czy sterowana celem. Jeśli jest porwana, plan sytuacyjny uruchamia procedurę powrotu: orientacja w przestrzeni, kontakt z obiektem, minimalny ruch, zmiana światła, redukcja bodźców dźwiękowych, przerwanie interpretacji. To jest BHP poznawcze w praktyce. Bez niego psychoperformans może nieintencjonalnie stać się laboratorium nocebo: im więcej symboli, im więcej autorytetu, im więcej sugestii, tym więcej „dowodów", które uczestnik znajdzie w sobie.

W trzeciej warstwie rozdział 26.5 domyka profilaktykę nocebo w komunikacji przez wprowadzenie rygoru językowego, który można traktować jako technologię bezpieczeństwa poznawczego. Rygor ten nie polega na „miłym mówieniu", lecz na precyzyjnym projektowaniu tego, co komunikat robi z uwagą i z predykcją. Pierwsza zasada brzmi: komunikat ma stabilizować orientację, a nie produkować narrację. Oznacza to pierwszeństwo informacji o procedurach (jak przerwać, jak wrócić, jak domknąć) nad informacjami o potencjalnych treściach przeżyć. Druga zasada brzmi: komunikat ma unikać absolutyzmów, nawet jeśli są wypowiadane jako metafora. Sformułowania typu „to zawsze", „to na pewno", „to musi", „to jest znak, że" są skrótami retorycznymi, które w polu placebo/nocebo bywają toksyczne, bo zwiększają priorytet predykcyjny jednej hipotezy. Trzecia zasada brzmi: komunikat ma odróżniać stan od znaczenia. Stan jest sygnałem fizjologicznym lub afektywnym; znaczenie jest interpretacją; konsekwencja jest decyzją. W komunikacji profilaktycznej te trzy porządki nie mogą się sklejać.

Z tych zasad wynika praktyka „języka hipotez" zamiast „języka wyroków". Język hipotez zawiera w sobie jawne markery niepewności epistemicznej: „możliwe", „czasem", „dla niektórych", „w tym kontekście", „to może być jedna z interpretacji", „sprawdźmy, co działa". Te markery nie są wycofaniem się z odpowiedzialności; są redukcją sugestii. Jednocześnie język hipotez musi być sprzężony z językiem decyzyjnym, aby nie prowadził do rozmycia sprawczości. Psychoperformans unika dwóch skrajności: autorytarnego „wiem, co to znaczy" oraz bezradnego „wszystko może znaczyć wszystko". W praktyce oznacza to sekwencję: opis – hipoteza – procedura. Najpierw: co dokładnie zaszło w kanale działania. Potem: jakie są możliwe funkcje tego znaku. Potem: jaka decyzja regulacyjna jest adekwatna (przerwanie, zmiana intensywności, domknięcie, odroczenie). To jest struktura komunikatu odporna na nocebo, bo nie zaszczepia katastroficznych treści, a jednocześnie nie zostawia uczestnika w chaosie.

Rozdział 26.5 wprowadza również zasadę „anty-sugestywnego bezpieczeństwa". To brzmi paradoksalnie, ale jest kluczowe: im bardziej prowadzący „straszy bezpieczeństwem", tym bardziej może generować nocebo. Zbyt rozbudowane instrukcje ostrzegawcze, zbyt częste przypomnienia ryzyka, zbyt ciężki rejestr zagrożenia sprawiają, że bezpieczeństwo staje się tematem dominującym, a więc saliencja zagrożenia rośnie. Anty-sugestywne bezpieczeństwo polega na tym, że zasady są jasne, krótkie, stałe i odsyłają do procedur, a nie do scenariuszy. W praktyce planu sytuacyjnego oznacza to, że kontrakt bezpieczeństwa jest powtarzalny i minimalistyczny: prawo do przerwania, sygnał stop, zasada braku tłumaczenia w progu,

protokół powrotu do orientacji, rytuał domknięcia. To wystarcza. Każde dodatkowe słowo o „możliwych konsekwencjach” jest potencjalnym nasionem nocebo, jeżeli nie jest niezbędne.

Istotnym elementem jest też „kalibracja autorytetu”. Psychoperformans działa w polu, w którym autorytet jest wielowarstwowy: autorytet sztuki, autorytet instytucji, autorytet metody, autorytet osoby prowadzącej, autorytet tradycji symbolicznej. Profilaktyka nocebo wymaga, aby autorytet nie był używany do podbijania stawki. W praktyce oznacza to konsekwentne osłabianie performatywnej potęgi komunikatu: prowadzący nie wypowiada zdania tak, jakby zaklinał rzeczywistość. Nie mówi: „to uruchomi”, „to otworzy”, „to zamknie”, „to uzdrowi”. Mówi: „zobaczymy, co się pojawi”, „sprawdźmy, co jest teraz”, „możesz wybrać wersję minimalną”, „możesz przerwać”. Tego typu język jest zaskakująco skuteczny, bo oddaje sprawstwo uczestnikowi i redukuje presję „potwierdzenia skutku”. Gdy nie ma presji potwierdzenia, spada ryzyko nocebo i spada ryzyko rozczarowania, które bywa wtórnym generatorem objawów.

Rozdział 26.5 podkreśla także rolę metakomunikacji, czyli komunikowania o komunikacji. Metakomunikacja jest tu narzędziem metapoznania: prowadzący może jawnie nazwać fakt, że słowa mają skutki predykcyjne, dlatego będzie używał języka ostrożności. Nie w formie wykładu, lecz w formie krótkiej zasady: „będę unikał przewidywania, co poczujesz; będę raczej podawał procedury”. Taka metakomunikacja ustawia oczekiwania i redukuje sugestię, bo uczestnik rozumie, dlaczego nie dostaje „wyjaśnień” i „prognoz”. Jednocześnie metakomunikacja chroni przed zjawiskiem zależności interpretacyjnej: uczestnik nie czeka na interpretację z zewnątrz, tylko uczy się rozpoznawać, kiedy interpretacja jest hipotezą. To jest metapoznanie w praktyce: rozumienie, że własna pewność bywa funkcją pobudzenia, a nie funkcją danych.

Ważnym modułem profilaktyki jest również „procedura resetu uwagi”. W psychoperformansie reset uwagi nie jest techniką relaksacyjną per se; jest mechanizmem przerwania pętli predykcyjnej. Pętla predykcyjna zaczyna się od sugestii, przechodzi w monitoring, monitoring generuje sygnały, sygnały generują interpretację, interpretacja generuje lęk, lęk generuje jeszcze większy monitoring. Reset uwagi musi więc być prosty i materialny: orientacja w przestrzeni, kontakt z obiektem–kluczem, rozpoznanie trzech punktów podparcia, zmiana oświetlenia na bardziej neutralne, redukcja dźwięku tła, krótki ruch kinestetyczny, podpis lub domknięcie. To są interwencje, które pracują na poziomie uwagi i układu autonomicznego, a nie na poziomie narracji. Dzięki temu nie wzmacniają ruminacji.

Rozdział 26.5 kończy się ujęciem etycznym: profilaktyka nocebo jest częścią odpowiedzialności formy. Nie jest to dodatek kliniczny, tylko warunek, by psychoperformans nie stał się praktyką władzy nad interpretacją. Jeżeli prowadzący lub metoda zaszczepiają uczestnikowi negatywne oczekiwania, nawet w imię troski, praktyka przestaje być emancypacyjna. Psychoperformans jest wtedy kolejnym systemem, który mówi: „uważaj na siebie, bo jesteś kruchy”. Tymczasem dojrzała praktyka mówi: „masz procedury, masz granice, masz możliwość powrotu”. To przesunięcie jest fundamentalne: z narracji ryzyka na architekturę sprawczości.

W perspektywie całości części VI metapoznanie i metauwaga są więc traktowane jako wspólny mianownik wielu późniejszych perspektyw: psychiatrycznej, kognitywnej, neurologicznej, somatycznej, prawnej i bioetycznej. W każdej z nich powraca to samo pytanie: jak nie

kolonizować doświadczenia uczestnika sugestią, autorytetem, nadinterpretacją i lękiem. Rozdział 26.5 odpowiada na to pytanie narzędziowo: przez język procedur, przez rozdzielenie porządków, przez dystrybucję uwagi w kanałach działania oraz przez kontrakt epistemiczny, który chroni podmiotowość.

26.6. Autoafirmacja, nadzieja, sprawczość: różnice i punkty krytyczne

Autoafirmacja, nadzieja i sprawczość bywają w języku potocznym wrzucane do jednego worka jako „pozytywne nastawienie", lecz w psychoperformansie rozdzielenie tych konstrukcji jest warunkiem rzetelnego projektowania interwencji. Każda z nich operuje w innym miejscu architektury poznawczo-afektywnej i każda ma inne punkty krytyczne, w których zamiast stabilizować podmiotowość zaczyna produkować koszt uboczny: wstyd wtórny, nocebo, kompensacyjne zachowania kontrolne albo eskalację perfekcjonizmu. Autoafirmacja jest przede wszystkim mechanizmem ochrony integralności ja w obliczu zagrożenia tożsamościowego; nadzieja jest mechanizmem orientacji celowej w czasie, obejmującym zarówno energię dążenia, jak i repertuar dróg; sprawczość jest mechanizmem kontroli wykonawczej i predykcyjnej, związanym z poczuciem skuteczności działania oraz z możliwością realnego wpływu na przebieg zdarzeń. Pomieszanie tych poziomów prowadzi do typowej patologii komunikacyjnej: ktoś wypowiada zdania autoafirmacyjne, oczekując natychmiastowej sprawczości; ktoś projektuje rytuał nadziei, myląc go z zabezpieczeniem przed lękiem; ktoś wzmacnia narrację kontroli, nazywając ją „wiarą w siebie", podczas gdy w rzeczywistości jest to strategia redukcji niepewności.

Autoafirmacja w klasycznym ujęciu (Steele) nie jest autoperswazją w stylu „jestem najlepszy", lecz przeniesieniem uwagi z zagrożonego aspektu ja na inne, wysoko cenione wymiary wartości. Mechanizm jest subtelny: człowiek, czując uderzenie w tożsamość, potrzebuje odzyskać globalne poczucie bycia „w porządku", aby móc przyjąć informację zwrotną, ryzyko i zmianę bez uruchamiania obron wstydu, wyparcia albo agresji. Psychoperformans korzysta z tego mechanizmu, ponieważ praktyka często dotyka miejsc, w których ja jest szczególnie wrażliwe: kompetencji, ciała, widzialności, relacyjnego uznania, lęku przed oceną. Autoafirmacja w planie sytuacyjnym nie powinna więc przyjmować postaci rozdmuchanej narracji, tylko precyzyjnego „kotwiczenia wartości" poza polem aktualnego zagrożenia. Kotwiczenie wartości działa najlepiej, gdy jest krótkie, konkretne i osadzone w materiale: w obiekcie–kluczu jako nośniku deklaracji, w podpisie symboliczno-fizycznym, w prostym geście, w minimalnym rytuale uznania granicy. Autoafirmacja staje się wtedy operacją metapoznawczą: przesuwa priorytety predykcyjne z „zagrożenia tożsamości" na „ciągłość wartości", dzięki czemu ciało i uwaga mogą wrócić do trybu eksploracyjnego.

Punkt krytyczny autoafirmacji pojawia się wtedy, gdy myli się ją z „pozytywnym myśleniem" albo z przymusem nastroju. Jeśli autoafirmacja ma brzmieć jak rozkaz („masz się docenić", „musisz w siebie uwierzyć"), wchodzi w konflikt z doświadczeniem i uruchamia mechanizmy kontrreakcji. W psychologii znany jest efekt, że afirmacje o wysokim nasileniu mogą pogarszać samopoczucie osób o niskiej samoocenie, ponieważ wzmacniają dysonans między treścią deklaracji a aktualnym stanem ja; dysonans bywa następnie rozładowywany poprzez autodeprecjację, rezygnację albo agresywny perfekcjonizm. W psychoperformansie to ryzyko jest zwielokrotnione, bo praca odbywa się w progu pobudzenia, a próg jest miejscem, w którym

systemy semantyczne łatwo przybierają formę wyroku. Dlatego autoafirmacja musi być kalibrowana do stanu, a nie do ideału. Najbezpieczniejszą wersją jest autoafirmacja proceduralna: uznanie wysiłku, uznanie granicy, uznanie prawa do przerwania, uznanie kompetencji domknięcia, a nie deklaracja wielkości. To autoafirmacja, która nie żąda emocjonalnego potwierdzenia; wystarcza, że jest zgodna z czynnością.

Nadzieja w psychologii motywacji i klinicznej psychologii zdrowia nie jest euforią ani optymizmem na kredyt. W ujęciu Snydera nadzieja składa się z dwóch komponentów: agency (energia dążenia) oraz pathways (zdolność generowania dróg). Psychoperformans interpretuje tę dychotomię niezwykle dosłownie: energia dążenia jest funkcją regulacji pobudzenia i afektu, natomiast drogi są funkcją metapoznania, elastyczności poznawczej i zasobów środowiskowych. Nadzieja nie powstaje więc przez „ładne zdania", tylko przez doświadczenie, że istnieje więcej niż jedna droga przejścia przez sytuację oraz że w razie blokady można przełączyć strategię bez utraty godności. Plan sytuacyjny może być maszyną nadziei, jeśli zawiera zaprojektowane warianty: wersję minimalną, wersję pośrednią i wersję intensywną; jeśli zawiera protokół przerwania bez wstydu; jeśli zawiera ścieżkę domknięcia nawet w sytuacji niepowodzenia. Nadzieja rośnie wtedy nie dlatego, że obiecuje się sukces, tylko dlatego, że poszerza się przestrzeń możliwości w obrębie bezpieczeństwa.

Punkty krytyczne nadziei pojawiają się w dwóch miejscach. Pierwsze miejsce to nadzieja bez dróg, czyli czysta mobilizacja, która nie ma infrastruktury proceduralnej. Taka nadzieja jest w istocie pobudzeniem bez mapy: może wyglądać jak „motywacja", ale szybko przechodzi w frustrację, a frustracja w autooskarżenie. Drugie miejsce to nadzieja bez energii dążenia, czyli konstrukcja czysto poznawcza, w której istnieją drogi na papierze, ale ciało pozostaje w zamrożeniu, apatii albo w stanie chronicznego przeciążenia. W psychoperformansie szczególnie groźna jest nadzieja narcystyczna, związana z wyobrażeniem spektakularnego przełomu, ponieważ podnosi stawkę i przez to wzmacnia lęk antycypacyjny: jeśli ma być przełom, każda drobna trudność staje się dowodem porażki. Dojrzała nadzieja jest skromna i iteracyjna: opiera się na doświadczeniu powrotu, a nie na fantazji triumfu. Jej podstawową walutą nie jest sukces, lecz domknięcie i kontynuowalność.

Sprawczość natomiast wymaga jeszcze innego rozróżnienia: między poczuciem sprawczości jako stanem subiektywnym a sprawczością jako realnym wpływem na przebieg zdarzeń. W psychologii społeczno-poznawczej (Bandura) centralną rolę odgrywa self-efficacy, czyli przekonanie o własnej skuteczności w realizacji zadania, silnie związane z doświadczeniami mastery, modelowaniem, perswazją społeczną oraz interpretacją stanów fizjologicznych. Psychoperformans pracuje ze wszystkimi tymi źródłami, ale pod rygorem ostrożności: perswazja społeczna jest najmniej wiarygodnym źródłem, jeśli nie jest wsparta doświadczeniem mastery; interpretacja stanów fizjologicznych jest najbardziej podatna na nocebo; modelowanie może wzmacniać porównanie i wstyd, jeśli świadek pełni rolę sędziego, a nie strażnika ramy. Sprawczość w planie sytuacyjnym buduje się więc przede wszystkim przez mikromastery: małe domknięte działania, w których uczestnik doświadcza, że może rozpocząć, przełączyć strategię, przerwać i zakończyć bez rozpadu. W psychoperformansie sprawczość nie jest heroiczną narracją, tylko kompetencją sterowania intensywnością w obrębie granicy.

Punkt krytyczny sprawczości ujawnia się, gdy praktyka zaczyna produkować iluzję kontroli albo przeciwnie, gdy zaczyna produkować fatalizm. Iluzja kontroli powstaje wtedy, gdy plan

sytuacyjny jest tak skonstruowany, że każde zdarzenie ma być interpretowane jako „efekt metody", a każde zakłócenie jako „opór do przepracowania". W takim układzie uczestnik zostaje uwięziony w systemie, w którym nie istnieje neutralny fakt; wszystko staje się dowodem. To jest idealne środowisko dla nocebo i dla nadużyć interpretacyjnych. Fatalizm z kolei powstaje wtedy, gdy plan sytuacyjny jest zbyt trudny, zbyt długi, zbyt skomplikowany albo zbyt obciążony symboliczną stawką, przez co uczestnik doświadcza serii mikroporażek i zaczyna internalizować przekonanie o braku wpływu. Psychoperformans, aby wzmacniać sprawczość, musi być skalowalny: praktyka ma mieć możliwość zejścia do wersji minimalnej bez utraty sensu. To jest zasada projektowa, która odróżnia sprawczość od presji.

W tym miejscu widać, dlaczego rozdzielenie autoafirmacji, nadziei i sprawczości jest nie tylko teoretyczne, ale operacyjne. Autoafirmacja chroni integralność ja, aby uczestnik mógł znieść niepewność i informację zwrotną bez obron wstydu. Nadzieja organizuje czas i przestrzeń możliwości, aby uczestnik nie był uwięziony w jednej drodze, a w razie blokady miał alternatywy. Sprawczość zapewnia wykonawczy mechanizm wpływu: zdolność rozpoczęcia, przełączenia i domknięcia. Jeśli brakuje autoafirmacji, nadzieja i sprawczość mogą zostać przejęte przez wstyd: każda trudność staje się dowodem wadliwości. Jeśli brakuje nadziei, autoafirmacja staje się jałowa, a sprawczość staje się kompulsywna: jest ruch, ale bez sensownej mapy. Jeśli brakuje sprawczości, autoafirmacja i nadzieja pozostają narracyjne i mogą stać się substytutem działania, czyli formą estetycznego uniku.

Rozdział 26.6 w tej fazie przygotowuje grunt pod doprecyzowanie „punktów krytycznych" w samym planie sytuacyjnym: gdzie afirmacja staje się przymusem, gdzie nadzieja staje się obietnicą przełomu, gdzie sprawczość staje się kontrolą i perfekcjonizmem. Najważniejszą zasadą, która stabilizuje wszystkie trzy konstrukty, jest zasada domknięcia: bez domknięcia nie ma mastery, bez mastery nie ma sprawczości, bez sprawczości nadzieja traci wiarygodność, a autoafirmacja traci oparcie w danych. Domknięcie jest więc wspólnym rdzeniem technologicznym, w którym psychoperformans odróżnia się od praktyk czysto narracyjnych: sens jest podtrzymywany przez czynność, a nie przez deklarację.

W praktyce psychoperformansu autoafirmacja nie jest dekoracją emocjonalną ani „wzmacnianiem nastroju", tylko interwencją w poziom zagrożenia tożsamościowego, który decyduje o tym, czy uruchamia się ciekawość, czy obrona. Gdy podmiot doświadcza, że jego obraz siebie, status relacyjny albo kompetencja są podważone, rośnie tendencja do zawężania uwagi, do zachowań zabezpieczających i do interpretacji w kategoriach wstydu. Autoafirmacja w sensie operacyjnym polega na odtworzeniu minimalnej ciągłości wartości, aby układ poznawczy nie musiał bronić całej konstrukcji ja poprzez unikanie, racjonalizację lub perfekcjonistyczną kompensację. W planie sytuacyjnym widać to jako różnicę jakościową między uczestnikiem, który może przyjąć „nieperfekcyjne wykonanie" bez rozpadu, a uczestnikiem, który musi natychmiast uczynić z błędu dowód „nie jestem wystarczający". Autoafirmacja nie znosi błędu, ale odbiera mu władzę wyroku; staje się warunkiem tolerancji niepewności.

Stąd wynika pierwszy punkt krytyczny: autoafirmacja łatwo degeneruje się do formy, która wzmacnia presję, zamiast ją zdejmować. Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, gdy autoafirmacja przyjmuje postać afirmacji w rozumieniu autoperswazyjnym, czyli zdania, które ma „przebić" stan emocjonalny i wymusić zgodność z ideałem. W polu mechanizmów nocebo taki komunikat

bywa podwójnie ryzykowny, bo tworzy dwa jednoczesne oczekiwania: że powinien nastąpić natychmiastowy efekt oraz że brak efektu jest dowodem wadliwości. W psychoperformansie, gdzie intensywność bodźców i symboli może być wysoka, wymuszanie „pozytywnego" stanu jest najprostszą drogą do wstydu wtórnego. Dlatego autoafirmacja powinna być projektowana jako „afirmacja granicy" i „afirmacja procesu", a nie jako afirmacja wielkości. Jej materiałem może być obiekt–klucz: przedmiot, który nosi prostą, nieheroiczną deklarację wartości w wersji minimalnej, kompatybilnej z aktualnym progiem pobudzenia. Autoafirmacja staje się wtedy czynnością o niskiej interpretowalności, a wysokiej stabilności: nie musi być przeżywana jako „prawda o mnie", wystarczy, że działa jako punkt orientacyjny, do którego można wrócić bez dyskusji.

Drugi punkt krytyczny dotyczy mechanizmu moral licensing, czyli zjawiska, w którym akt potwierdzenia własnej wartości bywa użyty jako „kredyt" na zachowania, które w istocie pogarszają proces. W psychoperformansie moral licensing może przyjąć formę: „jestem wartościowy, więc mogę zignorować granice" albo „mam prawo do intensyfikacji, bo zasłużyłem". W praktyce prowadzi to do eskalacji bodźców, do ryzykownych skrótów i do naruszeń BHP poznawczego. Autoafirmacja ma stabilizować, nie rozgrzeszać. Jeżeli po akcie autoafirmacji rośnie skłonność do zwiększania stawki, plan sytuacyjny wymaga korekty: autoafirmacja powinna zostać sprzężona z procedurą uziemienia i z zasadą, że intensyfikacja jest pochodną sprawdzonych mikromastery, nie nagrodą za „odwagę".

Nadzieja pracuje w innym wymiarze: jest organizacją czasu i przestrzeni możliwości, a więc mechanizmem antyfatalistycznym. W psychoperformansie nadzieja nie jest afektem „jasnym", tylko architekturą dróg. Jeżeli uczestnik posiada co najmniej dwie sensowne ścieżki kontynuacji, jest mniej podatny na lęk antycypacyjny, bo blokada nie oznacza końca świata; oznacza konieczność przełączenia strategii. Nadzieja w tym sensie jest blisko spokrewniona z elastycznością poznawczą oraz z tolerancją niepewności, ale różni się od nich komponentem kierunkowym: nadzieja wskazuje, po co przełączać. Plan sytuacyjny, który buduje nadzieję, musi wytwarzać doświadczenie, że domknięcie jest możliwe w więcej niż jednej wersji, a sens nie zależy od jednego spektakularnego rezultatu. Nadzieja rośnie, gdy interwencja nie ma jednej bramki zaliczeniowej.

Najczęstszy punkt krytyczny nadziei to jej przekształcenie w obietnicę przełomu, czyli w narrację wysokiej stawki. Wysoka stawka podnosi pobudzenie, a pobudzenie zawęża uwagę i zwiększa podatność na heurystyki zagrożenia; w rezultacie plan sytuacyjny zaczyna być skanowany pod kątem „czy już widać efekt". Taki monitoring jest paliwem zarówno nocebo, jak i rozczarowania. Nadzieja przełomu tworzy w tle ukryty kontrakt: jeśli nie nastąpi „zmiana", znaczy, że praktyka nie działa albo że uczestnik jest „oporny". W psychoperformansie to kontrakt destrukcyjny, ponieważ przenosi ciężar z procesu na efekt i wprowadza logikę egzaminu. Dojrzała nadzieja ma charakter iteracyjny: opiera się na powtarzalnych drobnych domknięciach, na zachowaniu ciągłości praktyki i na rozpoznaniu, że „bywa trudno, a jednak wracam". W tym wariancie nawet brak poprawy w jednym parametrze nie kasuje sensu, bo sens jest w zdolności utrzymania procesu bez przemocy wobec siebie.

Sprawczość jest jeszcze innym konstruktem, bo dotyczy relacji między intencją a skutkiem. W psychologii społeczno-poznawczej kluczowe jest poczucie skuteczności (self-efficacy), ale w psychoperformansie konieczne jest również rozróżnienie sprawczości subiektywnej od

sprawczości wykonawczej. Sprawczość subiektywna jest narracją o wpływie; sprawczość wykonawcza jest praktyką wpływu w konkretnym parametrze: potrafię rozpocząć, potrafię skalować, potrafię przerwać, potrafię domknąć. Sprawczość wykonawcza jest w psychoperformansie bardziej fundamentalna niż emocjonalny „stan mocy", ponieważ stan mocy bywa fluktuacyjny i łatwo przechwytywany przez perfekcjonizm. Plan sytuacyjny buduje sprawczość przez mikromastery oraz przez proceduralne sprzężenie zwrotne: uczestnik widzi i czuje, że jego decyzje zmieniają przebieg zdarzenia, choćby w minimalnym zakresie. Tak rozumiana sprawczość jest kompatybilna z niepewnością, bo nie obiecuje pełnej kontroli; obiecuje zdolność korekty.

Punkty krytyczne sprawczości układają się w dwa przeciwstawne ryzyka: hiperagencję i hipoagencję. Hiperagencja to nadmiar odpowiedzialności przypisanej sobie: „jeśli coś nie działa, to moja wina", „muszę to naprawić", „muszę doprowadzić do efektu". Hiperagencja bywa maską lęku; w praktyce generuje przeciążenie, kompulsywne poprawianie i trudność domknięcia. Hipoagencja to spadek poczucia wpływu, często po serii doświadczeń, w których próby kończyły się rozpadem albo krytyką; w psychologii ujęłoby się to jako torowanie bezradności i unikania. Psychoperformans, aby nie wzmocnić tych ryzyk, musi mieć skalę trudności, która minimalizuje serię mikroporażek, oraz język, który nie kolonizuje uczestnika winą. W praktyce oznacza to rygor: cele w planie sytuacyjnym muszą być formułowane jako cele proceduralne, a nie jako cele rezultatowe. „Domknij w czasie" jest celem proceduralnym; „poczuj ulgę" jest celem rezultatowym. Cele rezultatowe w obszarze afektu i znaczenia są szczególnie podatne na nocebo i na perfekcjonizm, bo wprowadzają przymus potwierdzenia.

W tym miejscu autoafirmacja, nadzieja i sprawczość spotykają się w jednym węźle: w sposobie, w jaki praktyka obchodzi się z porażką i z brakiem efektu. Porażka w psychoperformansie nie może być traktowana jako dowód o osobie. Jeżeli porażka zostaje zinterpretowana jako dowód, autoafirmacja zamienia się w przymus, nadzieja zamienia się w cynizm, a sprawczość zamienia się w kontrolę lub rezygnację. Jeżeli porażka zostaje potraktowana jako informacja o parametrach, wówczas autoafirmacja ma stabilny grunt („zachowałem granicę"), nadzieja ma materiał do generowania dróg („zmieniam strategię"), a sprawczość ma punkt zaczepienia („wprowadzam korektę i domykam wersję minimalną"). Dlatego punktem krytycznym całego układu nie jest intensywność przeżycia, lecz status interpretacyjny trudności.

Psychoperformans, jako praktyka IndywiduAkcji, rozkłada te mechanizmy w czasie, a więc może je kalibrować w serii aktów. Autoafirmacja stabilizuje tożsamość w sytuacji zagrożenia, nadzieja utrzymuje kierunek bez przymusu przełomu, sprawczość buduje wykonawczą zdolność korekty. W dobrze zaprojektowanej serii widać, że autoafirmacja jest najsilniejsza w fazach ekspozycji i wstydu, nadzieja w fazach blokady i zmęczenia, a sprawczość w fazach domknięcia i powrotu. Gdy te funkcje są pomieszane, praktyka traci higienę: autoafirmacja próbuje udawać sprawczość, nadzieja próbuje udawać dowód, sprawczość próbuje udawać kontrolę absolutną. Właśnie w tych miejscach rozdział 26.6 umieszcza punkty krytyczne projektowania interwencji.

Trzecia warstwa rozdziału 26.6 scala rozróżnienia w postaci rygoru planu sytuacyjnego, który pozwala świadomie wprowadzać autoafirmację, nadzieję i sprawczość jako trzy odrębne moduły, bez ich wzajemnego sabotażu. Kluczowym założeniem jest tu zasada „odpowiedniej funkcji": każda z tych kategorii ma prawo robić tylko to, do czego jest zbudowana.

Autoafirmacja nie ma prawa udawać sprawczości. Nadzieja nie ma prawa udawać gwarancji. Sprawczość nie ma prawa udawać pełnej kontroli. Jeśli te granice są utrzymane, praktyka staje się odporna na presję efektu, na wstyd wtórny i na nocebo, ponieważ nie produkuje ukrytych kontraktów, które później obracają się przeciw uczestnikowi.

W praktyce projektowej oznacza to, że autoafirmacja jest lokowana w planie sytuacyjnym jako krótka procedura stabilizacji przed ryzykiem, a nie jako komentarz po fakcie. Jest to ważne, bo autoafirmacja użyta po niepowodzeniu często brzmi jak pocieszenie, a pocieszenie bywa interpretowane jako dowód porażki. Autoafirmacja użyta przed ryzykiem działa jak osłona integralności: obniża presję „muszę się udowodnić", a więc redukuje zachowania zabezpieczające. W praktyce najlepiej działa autoafirmacja powiązana z obiektem–kluczem: obiekt ma przypisaną wartość, a wartość ma charakter nieheroiczny i proceduralny. W tym układzie afirmacja jest wykonywana, a nie wypowiadana. Jej kryterium jakości brzmi: czy uczestnik po afirmacji ma większą zdolność do rozpoczęcia w wersji minimalnej, bez dodatkowych uzasadnień. Jeśli afirmacja zwiększa potrzebę uzasadniania, stała się retoryką, nie narzędziem.

Nadzieja w planie sytuacyjnym jest lokowana jako architektura alternatyw, a nie jako narracja motywacyjna. Projektowo najważniejszy jest tu wymóg „co najmniej dwóch dróg domknięcia", ponieważ domknięcie jest elementem, który daje nadziei wiarygodność. Pierwsza droga jest drogą standardową: to, co plan zakłada w warunkach umiarkowanego pobudzenia. Druga droga jest drogą minimalną: wersja „awaryjna", ale pełnoprawna estetycznie i etycznie, która pozwala zakończyć akt bez wstydu. W planie sytuacyjnym to rozróżnienie musi być jawne i znormalizowane; wersja minimalna nie może być traktowana jako „porażka", tylko jako jedna z dróg. Wówczas nadzieja nie jest wiarą w sukces, lecz wiarą w możliwość powrotu. Jej kryterium jakości brzmi: czy uczestnik w sytuacji blokady ma dostęp do przełączenia strategii bez wzrostu samokrytycyzmu. Jeśli przełączenie wywołuje wstyd, to znaczy, że plan wciąż zawiera ukryty egzamin.

Sprawczość w planie sytuacyjnym jest lokowana jako system mikrozadań z natychmiastowym sprzężeniem zwrotnym, ale nie w formie behawiorystycznego „zaliczania", tylko w formie doświadczenia wpływu na parametry aktu. Mikrozadania w psychoperformansie muszą spełniać rygor: są mierzalne proceduralnie (mogę powiedzieć, czy wykonałem), nie są zależne od nastroju (nie muszę „poczuć" określonej emocji), są kompatybilne z przerwaniem (mogę zatrzymać i domknąć), są kompatybilne z niepewnością (nie wymagają interpretacji). Przykładowo: zmiana położenia obiektu o określony dystans, wykonanie jednego gestu granicy, zapis jednej hipotezy jako hipotezy, domknięcie pojemnika, podpis. Tego typu mikromastery budują self-efficacy w sposób odporny na presję „wielkiego efektu". Kryterium jakości sprawczości brzmi: czy uczestnik po akcie ma większą gotowość do kolejnego minimalnego startu. Jeśli po akcie rośnie unikanie, sprawczość została podmieniona przez kontrolę.

Na tej podstawie rozdział 26.6 formułuje „punkty krytyczne" jako specyficzne błędy projektowe, które trzeba umieć rozpoznawać po objawach procesu. Pierwszy błąd to afirmacja jako egzamin moralny. Objawem jest napięcie i wewnętrzny sprzeciw, a także poczucie „udawania". Drugi błąd to nadzieja jako obietnica, której nie da się zweryfikować. Objawem jest monitoring efektu i rozczarowanie, które przeradza się w samokrytycyzm. Trzeci błąd to sprawczość jako presja, czyli przeniesienie odpowiedzialności za rezultat na uczestnika bez

zabezpieczenia proceduralnego. Objawem jest eskalacja zachowań zabezpieczających, perfekcjonizm, trudność domknięcia. Czwarty błąd to mieszanie języków: język wartości w miejscu procedury, język efektu w miejscu procesu, język autorytetu w miejscu wyboru. Objawem jest wzrost zależności interpretacyjnej i podatność na nocebo.

Kluczową rolę odgrywa tu świadek i kontrakt relacyjny, ponieważ to relacja nadaje ciężar komunikatom. W praktyce psychoperformansu świadek musi umieć wzmacniać autoafirmację bez pochwał, wzmacniać nadzieję bez obietnic, wzmacniać sprawczość bez nacisku. To jest niezwykle trudna kompetencja komunikacyjna: pochwalić nie znaczy wzmocnić, obiecać nie znaczy dać nadzieję, zmotywować nie znaczy dać sprawczość. Wzmocnienie w tym ujęciu ma charakter proceduralny: potwierdzenie granicy, potwierdzenie wyboru wersji minimalnej, potwierdzenie domknięcia jako sukcesu niezależnego od nastroju. Świadek nie interpretuje, nie prognozuje, nie eskaluje stawki. Świadek jest strażnikiem ramy, a rama jest warunkiem, by te trzy konstrukty mogły działać bez kosztu ubocznego.

Rozdział 26.6 domyka się również krytycznym ostrzeżeniem przed „ideologią sprawczości", która bywa toksyczna kulturowo: przekonaniem, że jeśli ktoś nie zmienia się, to znaczy, że nie chce albo że źle pracuje. Psychoperformans odrzuca tę ideologię, bo jest ona formą przemocy symbolicznej. Sprawczość jest zawsze usytuowana: zależy od zasobów, od zdrowia, od relacji, od warunków materialnych, od rytmów dobowych, od kontekstu kulturowego. Nadzieja również jest usytuowana: zależy od tego, czy istnieją realne drogi. Autoafirmacja też jest usytuowana: zależy od historii wstydu i uznania. Psychoperformans, aby pozostać etyczny, nie może udawać, że wystarczy „nastawienie". Zamiast ideologii wprowadza architekturę: projektuje warunki, w których minimalna sprawczość jest możliwa, minimalna nadzieja jest wiarygodna, a minimalna autoafirmacja jest zgodna z doświadczeniem.

W konsekwencji podrozdział 26.6 pełni funkcję przejścia do perspektyw psychiatrycznych i klinicznych w dalszej części książki: pokazuje, że nawet „pozytywne" konstrukty mogą stać się generatorami szkody, jeśli są źle użyte, oraz że język i forma są narzędziami o mocy zarówno stabilizującej, jak i destabilizującej. Psychoperformans pozostaje praktyką artystyczną, ale w tej części książki zostaje umocowany naukowo jako system projektowania doświadczeń, w którym bezpieczeństwo poznawcze, profilaktyka nocebo, kontrola stawki oraz procedury domknięcia są integralnymi komponentami metody.

26.7. Modele etapów przemiany psychicznej: od kryzysu do reorganizacji

Jeżeli ten podrozdział ma zostać napisany na poziomie rzeczywiście użytecznym dla psychoperformansu, trzeba najpierw odrzucić dwa uproszczenia, które dominują zarówno w psychologii popularnej, jak i w części potocznych narracji terapeutycznych. Pierwsze uproszczenie mówi, że przemiana psychiczna przebiega liniowo: kryzys, wgląd, decyzja, poprawa, nowa równowaga. Drugie głosi, że każda prawdziwa przemiana wymaga jednego wielkiego przełomu, po którym osobowość niejako natychmiast przeorganizowuje się w nową, bardziej dojrzałą postać. Oba modele są zbyt proste. Klasyczne i współczesne badania nad rozwojem, stresem, traumą, kryzysem egzystencjalnym, adaptacją do choroby, żałobą, przemianą tożsamościową i zmianą zachowania pokazują raczej, że przemiana ma naturę fazową, oscylacyjną, wielowektorową i zależną od kontekstu. Przebiega przez stany destabilizacji, zawieszenia, częściowej dekompozycji dawnych schematów, reorganizacji pola

znaczeń, prób wdrażania nowych wzorców, okresów pozornego cofnięcia oraz stopniowego wytwarzania nowej normatywności życia. Z tego powodu bardziej adekwatne od metafory „metamorfozy" bywają metafory przebudowy układu, restrukturyzacji regulacji, rekonfiguracji narracyjnej, przemiany habitusu albo repatterningu, to znaczy przebudowy utrwalonych wzorców reagowania. William James, Pierre Janet, Kurt Lewin, Kazimierz Dąbrowski, Erik Erikson, John Bowlby, George Kelly, Victor Turner, Arnold van Gennep, Jack Mezirow, Richard Tedeschi, Lawrence Calhoun, Robert Kegan, James Prochaska i Carlo DiClemente, a także liczni badacze stresu, rezyliencji i procesów tożsamościowych pracowali na różnych odcinkach tego samego problemu: co właściwie dzieje się z człowiekiem, gdy dotychczasowy porządek życia przestaje wystarczać. Dla psychoperformansu pytanie to jest fundamentalne, ponieważ plan sytuacyjny nigdy nie powinien być budowany tak, jakby miał wywołać jedynie „mocne doświadczenie". Powinien być osadzony w wiedzy o tym, przez jakie etapy psychika zwykle przechodzi, gdy zostaje wytrącona ze starej równowagi i zmuszona do znalezienia nowej organizacji. W przypadku choroby przewlekłej, kryzysu funkcji wzrokowej, utraty części dawnej sprawności i przeciążenia układu stresowego staje się to jeszcze bardziej istotne. Tu przemiana nie jest luksusem samorozwoju, lecz koniecznością reorganizacji życia. Bez rozumienia etapowości procesu łatwo pomylić chwilowe pobudzenie z realnym przejściem, chwilowe załamanie z ostateczną klęską albo częściową poprawę z trwałą reorganizacją. Właśnie dlatego ten rozdział musi wyjść od ogólnej teorii przemiany fazowej.

Pierwszy podstawowy model, który trzeba tu rozważyć, dotyczy przejścia od naruszenia dotychczasowej homeostazy ku kryzysowi. W klasycznej psychologii kryzysu, rozwijanej między innymi przez Geralda Caplana, a później przez liczne nurty interwencji kryzysowej i psychologii zdrowia, kryzys nie oznacza po prostu silnego cierpienia. Oznacza stan, w którym dotychczasowe sposoby radzenia sobie okazują się niewystarczające wobec nowej sytuacji, a organizm psychiczny traci zdolność podtrzymywania wcześniejszej równowagi przy użyciu starych narzędzi. To rozróżnienie jest bardzo ważne. Człowiek może cierpieć intensywnie, ale jeszcze nie wejść w kryzys transformacyjny, jeśli wciąż mieści doświadczenie w znanych ramach znaczeniowych i regulacyjnych. Kryzys zaczyna się wtedy, gdy stary model świata, własnej tożsamości, relacji do ciała, czasu i przyszłości przestaje działać. W przypadku choroby oka dzieje się tak często nie w chwili pierwszego objawu, lecz dopiero wtedy, gdy osoba zaczyna rozumieć, że dotychczasowy sposób pracy, patrzenia, planowania, kontrolowania i wyobrażania sobie przyszłości nie daje się już utrzymać bez kosztu przekraczającego zdolności adaptacyjne. Kryzys ma więc naturę nie tylko afektywną, ale poznawczo-organizacyjną. Narusza schematy. George Kelly powiedziałby, że załamaniu ulega system konstruktów osobistych, który dotąd porządkował doświadczenie. Janoff-Bulman pisałaby o naruszeniu podstawowych założeń dotyczących bezpieczeństwa i przewidywalności świata. W modelach stresu i radzenia sobie Lazarusa i Folkman pojawiłby się problem wtórnej oceny zasobów: osoba zaczyna widzieć, że jej dostępne środki nie wystarczają. W logice psychoperformansu to faza, w której plan sytuacyjny nie powinien jeszcze forsować spektakularnej przemiany, lecz najpierw rozpoznać, co dokładnie zostało naruszone. Czy chodzi o obraz siebie jako osoby sprawnej? O relację do pracy? O zaufanie do ciała? O poczucie przyszłości? O zdolność samoregulacji? O przynależność społeczną? O styl kontroli? Kryzys jest zawsze kryzysem czegoś bardziej szczegółowego niż „życia w ogóle". Im dokładniej zostanie nazwany poziom naruszenia, tym bardziej precyzyjnie będzie można projektować dalsze etapy reorganizacji. To właśnie odróżnia głęboką praktykę przemiany od ogólnych rytuałów „odpuszczania starego".

Drugi model dotyczy samej dynamiki przejścia przez destabilizację. W wielu teoriach rozwoju i transformacji powraca intuicja, że między starym porządkiem a nowym nie rozciąga się gładka ścieżka, lecz strefa pośrednia, którą można opisywać jako próg, liminalność, rozpad struktury, dezorientujący dylemat, okres dekompozycji lub twórczego nieprzystosowania. Arnold van Gennep i Victor Turner opisywali ten stan w rytuałach przejścia jako oddzielenie, limen i reintegrację. Kazimierz Dąbrowski mówił o dezintegracji pozytywnej, czyli rozpadzie dawnych układów psychicznych jako warunku wyższego poziomu organizacji. Jack Mezirow pisał o dezorientującym dylemacie prowadzącym do transformacyjnego uczenia się. Robert Kegan analizował przemiany jako przejścia między porządkami umysłu, w których dawny sposób organizacji doświadczenia przestaje wystarczać. Wspólny rdzeń tych ujęć jest bardzo ważny: dezorganizacja nie jest w nich automatycznie patologią. Może być koniecznym etapem przemiany, o ile prowadzi ku bardziej złożonej i bardziej adekwatnej formie życia. Jednak ten sam proces może też pozostać rozpadem, jeśli nie znajdzie dla siebie warunków integracji. Tu właśnie zaczyna się jedna z najważniejszych funkcji psychoperformansu. Plan sytuacyjny nie ma jedynie „otworzyć" człowieka. Ma także zbudować kontener przejścia. Oznacza to, że działanie nie powinno ograniczać się do wywołania intensywnego doświadczenia utraty starej formy, ale musi zawierać elementy późniejszej reorganizacji: rytm, powtórzenie, przestrzenne zakotwiczenie, obiekty–klucze, formuły sensu, nowe wzorce dnia, nowe strategie samoregulacji i nowe pozycje wobec własnego ciała. W przeciwnym razie kryzys zostanie jedynie estetycznie nasilony. To rozróżnienie jest kluczowe zwłaszcza w przypadku osób z przewlekłym napięciem, z zaburzeniami adaptacyjnymi, z nadwrażliwością autonomiczną lub z chorobą, która sama w sobie już stanowi źródło nieustannej liminalności. Tam nie potrzeba kolejnego rozsadzenia struktury bez zabezpieczenia. Potrzeba raczej rozważnego przeprowadzenia przez próg, w którym naruszenie dawnej organizacji staje się stopniowo materiałem nowej. Właśnie dlatego kolejne modele etapów przemiany muszą zostać rozpisane bardzo precyzyjnie: nie po to, by zamknąć życie w sztywnej tabeli, lecz po to, by nie pomylić ruchu ku przemianie z czystą dezorganizacją.

W praktyce klinicznej, egzystencjalnej i psychoperformatywnej najważniejszy jest więc nie jeden uniwersalny schemat, lecz zdolność czytania, na jakim etapie procesu znajduje się konkretna osoba. Czasem potrzebne jest najpierw rozpoznanie, że kryzys nie jest jeszcze przemianą, lecz nagłym przeciążeniem zasobów. Czasem trzeba uznać, że to, co wygląda jak regres, jest niezbędnym etapem osłabienia dawnego wzorca obronnego. Czasem konieczne staje się wstrzymanie dalszej intensyfikacji, bo psychika nie weszła jeszcze w reorganizację, tylko trwa w przeciążeniu. A czasem, przeciwnie, trzeba pomóc człowiekowi opuścić strefę przedłużonego zawieszenia i zacząć wytwarzać nową strukturę codzienności. To właśnie sprawia, że modele etapów przemiany nie są suchą teorią. Są mapami diagnostycznymi dla projektowania działań. W przypadku artysty wizualnego żyjącego z chorobą oka, z lękiem o przyszłość widzenia, z napięciem autonomicznym i z koniecznością przestrojenia całego stylu życia pytanie o etap procesu staje się pytaniem centralnym. Czy dotychczasowy porządek już się załamał, czy jeszcze tylko pęka? Czy pojawiły się elementy nowej organizacji, czy wciąż dominuje walka o przywrócenie starego stanu? Czy kryzys jest rozpoznany, czy nadal wypierany? Czy reorganizacja jest częściowa, czy dopiero hipotetyczna? Tylko na tym tle można później sensownie omawiać liminalność, dezintegrację pozytywną, reintegrację, inkorporację i długie trwanie zmiany. Bez tej podstawy każdy plan przemiany pozostanie zbyt ogólny. Z tą podstawą można zacząć budować naprawdę precyzyjny model przejścia od kryzysu ku reorganizacji.

Jeżeli pierwszy krok polegał na rozpoznaniu, że przemiana nie jest jednorazowym olśnieniem, lecz procesem przechodzenia przez naruszenie dotychczasowej organizacji, to kolejnym trzeba uczynić bardziej precyzyjne zróżnicowanie samych modeli fazowych. Nie wszystkie opisują ten sam typ zmiany. Część z nich dotyczy przemiany zachowania, część przemiany sensu, część przemiany struktury osobowości, część reakcji na kryzys, a część przejść rytualno-egzystencjalnych. W praktyce psychoperformansu ich nieodróżnianie prowadzi do poważnych błędów metodologicznych. Model transteoretyczny Prochaski i DiClemente, tak często przywoływany w kontekście zmiany, dotyczy przede wszystkim gotowości do modyfikacji zachowania i obejmuje takie stadia, jak prekontemplacja, kontemplacja, przygotowanie, działanie, podtrzymanie oraz możliwy nawrót. Jest więc niezwykle użyteczny tam, gdzie chodzi o wdrażanie nowych nawyków dnia, higieny sensorycznej, praktyk oddechowych, ograniczania przeciążeń, restrukturyzacji pracy albo budowania rytmu odpoczynku. Nie wyjaśnia jednak jeszcze głębszej przemiany tożsamościowej. Inny status ma model transformacyjnego uczenia się Jacka Mezirowa, w którym punktem wyjścia jest dezorientujący dylemat, następnie pojawia się krytyczna refleksja nad dotychczasowymi założeniami, próba nowych ról, budowa nowych kompetencji i wreszcie reintegracja nowej perspektywy w życie codzienne. Ten model jest bardziej adekwatny tam, gdzie stawką staje się przebudowa sensu, a nie tylko korekta zachowania. Jeszcze inny ciężar teoretyczny mają ujęcia Kegana, w których przemiana oznacza przejście między porządkami umysłu, czyli głębszą rekonfigurację tego, co dotąd było „podmiotem", a co było „przedmiotem" refleksji. W takim ujęciu człowiek nie tylko zaczyna robić coś inaczej, ale zmienia sam sposób, w jaki organizuje relacje, odpowiedzialność, wewnętrzny dialog, konflikt i przyszłość. Psychoperformans, jeśli ma być narzędziem realnej przemiany, musi rozpoznawać, z którym z tych poziomów ma do czynienia. Inaczej będzie projektował pracę dla osoby, która wie już, co powinna zmienić, ale nie potrafi tego utrzymać w praktyce, a inaczej dla osoby, u której załamaniu uległ cały porządek sensu, obrazu siebie i relacji do ciała. W przypadku kryzysu wywołanego chorobą oka bardzo często oba poziomy splatają się ze sobą: człowiek musi zarazem przebudować konkretne zachowania dnia codziennego oraz przepracować głębszy cios zadany dotychczasowej tożsamości, zwłaszcza jeśli jego zawód, wyobraźnia i sposób obecności w świecie były silnie związane z widzeniem. Dlatego modele etapów przemiany powinny być czytane warstwowo, a nie konkurencyjnie. Jeden model nie zastępuje drugiego, lecz ujawnia inny wymiar tego samego procesu.

Szczególnej uwagi wymaga model dezintegracyjny, ponieważ właśnie on najlepiej pokazuje, że faza rozpadu nie musi być automatycznie rozumiana jako porażka. Kazimierz Dąbrowski, analizując rozwój osobowości, proponował rozumienie dezintegracji nie jako wyłącznie patologicznego rozpadu, lecz jako procesu, w którym dawna integracja okazuje się zbyt prymitywna, zbyt automatyczna albo zbyt zależna od zewnętrznych norm, by pomieścić dalszy rozwój. Dezintegracja pozytywna jest więc bolesna, pełna konfliktu, ambiwalencji, labilności i czasem wręcz chaosu, ale właśnie dlatego otwiera możliwość powstania wyższego poziomu organizacji. To ujęcie ma dla psychoperformansu znaczenie wyjątkowe, ponieważ chroni przed jedną z najczęstszych pomyłek: przed próbą zbyt szybkiego uspokojenia procesu, który dopiero musi ujawnić własne pęknięcia, zanim stanie się zdolny do bardziej dojrzałej restrukturyzacji. Nie oznacza to gloryfikacji kryzysu ani romantyzowania cierpienia. Oznacza tylko tyle, że nie każdy rozpad dawnej organizacji należy natychmiast „zamknąć" lub „przykryć" techniką regulacyjną. Czasem trzeba go rozpoznać, nazwać i nadać mu formę przejścia. W tym miejscu psychoperformans może pełnić funkcję pomostową między psychologią rozwoju a antropologią rytuału. Victor Turner i Arnold van Gennep opisywali fazę liminalną jako stan progowy, w

którym jednostka nie należy już do starego porządku, ale nie została jeszcze wprowadzona do nowego. Jest „pomiędzy". W kategoriach współczesnej psychologii można powiedzieć, że człowiek traci dawną stabilną narrację, a nowa jeszcze nie uzyskała wystarczającej koherencji. W kategoriach egzystencjalnych oznacza to doświadczenie nieprzynależności, zawieszenia, czasowego rozpadu oczywistości, utraty dawnej spontaniczności i potrzeby przejścia przez okres ontologicznego bezdomowia. W chorobie przewlekłej ten stan jest szczególnie wyraźny. Człowiek nie jest już dawną wersją siebie, ale jeszcze nie wie, kim ma być w nowej relacji z ciałem, ograniczeniem, przyszłością i pracą. Z punktu widzenia psychoperformansu stawką nie jest wówczas natychmiastowe „naprawienie siebie", lecz stworzenie takiej architektury działania, która pozwoli liminalność utrzymać bez rozpadu totalnego, a zarazem nie cofnie osoby zbyt szybko do dawnego, już nieadekwatnego wzorca. To oznacza budowanie kontenerów przejścia: rytmów, obiektów–kluczy, nowych procedur dnia, form ruchowych, protokołów oddechowych, semantycznych osi orientacyjnych i świadomie dobranych sytuacji, które nie tyle zamykają kryzys, ile przeprowadzają przez niego ku możliwej reorganizacji.

W tym kontekście bardzo przydatne stają się także modele przemiany narracyjnej i tożsamościowej. Dan McAdams, Jerome Bruner, Paul Ricoeur czy badacze adaptacji do choroby i niepełnosprawności pokazują, że człowiek nie przechodzi przez kryzys jedynie przez regulację afektu lub przez zmianę nawyku. Musi jeszcze odbudować spójną opowieść o sobie, a dokładniej: taką opowieść, która będzie zdolna unieść pęknięcie, nie redukując go ani do katastrofy, ani do banalnej lekcji rozwojowej. Narracja pełni tu funkcję organizacyjną, ale jej jakość zmienia się etapowo. We wczesnej fazie kryzysu opowieść bywa zdominowana przez szok, chaos temporalny, pytania o winę, utratę kontroli i niezdolność wyobrażenia sobie przyszłości. W fazie liminalnej pojawia się często wielogłosowość, ambiwalencja, pęknięcie między dawnym a nowym obrazem siebie, a także niebezpieczeństwo utknięcia w narracji czysto katastroficznej albo czysto heroicznej. Dopiero później, jeśli proces przebiega konstruktywnie, możliwa staje się reorganizacja narracyjna: człowiek zaczyna rozumieć, co naprawdę utracił, co musi zmienić, czego nie odzyska w dawnej postaci, ale co może zostać odbudowane w nowym układzie znaczeń. Dla psychoperformansu ma to ogromne znaczenie, ponieważ plan sytuacyjny nie powinien być tylko ingerencją w ciało lub emocje, lecz także w język, którym człowiek opisuje swoje położenie. Nie chodzi o afirmacyjny autosugestywny slogan, ale o głębszą rekonstrukcję semantyczną. Kryzys widzenia może być opowiadany jako czysta utrata, jako kara, jako upadek profesjonalny, jako sygnał koniecznej zmiany, jako próba, jako zaproszenie do przemodelowania życia, jako konfrontacja z granicą albo jako proces odsłaniania dotychczas niewidzialnych przeciążeń. Każda z tych narracji pociąga inne konsekwencje dla regulacji psychicznej i dla projektu przemiany. Psychoperformans, jeśli ma działać na najwyższym poziomie, musi wejść właśnie tutaj: w punkt, w którym ciało, afekt i narracja przestają być osobnymi domenami. Obiekt–klucz, działanie głosowe, figura ruchowa, rytuał dnia, praca przestrzenna i relacja ze świadkiem mają wspólnie prowadzić do takiej reorganizacji, w której nowa opowieść nie jest tylko myślana, ale wykonywana, odczuwana i stopniowo wcielana. To jeden z głównych powodów, dla których same modele psychologiczne nie wystarczają. Potrzebują medium performatywnego, które pozwoli przejść od opisu etapu do realnego przejścia przez etap.

Najważniejszy wniosek z tych wszystkich modeli brzmi więc następująco: przemiana psychiczna nie jest pojedynczym procesem, lecz nakładaniem się kilku dynamik. Jednocześnie może zachodzić zmiana behawioralna, zmiana narracyjna, zmiana regulacyjna, zmiana

tożsamościowa i zmiana relacji do ciała. Każda z nich ma własne tempo, własne nawroty i własne wskaźniki reorganizacji. To dlatego tak wiele procesów pozornie „nie udaje się" w praktykach rozwojowych lub terapeutycznych: próbuje się oceniać je jedną miarą. Tymczasem człowiek może już zmieniać codzienne zachowanie, a jeszcze nie mieć przebudowanej narracji. Może mieć głębszy wgląd egzystencjalny, a nadal nie potrafić ustabilizować rytmu dnia. Może lepiej rozumieć własne ciało, a jeszcze nie ufać mu wystarczająco, by zamieszkać w nowej formie życia. W kontekście studium przypadku choroby oka i szerzej przeciążenia artysty wizualnego oznacza to konieczność budowania modelu przemiany wielowarstwowego. Nie wystarczy zaprojektować „narzędzia na stres" ani „praktyki akceptacji choroby". Potrzebny jest model, który rozpoznaje: 1. fazę kryzysu i załamania dawnych schematów, 2. fazę liminalną i dezintegracyjną, 3. fazę próbnych reorganizacji, 4. fazę budowania nowych rytmów codzienności, 5. fazę tożsamościowej inkorporacji zmiany. W kolejnych odsłonach tego rozdziału trzeba będzie rozwinąć te etapy bardziej szczegółowo, ale już teraz widać, że psychoperformans ma tu szczególną przewagę nad wieloma językami czysto opisowymi: może stać się aparatem przejścia, a nie tylko modelem rozumienia. To właśnie odróżnia teorię etapów przemiany od praktyki psychoperformatywnej. Teoria nazywa dynamikę. Psychoperformans ma zbudować takie sytuacje, w których człowiek rzeczywiście zacznie przez tę dynamikę przechodzić.

Jednym z najważniejszych problemów w modelowaniu przemiany psychicznej jest to, że człowiek po doświadczeniu kryzysowym najczęściej nie przechodzi od razu do stadium sensotwórczej refleksji, lecz najpierw uruchamia repertuar prób restytucji dawnego porządku. Ta faza bywa lekceważona, ponieważ z perspektywy późniejszej narracji wygląda często jak „opór wobec zmiany", „zaprzeczanie" albo „cofanie się". W rzeczywistości ma ona bardzo głęboką logikę adaptacyjną. Organizm psychiczny, skonfrontowany z naruszeniem dotychczasowej ciągłości, próbuje na początku przywrócić homeostazę przy użyciu już znanych narzędzi: zwiększa kontrolę, racjonalizuje, minimalizuje znaczenie objawu, szuka prostych wyjaśnień, intensyfikuje dawne strategie pracy, dyscypliny lub samonadzoru, próbuje odzyskać poczucie przewidywalności przez powtarzanie utartych rytuałów. W psychologii zdrowia, psychotraumatologii i badaniach nad adaptacją do choroby przewlekłej jest to zjawisko dobrze rozpoznane: pierwszą reakcją nie jest zwykle natychmiastowa przemiana, lecz mobilizacja dawnych zasobów w celu utrzymania wcześniejszego obrazu siebie i świata. Janoff-Bulman opisywała naruszenie podstawowych założeń, lecz samo naruszenie nie musi od razu prowadzić do przebudowy tych założeń; bardzo często prowadzi najpierw do wysiłku ich obrony. Lazarus i Folkman pokazaliby ten moment jako nasilone wtórne ocenianie zasobów oraz gorączkowe poszukiwanie strategii zaradczych, które pozwoliłyby uniknąć pełnej rewizji sytuacji. W przypadku kryzysu związanego z chorobą oka ta faza bywa szczególnie wyraźna, ponieważ dotyka nie tylko zdrowia, lecz także tożsamości zawodowej, estetycznej i egzystencjalnej. Osoba może jeszcze przez długi czas usiłować żyć tak, jakby dawny model pracy wzrokowej, dawna tolerancja przeciążenia, dawny rytm dnia i dawny styl kontroli nadal były możliwe do utrzymania, jeśli tylko zwiększy dyscyplinę, zmobilizuje wolę albo znajdzie jeszcze jedną technikę kompensacyjną. Z punktu widzenia psychoperformansu jest to faza bardzo delikatna, bo zbyt wczesne „otwieranie" na przemianę może zostać odebrane jako atak na ostatnie dostępne struktury obronne, a zbyt długie wzmacnianie dawnych mechanizmów może utrwalić kosztowną fikcję powrotu do stanu, który już nie istnieje. Potrzebna jest tu wyjątkowo precyzyjna diagnostyka: czy dawny porządek rzeczywiście jeszcze działa, czy tylko jest desperacko podtrzymywany? Czy wysiłek utrzymania starej formy jest jeszcze adaptacyjny, czy

już sam stał się czynnikiem przeciążającym? To rozróżnienie należy do najważniejszych w całym modelu przemiany, ponieważ bez niego łatwo pomylić lojalność wobec dotychczasowego życia z lękowym utknięciem w strukturze, która przestała organizować rzeczywistość.

Kiedy próby restytucji dawnego układu zawodzą albo zaczynają być zbyt kosztowne, pojawia się faza, którą można określić jako rozszczelnienie organizacji. Nie jest to jeszcze pełna reorganizacja, ale już nie jest to też zwykły kryzys w sensie punktowego przeciążenia. Na poziomie fenomenologicznym człowiek doświadcza wtedy utraty dawnych oczywistości: to, co wcześniej było naturalne, staje się problematyczne; to, co było automatyczne, wymaga świadomego wysiłku; to, co było źródłem tożsamości, zaczyna działać jako źródło zagrożenia, żalu albo ambiwalencji. W literaturze nad transformacyjnym uczeniem się Mezirow opisywałby ten moment jako dezorientujący dylemat rozszerzający się z pojedynczego wydarzenia na całą strukturę interpretacji. W psychologii konstruktów osobistych George'a Kelly'ego mielibyśmy do czynienia z niemożnością dalszego utrzymania dawnych konstruktów bez narastającego poczucia ich nieadekwatności. W języku egzystencjalnym byłby to moment, w którym świat przestaje być przezroczysty. Człowiek zaczyna widzieć nie tylko problem, ale i to, że dotychczasowy sposób organizowania życia był oparty na założeniach, które utraciły swoją moc. W tej fazie bardzo często pojawia się wzmożona autorefleksja, chwiejność decyzji, oscylacja między nadzieją na powrót a przeczuciem koniecznej zmiany, a także zwiększona podatność na silne narracje, autorytety, systemy objaśniające i obietnice szybkiej przebudowy. To właśnie dlatego jest to faza poznawczo i symbolicznie niebezpieczna. Osoba w stanie rozszczelnienia organizacji może z jednej strony po raz pierwszy realnie otworzyć się na nowy porządek życia, z drugiej zaś może zostać łatwo przejęta przez doktrynę, która obiecuje proste wyjaśnienie i totalną naprawę. Dla psychoperformansu jest to punkt krytyczny. Działanie nie może wtedy ani pogłębiać chaosu dla samej intensywności, ani wprowadzać zbyt szybkiej semantycznej kolonizacji doświadczenia. Potrzebuje raczej stworzyć warunki, w których osoba zaczyna odróżniać to, co naprawdę się kończy, od tego, co jedynie zmienia formę; to, co w dawnym życiu było istotą, od tego, co było tylko historycznym sposobem jej realizacji; to, co wymaga żałoby, od tego, co wymaga reorganizacji. W przypadku choroby wzroku i szerzej kryzysu artysty wizualnego oznacza to konieczność rozróżnienia między utratą określonego stylu pracy a utratą całej możliwości twórczej, między ograniczeniem pewnych praktyk a zanikiem tożsamości twórczej jako takiej, między zranieniem wyobrażenia o sobie a realnym końcem podmiotowości. Bez takiego rozróżnienia rozszczelnienie bardzo łatwo przechodzi w katastrofizację albo w kompulsywne „duchowe" przykrywanie bólu.

Dopiero po tej fazie możliwe staje się to, co w ścisłym sensie można nazwać eksperymentalną reorganizacją. Jest to etap, w którym psychika nie wraca już po prostu do starego porządku, ale nie posiada jeszcze trwałej nowej struktury; zamiast tego zaczyna testować, próbować, zestawiać i lokalnie wdrażać nowe konfiguracje życia. W modelu Mezirowa byłaby to faza eksploracji nowych ról, relacji i strategii. W modelach zmiany zachowania można by ją opisać jako przejście od przygotowania ku działaniu, ale z bardzo silnym komponentem próbności. W ujęciu Kegana byłby to czas, w którym dawny porządek Ja nie jest już całkowicie podmiotem procesu, lecz zaczyna stawać się jego przedmiotem analizy; człowiek potrafi już częściowo obserwować to, czym dotąd po prostu był. Właśnie w tej fazie rodzą się nowe mikronawyki, nowe procedury dnia, nowe rytmy pracy i odpoczynku, nowe sposoby używania ciała, nowe strategie gospodarowania energią, nowa relacja do objawu, nowe formy proszenia o pomoc i nowe zasady kontaktu ze światem. To etap o ogromnym znaczeniu praktycznym, ponieważ tu

przemiana staje się sprawdzalna. Nie jest już wyłącznie wglądem ani kryzysem sensu, lecz serią konkretnych przesunięć: człowiek inaczej organizuje poranek, inaczej planuje pracę, inaczej dozuje ekspozycję wzrokową, inaczej odpoczywa, inaczej prowadzi mowę wewnętrzną, inaczej reaguje na pogorszenie, inaczej włącza wsparcie medyczne, społeczne i symboliczne. W psychoperformansie to właśnie ten etap wymaga najwyższej precyzji planu sytuacyjnego. Działanie nie może być już tylko przeżyciem granicznym ani semantyczną reinterpretacją kryzysu; musi zacząć produkować formy życia, które da się powtarzać. Obiekt–klucz, praca oddechowa, głos, ruch, rytm dnia, mapa bodźców, układ przestrzeni domowej i pracowni, plan ekspozycji wzrokowej, sceny przejścia między pracą i regeneracją, a także formuły językowe i relacyjne – wszystko to zaczyna działać nie jako symboliczna dekoracja, lecz jako prototyp nowego porządku. To etap niezwykle twórczy, ale też pełen ryzyka, ponieważ wiele nowych wzorców okazuje się zbyt ambitnych, zbyt estetycznych, zbyt obciążających albo niedostatecznie osadzonych w realnej wydolności organizmu. Dlatego eksperymentalna reorganizacja wymaga tolerancji na korektę, na niepowodzenie i na częściowe wycofanie bez uznawania tego za ostateczną porażkę. Właśnie tutaj najłatwiej bowiem pomylić testowanie nowej formy z obowiązkiem natychmiastowego sukcesu.

Najbardziej dojrzała praktyka przemiany zaczyna się więc wtedy, gdy człowiek potrafi rozpoznać, że kryzys, rozszczelnienie i próby reorganizacji są różnymi jakościami tego samego procesu, a nie serią przypadkowych wzlotów i upadków. To rozpoznanie nie ma charakteru wyłącznie intelektualnego. Musi zostać wcielone w sposób prowadzenia siebie. W psychoperformansie oznacza to, że każdy plan sytuacyjny powinien zawierać nie tylko wymiar otwierający lub przestawiający, ale również wymiar diagnostyczny: po czym poznać, że proces przeszedł z fazy obrony starego porządku do fazy rzeczywistej próby nowego? Po czym poznać, że reorganizacja jest jeszcze eksperymentalna, a nie zintegrowana? Po czym poznać, że dana praktyka służy przemianie, a nie tylko daje chwilowe poczucie mocy? To właśnie te pytania pozwalają odróżnić poważną technologię przemiany od rytuałów psychologicznej inflacji. W kolejnych odsłonach tego rozdziału trzeba będzie opisać bardziej szczegółowo samą fazę liminalną, problem dezintegracji pozytywnej, próg reintegracji oraz długie trwanie nowego porządku. Już teraz jednak widać wyraźnie, że od kryzysu do reorganizacji nie prowadzi pojedyncza linia, lecz układ faz o różnej logice: obrony, rozszczelnienia, eksperymentu i stopniowego wcielania nowej normatywności życia. To właśnie ten układ powinien stać się podstawą dla dalszego modelowania IndywiduAkcji.

Kolejny poziom różnicowania dotyczy tego, po czym właściwie rozpoznać, że przemiana przestaje być wyłącznie reakcją na kryzys, a zaczyna przyjmować postać reorganizacji psychicznej sensu stricto. Nie każda poprawa samopoczucia jest reorganizacją, podobnie jak nie każdy wzrost aktywności oznacza wyjście z kryzysu. W wielu przypadkach obserwuje się zjawisko pseudoreorganizacji: osoba odzyskuje chwilowe poczucie mocy, tworzy intensywną narrację sensu, przyjmuje nowy język opisu siebie, wdraża serię energicznych działań, ale głęboka struktura regulacji pozostaje w istocie niezmieniona. Objawia się to tym, że przy pierwszym silniejszym obciążeniu organizm wraca do dawnego trybu alarmowego, do dawnej kompulsji kontroli, do dawnych wzorców przeciążania siebie albo do starych form unikania. Z perspektywy psychologii rozwoju, badań nad adaptacją i teorii systemów można powiedzieć, że reorganizacja zaczyna się dopiero wtedy, gdy zmianie ulega nie tylko treść deklaracji, lecz także sposób sprzęgania afektu, uwagi, ciała, czasu i znaczenia. Innymi słowy, człowiek nie tylko myśli inaczej o swojej sytuacji, ale zaczyna inaczej rozpoznawać sygnały przeciążenia, inaczej

gospodarować energią, inaczej planować dzień, inaczej znosić niepewność, inaczej regulować pobudzenie i inaczej lokować wartość własnego Ja wobec utraty, ograniczenia albo przymusu zmiany. To rozróżnienie jest kluczowe dla studium przypadku związanego z chorobą oka, ponieważ właśnie w takim kontekście bardzo łatwo o reorganizację pozorną. Osoba może przyjąć nowy, wzniosły język choroby, może nawet wdrożyć kilka nowych praktyk, ale jeśli nadal żyje według tej samej matrycy nadmobilizacji, tej samej ekonomii przemęczenia, tej samej lękowej zależności od wyniku i tej samej przemocy wobec własnej wydolności, to nie mamy jeszcze do czynienia z nowym porządkiem psychicznym. Mamy raczej do czynienia z nową dekoracją starej struktury. W psychoperformansie oznacza to konieczność wyjątkowo surowych kryteriów oceny przemiany. Nie wystarczy, że działanie wywoła poczucie przełomu. Trzeba jeszcze sprawdzić, czy powstał nowy wzorzec relacji między ciałem, pracą, odpoczynkiem, niepewnością, granicą i przyszłością.

Właśnie dlatego bardzo przydatne okazuje się wprowadzenie pojęcia markerów reorganizacji. W sensie ścisłym nie są to pojedyncze objawy poprawy, lecz wskaźniki, że psychika zaczęła budować nową normatywność życia. Pierwszy marker dotyczy czasu. W kryzysie czas jest zwykle pocięty, reaktywny, podporządkowany objawowi, lękowi i doraźnym próbom gaszenia napięcia. W reorganizacji zaczyna pojawiać się znowu czas projektowy: nie w sensie grandiozalnego planowania przyszłości, lecz w sensie odzyskiwania zdolności do rozpięcia życia między dziś, jutro i dalszym okresem bez ciągłego załamywania się pod ciężarem antycypacji. Drugi marker dotyczy ciała. W kryzysie ciało bywa albo nieustannie monitorowane, albo częściowo odcinane; w reorganizacji staje się znowu medium odczytu, a nie wyłącznie miejscem zagrożenia. Człowiek zaczyna rozpoznawać sygnały przeciążenia wcześniej, reagować na nie szybciej i bez tak silnej paniki interpretacyjnej. Trzeci marker dotyczy narracji. W kryzysie opowieść o sobie bywa albo katastroficzna, albo obronnie heroiczna. W reorganizacji pojawia się narracja bardziej złożona: zdolna pomieścić stratę bez całkowitego utożsamienia się z nią, zdolna uznać ograniczenie bez redukowania osoby do ograniczenia, zdolna włączyć chorobę do biografii bez oddawania jej monopolu na sens. Czwarty marker ma charakter relacyjny. W kryzysie relacje są często organizowane przez wstyd, zależność, drażliwość, wycofanie lub przeciwnie – przez nadmierne szukanie potwierdzenia. W reorganizacji rośnie zdolność do bardziej różnicowanego kontaktu: do proszenia o pomoc bez utraty godności, do stawiania granic bez gwałtownej obronności, do obecności z innymi bez ciągłego ukrywania własnej chwiejności. Piąty marker dotyczy praktyki. Reorganizacja staje się realna dopiero wtedy, gdy pojawiają się działania powtarzalne, które nie są już tylko interwencją kryzysową, lecz zaczynają tworzyć nowy habitat życia: rytm pracy, higiena bodźców, sposoby odpoczynku, regulacja ekspozycji, relacja z ruchem, oddechem, głosem, światłem, przestrzenią, a także nowe formy kontaktu z twórczością i z własnym zawodem. Dla psychoperformansu jest to moment zasadniczy. Działanie nie może kończyć się na symbolicznym przejściu; musi pozostawić po sobie nowe układy zachowań, nowych świadków, nowe osie sensu i nowe formy codziennego podtrzymywania zmiany. W przeciwnym razie pozostanie pięknym, lecz przejściowym wydarzeniem.

Równie istotna jest kwestia tempa. Większość modeli przemiany psychicznej traci na wiarygodności wtedy, gdy ukrycie zakłada jeden właściwy rytm przechodzenia przez etapy. Tymczasem dynamika zmiany jest głęboko nierównomierna. Niektóre warstwy organizmu i psychiki reorganizują się relatywnie szybko, inne wymagają długiego okresu prób, nawrotów i korekt. Zachowanie może zmienić się w ciągu tygodni, styl regulacji emocjonalnej w ciągu

miesięcy, a głębszy obraz siebie i relacja do ograniczenia często potrzebują lat, zanim nowa struktura stanie się naprawdę organiczna. To zróżnicowanie czasowe jest szczególnie ważne w pracy z chorobą przewlekłą, ponieważ choroba sama w sobie ma rytm falowy: zaostrzenia, okresy względnego uspokojenia, badania, niepewne wyniki, poprawy częściowe, rozczarowania, nadzieje i nawroty. W takim środowisku psychicznym reorganizacja nigdy nie zachodzi w próżni. Musi wciąż negocjować z realnością objawu. Właśnie z tego powodu jedną z najbardziej dojrzałych cech nowego porządku psychicznego nie jest brak chwiejności, lecz wzrost zdolności do powrotu po chwiejności. W literaturze dotyczącej rezyliencji i adaptacji do choroby jest to rozróżnienie bardzo ważne: nie chodzi o niewrażliwość na obciążenie, lecz o rosnącą zdolność do odbudowy organizacji po naruszeniu. Psychoperformans, który miałby służyć temu procesowi, powinien być projektowany nie jako pojedynczy akt heroicznego przekroczenia, ale jako architektura wielokrotnego powracania do formy. To oznacza obecność procedur odbudowy po gorszym dniu, po nawrocie lęku, po pogorszeniu widzenia, po przeciążeniu pracą, po nieudanej próbie nowego rytmu. Prawdziwa reorganizacja nie jest przecież stanem czystej harmonii. Jest raczej zdolnością utrzymywania kierunku mimo fluktuacji. W tym sensie nowa organizacja życia nie polega na wymazaniu kryzysu, lecz na wytworzeniu takiej struktury, która potrafi kryzys periodycznie absorbować, nie rozpadając się za każdym razem od początku. To odróżnia przemianę dojrzałą od przemiany teatralnej. Ta druga potrzebuje stale nowych kulminacji. Ta pierwsza buduje zdolność trwania.

Z praktycznego punktu widzenia prowadzi to do jednego z najważniejszych wniosków całego rozdziału: etapowość przemiany musi być rozpoznawana nie tylko psychologicznie, ale także performatywnie. Każdy etap ma bowiem własną ekonomię środków. W fazie załamywania starej organizacji potrzebne są środki diagnostyczne i ochronne, które pozwalają rozpoznać, co właśnie przestaje działać. W fazie rozszczelnienia potrzebne są środki kontenerujące próg, aby nie doszło do czystej dezintegracji bez sensotwórczego rusztowania. W fazie eksperymentalnej reorganizacji potrzebne są środki prototypowe, które pozwalają testować nowe układy bez nadmiernego ryzyka katastrofizacji porażki. W fazie bardziej stabilnej potrzebne są środki inkorporacyjne, czyli takie, które przenoszą zmianę z poziomu przeżycia na poziom nawyku, rytmu, przestrzeni i codziennej normatywności. Psychoperformans jest szczególnie silny właśnie tam, gdzie umie różnicować te funkcje. Jeden obiekt–klucz może służyć diagnozie, inny przejściu, inny stabilizacji. Jeden typ głosu może być dobry dla rozszczelnienia obrony, inny dla odbudowy osi. Jedna forma ruchu może pomagać uznać stratę, inna wyprowadzać ciało ku nowej orientacji. To wszystko oznacza, że modele etapów przemiany nie są dla psychoperformansu teorią zewnętrzną, lecz podstawą kompozycji. Bez nich działanie łatwo będzie nadużywać intensywności, nie rozpoznając, czy osoba jest gotowa na przejście. Z nimi możliwe staje się zbudowanie IndywiduAkcji, która nie tylko komentuje kryzys, ale rzeczywiście współpracuje z logiką psychicznej reorganizacji. W dalszym ciągu tego rozdziału trzeba będzie jeszcze głębiej opisać samą liminalność, reintegrację i długie trwanie nowej formy życia, ale już tutaj można stwierdzić, że przemiana psychiczna przebiega według wielu nakładających się czasów i wymaga równie wielowarstwowej strategii działania.

Dalsze doprecyzowanie wymaga odróżnienia przemiany adaptacyjnej od przemiany strukturalnej, ponieważ właśnie tutaj najczęściej dochodzi do poważnych nieporozumień. Przemiana adaptacyjna oznacza, że człowiek uczy się lepiej funkcjonować w nowych warunkach, ale rdzeń organizacji psychicznej pozostaje zasadniczo ten sam. Zmieniają się strategie, harmonogram, zakres obciążeń, sposoby kompensacji, język autoopieki, a czasem

także podstawowe nawyki regulacyjne, lecz nie dochodzi jeszcze do głębokiej rekonfiguracji obrazu siebie, hierarchii wartości ani logiki relacji z własnym ciałem i światem. Przemiana strukturalna sięga dalej. Oznacza, że reorganizacji ulega sam sposób, w jaki podmiot ustanawia sens, rozpoznaje granice, organizuje zależność i autonomię, przeżywa czas, interpretuje cierpienie oraz lokuje źródło wartości własnego istnienia. Robert Kegan opisywałby tę różnicę jako przejście między porządkami umysłu: coś, co dotąd było nieprzejrzystym podmiotem doświadczenia, staje się jego przedmiotem, a więc może zostać uchwycone, zreflektowane i włączone do bardziej złożonej organizacji Ja. W przypadku kryzysu wywołanego chorobą oka różnica ta jest wyjątkowo istotna. Ktoś może doskonale zaadaptować się funkcjonalnie do nowych ograniczeń – zmienić tryb pracy, skrócić ekspozycję wzrokową, wdrożyć higienę bodźców, nauczyć się odpoczywać – a zarazem nadal pozostawać w dawnej strukturze psychicznej, opartej na nadmiernej identyfikacji z wydajnością, z perfekcyjną kontrolą, z przymusem estetycznej sprawczości albo z przekonaniem, że wartość osoby zależy od utrzymania poprzedniego poziomu możliwości. Taka adaptacja może być potrzebna, ale nie rozwiązuje jeszcze wszystkiego. Z drugiej strony nie wolno lekceważyć jej znaczenia. Część współczesnych narracji rozwojowych popełnia błąd odwrotny: gardzi zmianą praktyczną, jeśli nie towarzyszy jej natychmiast głęboka transformacja egzystencjalna. Tymczasem w realnym życiu bardzo często najpierw przychodzi reorganizacja funkcjonalna, a dopiero później – jeśli przyjdzie w ogóle – bardziej zasadnicza przebudowa struktury sensu. Psychoperformans, jeśli ma pozostać narzędziem precyzyjnym, musi umieć rozpoznać, z jakim typem przemiany pracuje. Nie każda osoba w kryzysie potrzebuje od razu transformacji światopoglądowej. Czasem najpilniejsza jest odbudowa minimalnej organizacji dnia, zdolności do odpoczynku, miękkiej orientacji w ciele i rytmu, który nie będzie dalej napędzał przeciążenia. Dopiero na tym podłożu może stać się możliwa głębsza praca nad tożsamością, losem, skończonością, statusem twórczości i wartością życia poza dawnym scenariuszem.

Na tym tle bardzo użyteczny okazuje się także model przejścia, a nie tylko kryzysu. Nancy Schlossberg, badając transitions, wskazywała, że człowiek nie przechodzi przez zmianę wyłącznie przez sam fakt jej wystąpienia, lecz przez relację między sytuacją, wsparciem, sobą i strategiami radzenia sobie. To ujęcie, choć pozornie prostsze od wielkich teorii rozwoju, jest dla psychoperformansu niezwykle ważne, bo przypomina o materialnym i społecznym wymiarze przemiany. Kryzys nie zachodzi w próżni psychicznej. Zachodzi w mieszkaniu, w miejscu pracy, w relacjach, w ekonomii czasu, w dostępności leczenia, w rytmie badań kontrolnych, w jakości snu, w możliwościach finansowych, w reakcji otoczenia, w kulturze zawodu i w stopniu, w jakim osoba ma prawo zmienić swój tryb życia bez doświadczenia zawstydzenia lub marginalizacji. W przypadku artysty wizualnego z chorobą oka właśnie to pole przejścia bywa dramatycznie obciążone. Zmiana nie dotyczy wyłącznie psychiki wewnętrznej, lecz całej infrastruktury twórczości: czasu patrzenia, obróbki materiału, pracy przy komputerze, odbioru światła, logistyki projektów, kontaktu z instytucjami, poczucia wiarygodności zawodowej i lęku przed utratą pozycji. Dlatego modele etapów przemiany muszą obejmować nie tylko dezintegrację i reorganizację Ja, lecz także przejście przez nowy układ zależności i praktyk. Człowiek może rozumieć już swoją potrzebę zmiany, ale jeśli jego środowisko nadal premiuje dawny tryb nadmobilizacji, reorganizacja pozostanie krucha. Człowiek może mieć wgląd w konieczność nowego rytmu życia, ale jeśli nie zbuduje nowej infrastruktury dnia, powróci do starych wzorców pod naciskiem rzeczywistości. Z tego względu psychoperformans nie może ograniczać się do wnętrza podmiotu. Musi pracować również na progu między psychiką a środowiskiem. Obiekty–klucze, figury ruchowe, sceny przejścia, protokoły głosu i oddechu mają sens tylko

wtedy, gdy są wsparte przez zmianę materialnych warunków funkcjonowania: światła, czasu, przestrzeni, rytmu obowiązków, układu odpoczynku, relacji społecznych i języka, jakim osoba komunikuje własne granice. To właśnie odróżnia dekoracyjną dramaturgię przemiany od realnej reorganizacji życia.

Wiele zamętu w opisie etapów przemiany bierze się również z nieprecyzyjnego używania pojęcia wzrostu potraumatycznego. Richard Tedeschi i Lawrence Calhoun nie twierdzili, że trauma sama z siebie uszlachetnia ani że każde cierpienie prowadzi do rozwoju. Ich propozycja była znacznie subtelniejsza: niektórzy ludzie, przechodząc przez głębokie naruszenie dotychczasowych założeń, mogą zbudować nową organizację życia, która przynosi większą głębię relacji, inną hierarchię wartości, silniejsze poczucie sensu, nową świadomość kruchości i większe docenienie samego faktu istnienia. To jednak nie jest automatyczna konsekwencja cierpienia, tylko możliwy efekt pracy nad nim. W dodatku wzrost potraumatyczny może współistnieć z utrzymującym się bólem, lękiem, objawami somatycznymi i realnymi stratami. Ta uwaga jest niezbędna, by nie zamienić podrozdziału o przemianie psychicznej w moralizujący traktat o pozytywnych stronach choroby. W chorobie oka i w długotrwałym zagrożeniu funkcji wzrokowej bardzo łatwo popaść w przemoc symbolicznego przymusu, wedle którego osoba powinna „wykorzystać cierpienie do rozwoju" i jak najszybciej znaleźć nowy sens. Takie oczekiwanie bywa destrukcyjne. Prawdziwa reorganizacja nie polega na tym, że cierpienie zostaje natychmiast uznane za dar, lecz na tym, że człowiek stopniowo odzyskuje zdolność życia bez całkowitego poddania się logice utraty. Czasem wzrost polega nie na mistycznej rewelacji, lecz na bardziej realistycznym rozumieniu własnych granic, na większej zgodzie na skończoność, na ograniczeniu autodestrukcyjnej mobilizacji i na odbudowie tego, co naprawdę podtrzymuje życie. Dla psychoperformansu oznacza to konieczność odróżnienia przemiany głębokiej od przemiany wzniosłej. Nie każda reorganizacja będzie efektowna, metafizycznie doniosła czy łatwa do opowiedzenia jako heroiczna narracja. Czasem jej miarą będzie to, że osoba przestaje codziennie przekraczać własne możliwości, że uczy się nie interpretować każdego pogorszenia jako katastrofy totalnej, że potrafi odpocząć bez poczucia winy, że inaczej organizuje kontakt ze światłem, że odzyskuje możność tworzenia w nowej skali, że nie myli już własnej wartości z dawną wydajnością. To są markery reorganizacji nie mniej istotne niż wielkie przełomy świadomościowe.

Z perspektywy psychoperformansu najdojrzalszym modelem etapów przemiany będzie więc taki, który potrafi połączyć 4 porządki: 1. kryzys jako naruszenie dotychczasowej organizacji, 2. przejście liminalne jako czas dezintegracji, rozszczelnienia i poszukiwania nowej formy, 3. eksperymentalną reorganizację jako fazę prototypowania nowych wzorców, 4. inkorporację jako stopniowe wcielanie nowej normatywności życia. To połączenie nie ma charakteru czysto teoretycznego. Oznacza konieczność projektowania działań różnych dla różnych faz. Innego działania wymaga człowiek wciąż broniący starego porządku, innego ten, który już utracił dawną oczywistość, ale jeszcze nie potrafi utrzymać nowej formy, a jeszcze innego ten, kto wszedł już w częściową reorganizację i potrzebuje długiego trwania, a nie kolejnego otwarcia progu. To właśnie na tym tle będzie można dalej omawiać liminalność, dezintegrację pozytywną, reintegrację, stabilizację zmiany i nawroty. Bez tej warstwowej mapy przemiana pozostaje albo metaforą, albo techniką doraźnej regulacji. Z nią może stać się projektem rzeczywiście całościowym.

W dalszym różnicowaniu modeli etapów przemiany trzeba jeszcze mocniej zaznaczyć, że przejście od kryzysu do reorganizacji nie ma charakteru wyłącznie psychologiczno-narracyjnego, lecz także systemowy i regulacyjny. Z perspektywy teorii systemów dynamicznych, cybernetyki drugiego rzędu i współczesnych ujęć organizmu jako układu złożonego można powiedzieć, że kryzys rozpoczyna się wtedy, gdy dawny atraktor funkcjonowania, czyli względnie stabilny wzorzec organizacji życia, przestaje skutecznie absorbować perturbacje. Wcześniejsza struktura nadal próbuje się odtwarzać, ale koszt jej podtrzymywania gwałtownie rośnie, a zakres dopuszczalnych odchyleń maleje. W praktyce człowiek doświadcza tego jako rosnącej sztywności, zmniejszonej elastyczności odpowiedzi, przewlekłego napięcia, poczucia przeciążenia i coraz słabszej zdolności do powrotu do normy po kolejnym obciążeniu. Bonanno, George A. Kelly, Kegan, a w innym języku także Ilya Prigogine czy Humberto Maturana i Francisco Varela, choć operowali odmiennymi aparatami pojęciowymi, pozwalają zobaczyć tę dynamikę jako problem organizacyjny, a nie tylko afektywny. Człowiek nie „cierpi bardziej" w sposób prosty, lecz stopniowo traci zdolność do utrzymywania dawnych sprzężeń między ciałem, uwagą, działaniem, środowiskiem i sensem. W przypadku choroby oka i długotrwałego zagrożenia funkcji wzrokowej dawny atraktor może opierać się na nadmiernym sprzężeniu między wartością Ja a wydolnością percepcyjno-produkcyjną. Tak długo, jak wzrok daje się eksploatować, system trwa. Gdy pojawia się realna granica, organizacja ta nie umie już samoczynnie przejść do bardziej adaptacyjnego trybu, tylko usiłuje powielać stare reguły przy rosnącym koszcie przeciążenia. Właśnie ten moment należy uznać za jądro fazy krytycznej. Nie jest nią jeszcze sam objaw, ale utrata plastyczności systemu. Z tego punktu widzenia przemiana psychiczna nie jest dodatkiem do leczenia, lecz próbą wytworzenia nowego atraktora życia: nowego sposobu sprzęgania pracy, odpoczynku, uwagi, ciała, relacji i sensu, który będzie zdolny stabilizować się przy innym zestawie ograniczeń niż dawniej. Psychoperformans staje się wtedy nie tylko narzędziem ekspresji, ale aparatem przejścia między porządkami organizacji. To bardzo ważne, ponieważ pozwala wyjść poza naiwny język „rozwoju przez kryzys" i zobaczyć przemianę jako proces głębokiej rekonfiguracji układu.

Z takim ujęciem ściśle wiąże się drugi problem, mianowicie kwestia oscylacyjności procesu. Większość realnych przemian nie przebiega według modelu schodkowego, w którym każda faza definitywnie ustępuje miejsca następnej, lecz według logiki oscylacji między nowym a starym porządkiem. Człowiek wchodzi częściowo w nową organizację, po czym cofa się pod naciskiem zmęczenia, lęku, środowiska, objawu lub utrwalonych mechanizmów obronnych; następnie znowu próbuje nowej formy, znowu doświadcza chwiejności, potem ponownie odzyskuje pewien zakres stabilności. W psychologii zmiany zachowania i terapii akceptacji oraz zaangażowania, ale także w badaniach nad przewlekłym stresem, rezyliencją i adaptacją do choroby, takie wahania nie są traktowane jako anomalie, lecz jako element konstytutywny procesu. Prochaska i DiClemente już dawno pokazali, że nawrót nie jest po prostu porażką, ale jednym z możliwych stanów w cyklu zmiany. Z kolei Aaron Antonovsky, myśląc kategoriami salutogenezy, zwracał uwagę, że zdrowienie nie polega na przejściu z „choroby" do „zdrowia" w sposób binarny, lecz na przemieszczaniu się po kontinuum spójności, zasobów i zdolności rozumienia własnego położenia. W psychoperformansie oznacza to, że nie wolno projektować działań tak, jakby miały doprowadzić do definitywnego, czystego zerwania z dawnym wzorcem po jednym akcie transformacyjnym. Bardziej adekwatne jest budowanie struktur, które przewidują oscylację i uczą, jak przez nią przechodzić bez wtórnej katastrofizacji. Człowiek po pogorszeniu widzenia, po gorszym dniu pracy wzrokowej, po nawrocie lęku czy bezsenności nie

powinien interpretować tego automatycznie jako zanegowania całego procesu reorganizacji. Powinien raczej dysponować mapą, która pozwala rozpoznać, w jakim typie cofnięcia się znalazł: czy jest to zwykła fluktuacja w granicach nowego procesu, czy sygnał, że stary wzorzec odzyskał dominację, czy może znak, że nowe strategie zostały źle skalibrowane do realnej wydolności organizmu. To właśnie dlatego etapowość przemiany musi być opisywana w kategoriach probabilistycznych i dynamicznych, a nie moralistycznych. W przeciwnym razie każda chwiejność będzie interpretowana jako osobista słabość albo „brak przepracowania", podczas gdy często jest ona po prostu nieusuwalną cechą procesu przechodzenia między porządkami życia.

Kolejnym niezbędnym rozróżnieniem jest różnica między reorganizacją lokalną a reorganizacją globalną. Reorganizacja lokalna dotyczy określonego wycinka funkcjonowania: na przykład regulacji snu, sposobu korzystania z ekranu, relacji do bodźców świetlnych, umiejętności przerywania pracy przed przeciążeniem, nowego rytuału wejścia i wyjścia z aktywności twórczej, nowej praktyki oddechowej czy ruchowej. Reorganizacja globalna sięga natomiast całego porządku życia i pyta o to, według jakiej zasady człowiek ma teraz istnieć. W modelach egzystencjalnych i rozwojowych, od Eriksona po Yaloma, od Jamesa Hollisa po McAdamsa, taka globalna przemiana dotyczy relacji do skończoności, wartości, wolności, sensu, zależności, twórczości, godności i obrazu przyszłości. W przypadku osoby żyjącej z przewlekłą chorobą oka oba poziomy są nierozłączne, ale nie zachodzą w tym samym tempie. Można dość szybko wypracować lokalną reorganizację ekspozycji wzrokowej, a jednocześnie przez długi czas pozostawać w kryzysie globalnym dotyczącym sensu pracy twórczej i własnej wartości. Można też doświadczyć głębokiego przewartościowania egzystencjalnego, a mimo to nie umieć jeszcze wdrożyć codziennych praktyk, które ochronią organizm przed ponownym przeciążeniem. Psychoperformans, jeśli ma być narzędziem precyzyjnym, musi zawsze pytać, na którym z tych poziomów w danym momencie interweniuje. Jedne działania powinny służyć korekcie lokalnej: zmieniać mikrostrukturę dnia, uczyć nowego kontaktu z oddechem, ciałem, światłem, głosem, pracą i odpoczynkiem. Inne muszą dotykać poziomu globalnego: przewartościowywać relację do twórczości, do ograniczenia, do utraty, do czasu, do sukcesu, do zależności od sprawności zmysłowej. Mylenie tych poziomów rodzi poważne błędy. Lokalna korekta bywa wtedy przeciążana oczekiwaniem, że rozwiąże wszystko, a globalny wgląd pozostaje bezsilny, bo nie znajduje przełożenia na rytm dnia. Dojrzały model przemiany musi zatem zakładać, że człowiek może być jednocześnie zaawansowany na jednym poziomie i początkujący na innym. To nie jest niespójność procesu, lecz jego realna topografia.

Z tego wszystkiego wynika jeszcze jedna, bardzo ważna konsekwencja dla planu IndywiduAkcji: każdy etap przemiany musi mieć własne praktyki podtrzymujące, własny język i własne kryteria sukcesu. W fazie kryzysu sukcesem bywa już samo powstrzymanie dalszej destrukcyjnej eskalacji i nazwanie tego, co przestało działać. W fazie rozszczelnienia sukcesem jest tolerowanie nieoczywistości bez ucieczki w zbyt szybkie, totalne wyjaśnienia. W fazie eksperymentalnej reorganizacji sukcesem staje się testowanie nowych układów życia bez przymusu, by od razu okazały się definitywnym rozwiązaniem. W fazie bardziej dojrzałej sukces oznacza inkorporację: nowe wzorce dnia, nowe procedury regulacji, nową relację z ciałem, nową ekonomię pracy, nowe granice i nową opowieść o sobie, które utrzymują się także wtedy, gdy pojawia się fluktuacja objawów. Dla psychoperformansu to rozróżnienie jest fundamentalne, bo pozwala projektować nie jedno monumentalne działanie, lecz cały ekosystem działań adekwatnych do etapu. Innego obiektu–klucza potrzebuje faza żałoby po

utraconej formie życia, innego faza pierwszych testów nowego porządku, innego faza stabilizacji i długiego trwania. Inny rodzaj ruchu służy osadzeniu, inny przejściu przez próg, inny utrwaleniu nowego rytmu. Inaczej pracuje głos, gdy trzeba pomóc rozpoznać pęknięcie starej organizacji, a inaczej, gdy trzeba wspierać spokojną inkorporację nowej normy życia. Dlatego modele etapów przemiany psychicznej nie są w tym projekcie jedynie rozdziałem teoretycznym. Stanowią architektoniczny szkielet dalszej praktyki. Bez nich psychoperformans ryzykowałby albo nadmierną estetyzację kryzysu, albo nadmierną technicyzację przemiany. Z nimi może stać się narzędziem rzeczywiście adekwatnym do złożoności życia, w którym kryzys, reorganizacja, nawrót, korekta i długie trwanie nie są wyjątkami, lecz naturalnymi wymiarami przemiany.

W tej perspektywie szczególnie ważne staje się rozpoznanie zjawiska progów wtórnych, czyli takich momentów, w których wydaje się, że zasadniczy kryzys został już przepracowany, a jednak pojawia się kolejna fala destabilizacji. W psychologii rozwoju, w badaniach nad adaptacją do choroby przewlekłej i w teoriach przejścia egzystencjalnego jest to zjawisko dobrze znane, choć opisywane różnym językiem. Człowiek może względnie sprawnie przejść pierwszy etap szoku, nauczyć się nowych procedur dnia, nawet częściowo zreorganizować relację do ciała, a mimo to po kilku miesiącach albo latach wejść w drugi kryzys, kiedy okazuje się, że zmieniły się nie tylko warunki funkcjonowania, lecz także głębiej zakorzenione struktury sensu: obraz przyszłości, relacja do starzenia się, stosunek do zależności od innych, poczucie własnej atrakcyjności, sprawczości, produktywności, a nawet sama definicja życia udanego. James Hollis, Robert Kegan, Dan McAdams czy Arthur Frank, choć pracowali w odmiennych tradycjach, pokazują właśnie ten wymiar przemiany: pierwsza reorganizacja bardzo często dotyczy przeżycia bezpośredniego naruszenia, natomiast późniejsze progi odsłaniają bardziej subtelne warstwy tożsamości, których wcześniej nie widać było wyraźnie. Dla psychoperformansu jest to rozróżnienie kluczowe, ponieważ chroni przed błędem uznania pierwszego odzyskania funkcjonalności za definitywne domknięcie procesu. W przypadku artysty wizualnego żyjącego z chorobą oka pierwszy próg może dotyczyć samego uznania, że dawna intensywność pracy wzrokowej stała się niemożliwa albo nadmiernie kosztowna. Próg wtórny może ujawnić się później, kiedy pojawi się pytanie nie o to, jak pracować mniej, lecz kim się jest, gdy nie można już utożsamiać wartości własnej osoby z dawnym sposobem widzenia, produkowania obrazu, kontrolowania szczegółu i utrzymywania perfekcyjnego kontaktu z medium wzrokowym. To właśnie dlatego przemiana psychiczna tak rzadko ma charakter prostego przejścia od kryzysu do nowej stabilności. Bardziej przypomina serię kolejnych odsłonięć: każdy etap reorganizacji przynosi poprawę, ale też ujawnia głębszą warstwę tego, co naprawdę domaga się przebudowy. Dojrzały plan sytuacyjny musi to przewidywać. Nie może obiecywać ostatecznego rozwiązania po jednym akcie transformacyjnym. Musi raczej tworzyć strukturę, która nauczy organizm i psychikę przechodzenia przez kolejne progi bez interpretowania ich automatycznie jako upadku całego procesu.

Z tym ściśle wiąże się problem odróżnienia prawdziwej reorganizacji od kompensacji wysokofunkcjonalnej. W wielu biografiach ludzi twórczych, ambitnych, odpowiedzialnych i społecznie sprawnych obserwuje się zdolność do wytwarzania bardzo wyrafinowanych form kompensacji. Człowiek wydaje się z zewnątrz znakomicie zorganizowany, twórczy, skuteczny, refleksyjny i „po przemianie”, podczas gdy w rzeczywistości jedynie zamienił dawny wzorzec przeciążenia na wzorzec bardziej subtelny, ale wciąż oparty na przymusie nadrabiania, kontrolowania i udowadniania własnej wartości. W psychologii klinicznej i psychodynamice taki

stan bywa opisywany jako utrzymanie funkcjonowania kosztem wzmożonej sztywności, perfekcjonistycznej kompensacji, narcystycznego usztywnienia albo nadmiernej identyfikacji z rolą „tego, który sobie poradził". Z zewnątrz może to wyglądać jak sukces przemiany. W istocie jednak organizm wciąż pracuje w logice dawnego zagrożenia, tyle że lepiej ją maskuje. Dla psychoperformansu jest to jeden z najważniejszych problemów diagnostycznych. Prawdziwa reorganizacja nie polega bowiem na tym, że człowiek staje się bardziej imponujący w zarządzaniu swoim kryzysem. Polega na tym, że realnie maleje przemoc wobec własnego ciała, rośnie tolerancja na ograniczenie bez utraty godności, zwiększa się zdolność do odpoczynku bez poczucia winy, a relacja do pracy, twórczości i produktywności zostaje odwiązana od przymusu ciągłego potwierdzania wartości Ja. W przeciwnym razie mamy do czynienia z formą heroicznej kompensacji, która może być społecznie nagradzana, ale psychicznie nadal pozostaje organizacją kryzysową. Kazimierz Dąbrowski pisałby tu o ryzyku pozornej integracji, która maskuje brak głębszego przepracowania napięć rozwojowych. Donald Winnicott mógłby mówić o wzmacnianiu fałszywego self, które sprawnie zarządza rzeczywistością kosztem głębszej spontaniczności i żywotności. Z perspektywy tej książki oznacza to konieczność projektowania takich działań, które nie tylko pomagają funkcjonować mimo kryzysu, ale sprawdzają, czy funkcjonowanie to nie jest kupowane dalszym usztywnieniem. W planie IndywiduAkcji musi więc pojawić się pytanie nie tylko o skuteczność, lecz także o koszt wewnętrzny skuteczności. Jeżeli nowy porządek życia nadal wymaga przemocy wobec organizmu, nadal opiera się na autoekstploatacji i nadal produkuje lękowe podtrzymywanie wartości własnej osoby, to nie doszło jeszcze do reorganizacji w pełnym sensie, nawet jeśli na poziomie zewnętrznym wszystko wygląda „lepiej".

Na tym tle trzeba również mocno podkreślić znaczenie etapu, który można nazwać fazą selektywnej utraty. Każda realna przemiana wiąże się bowiem nie tylko z nabywaniem nowych kompetencji, ale także z koniecznością odpuszczenia części dawnych form życia, dawnych ambicji, dawnych relacji do czasu, dawnych rytuałów pracy, dawnych źródeł uznania, a czasem także dawnych wyobrażeń o sobie jako o kimś nieograniczonym, wytrzymałym, ciągle gotowym i w pełni autonomicznym. W wielu teoriach przemiany ten moment jest ukryty pod językiem „odpuszczania starego", co brzmi zbyt łatwo. W rzeczywistości selektywna utrata jest jednym z najboleśniejszych i najbardziej opornych elementów reorganizacji. Nie chodzi tu o abstrakcyjne pogodzenie się z przemijaniem, lecz o konkretne, mikroskopijne i codzienne rezygnacje, które zmieniają kształt życia. Człowiek musi uznać, że pewnych rytmów pracy już nie utrzyma, pewnych ekspozycji już nie wytrzyma, pewnych ambicji nie zrealizuje w dawny sposób, a pewnych form samorozumienia nie da się odzyskać bez dalszego niszczenia własnego organizmu. W literaturze żałoby, od Freuda po Wordena, ale także w badaniach nad chroniczną chorobą i niepełnosprawnością, widać wyraźnie, że bez przejścia przez proces uznawania straty reorganizacja pozostaje powierzchowna. Psychika może wdrożyć nowe nawyki, ale jeśli nie opłakała tego, co rzeczywiście utraciła, będzie nieustannie pracować pod ciśnieniem niedokończonego odzyskiwania. Dla artysty wzrokowego obciążonego chorobą oka to jest wymiar absolutnie centralny. Utrata nie dotyczy tylko zdrowia, ale także pewnego stylu kontaktu z materią artystyczną, pewnego rytmu percepcji, pewnego rodzaju zaufania do obrazu i do własnej wytrzymałości. Psychoperformans, jeśli ma naprawdę współpracować z przemianą, nie może zatem działać wyłącznie jako technologia aktywizacji i sensotwórczości. Musi także zapewnić miejsce dla żałoby po dawnej formie życia. Bez tego reorganizacja łatwo zamienia się w hiperaktywną obronę przed stratą. Z tym miejscem natomiast możliwe staje się coś znacznie

dojrzalszego: nowa forma życia nie powstaje wtedy przez wyparcie przeszłości, lecz przez przepracowanie tego, co z przeszłości nie może zostać już utrzymane.

Dopiero na tym poziomie można zrozumieć, dlaczego najdojrzalsze modele przemiany psychicznej są zawsze modelami etycznymi, a nie tylko psychologicznymi. Nie pytają wyłącznie o to, jak człowiek zmienia stan, ale także o to, ku jakiemu porządkowi życia zmiana ma go prowadzić. Czy nowa organizacja jest bardziej prawdziwa, bardziej znośna, bardziej sprawiedliwa wobec ciała, bardziej adekwatna do granic, bardziej otwarta na zależność i wzajemność, mniej narcystycznie oparta na omnipotencji? To są pytania, których nie da się usunąć z projektu przemiany bez jego zbanalizowania. Viktor Frankl, Paul Tillich, Irvin Yalom, James Hollis, a w innym idiomie także Dąbrowski i Kegan, przypominaliby tutaj, że przemiana bez przewartościowania sensu pozostaje co najwyżej bardziej efektywną adaptacją. W kontekście psychoperformansu oznacza to, że plan sytuacyjny nie może ograniczyć się do funkcjonalnej regulacji objawów. Musi też wspierać rekonstrukcję wartości, bez której reorganizacja będzie technicznie sprawna, ale wewnętrznie pusta. W przypadku choroby oka może to oznaczać przejście od życia organizowanego przez przymus produkcji i dowodzenia własnej wartości ku życiu organizowanemu przez bardziej złożoną relację do ciała, twórczości, obecności, pracy i odpoczynku. To nie jest wątek dodatkowy ani moralizatorski. To samo centrum przemiany. Bez niego wszystkie zmiany lokalne pozostaną chwiejne, bo nie będą miały nowego punktu ciężkości. Właśnie dlatego kolejny etap tego rozdziału musi jeszcze głębiej wejść w samą liminalność, próg, reintegrację i długie trwanie nowego porządku. Dopiero wtedy model od kryzysu do reorganizacji stanie się naprawdę pełny.

Najbardziej użyteczna postać modelu etapów przemiany psychicznej powinna więc przyjąć charakter matrycy roboczej, a nie jednego dogmatycznego schematu. Matryca ta musi pozwalać równocześnie odczytywać, co dzieje się na poziomie regulacyjnym, co na poziomie behawioralnym, co na poziomie narracyjnym, co na poziomie tożsamościowym i co na poziomie egzystencjalnym. W języku praktycznym oznacza to, że od kryzysu do reorganizacji można wyróżnić co najmniej 8 jakościowo różnych stanów procesu, przy czym nie tworzą one idealnie prostego szeregu, lecz raczej pole prawdopodobnych przejść. Stan 1 to przeciążenie utajone, gdy dawny porządek jeszcze działa, ale koszt jego podtrzymywania szybko rośnie. Stan 2 to obrona restytucyjna, gdy organizm usiłuje przywrócić dawną normę przez zwiększenie kontroli, wysiłku, mobilizacji lub zaprzeczania. Stan 3 to kryzys właściwy, kiedy staje się oczywiste, że stary repertuar nie wystarcza i że nie chodzi już o chwilowe zaburzenie, lecz o naruszenie dotychczasowej organizacji. Stan 4 to rozszczelnienie i zawieszenie, kiedy dawne formy tracą wiarygodność, a nowe jeszcze nie uzyskały ciągłości. Stan 5 to eksperymentalna reorganizacja, a więc etap prób, korekt, prototypów nowego rytmu życia i nowych mikrourządzeń regulacyjnych. Stan 6 to selektywna utrata i żałoba po formach życia, których nie da się już utrzymać bez przemocy wobec organizmu. Stan 7 to inkorporacja, czyli wcielanie nowych reguł w ciało, czas, pracę, relacje i codzienną logistykę. Stan 8 to reorganizacja dojrzała, która nie oznacza braku chwiejności, lecz wzrost zdolności do powrotu do formy po kolejnym naruszeniu. Tak zbudowana matryca jest znacznie bardziej adekwatna niż linearna opowieść o jednym przełomie. Pozwala bowiem uchwycić, że człowiek może jednocześnie znajdować się w stanie 7 na poziomie praktyk dnia codziennego, a nadal w stanie 4 lub 6 na poziomie tożsamości, żałoby i narracji o sobie. Dla psychoperformansu oznacza to jednoznaczną konsekwencję: działania nie projektuje się wobec „osoby w kryzysie” ogólnie, tylko wobec jej konkretnego miejsca w tej wielowarstwowej matrycy. Innych środków wymaga człowiek kurczowo

utrzymujący dawną normę, innych człowiek przechodzący przez rozszczelnienie, innych człowiek uczący się nowych rytmów, a jeszcze innych ktoś, kto już częściowo zbudował nowy porządek, lecz nie ufa jeszcze jego trwałości. Bez tego różnicowania łatwo pomylić intensywne doświadczenie z przemianą strukturalną, a chwilową ulgę z reorganizacją sensu stricto.

W tym miejscu trzeba wprowadzić pojęcie adekwatności interwencji do fazy procesu, ponieważ właśnie ono decyduje o tym, czy plan IndywiduAkcji będzie działał jak precyzyjne narzędzie, czy jak estetyczna improwizacja. W stanie przeciążenia utajonego i obrony restytucyjnej głównym zadaniem nie jest jeszcze „transformacja", lecz demaskacja kosztu starego porządku. Człowiek musi zobaczyć nie tylko objaw, ale także to, ile energii poświęca na podtrzymywanie formy życia, która przestała być dla niego znośna. Tutaj przydatne są działania diagnostyczne, mapujące, rejestrujące mikrokoszty dnia, momenty nasilenia napięcia, relację między aktywnością wzrokową a stanem układu autonomicznego, związek między stylem pracy a wzrostem objawów, logikę wewnętrznego przymusu, a także to, jak dawna tożsamość nadal wymusza powtarzanie autodestrukcyjnych wzorców. W stanie kryzysu właściwego i rozszczelnienia ważniejsze stają się działania kontenerujące próg: takie, które nie przywracają sztucznie dawnej równowagi, ale też nie pozwalają na czysty rozpad. Potrzebne są wtedy formy pośrednie, rytuały przejścia, obiekty–klucze, figury ruchowe, układy głosowe, procedury oddechowe, osie przestrzenne i mikrologistyki dnia, które pozwalają wytrzymać stan „pomiędzy" bez ucieczki w totalne wyjaśnienie lub w czystą panikę. W fazie eksperymentalnej reorganizacji potrzebne są interwencje prototypowe: krótkie, testowalne, odwracalne, zdolne do korekty, nieobciążone jeszcze przymusem ostatecznego rozwiązania. To tutaj psychoperformans jest szczególnie silny, ponieważ potrafi zamieniać abstrakcyjną zmianę w konkretne, wykonywalne i powtarzalne formy życia. W fazie selektywnej utraty potrzebne są działania żałobne i różnicujące: pomagające odróżnić to, co naprawdę zostało utracone, od tego, co można zrealizować inaczej; pomagające pożegnać dawną przemoc produktywności bez utożsamiania tego z kapitulacją. W fazie inkorporacji i dojrzałej reorganizacji zadaniem nie jest już otwieranie kolejnych progów, lecz umacnianie zdolności do trwania, do nawrotowego powrotu do formy, do rozpoznawania sygnałów przeciążenia zanim przerodzą się w pełen kryzys oraz do życia bez stałej nostalgii za dawną wersją siebie. Tylko na tle takiej typologii można odpowiedzialnie projektować działania. W przeciwnym razie plan sytuacyjny zbyt łatwo stanie się albo zbyt wczesny, albo zbyt późny, albo zbyt intensywny wobec fazy, w której osoba potrzebuje raczej łagodnej restrukturyzacji niż kolejnego progu.

Dla studium przypadku choroby oka i szerzej dla modelu artysty wzrokowego szczególnie ważne staje się to, że przemiana od kryzysu do reorganizacji dotyczy nie jednego węzła psychiki, lecz całej architektury relacji między percepcją, pracą, ciałem, czasem i wartością. Kryzys nie sprowadza się tu do reakcji emocjonalnej na diagnozę albo na kolejne badanie kontrolne. Dotyczy całego modelu obecności w świecie, który był dotąd wzrokocentryczny, wysoko produktywny i często oparty na mikrokontroli oraz przymusie sprawności. Reorganizacja musi więc objąć jednocześnie kilka porządków. Po pierwsze porządek percepcyjny: człowiek musi nauczyć się żyć nie pod dyktatem przymusowego patrzenia, lecz w bardziej zrównoważonej relacji między widzeniem, słyszeniem, czuciem ciała, rytmem i przestrzenią. Po drugie porządek pracy: konieczne staje się odróżnienie tego, co w twórczości stanowi jej istotę, od tego, co było historycznie związane jedynie z dawnym stylem wykonywania pracy. Po trzecie porządek afektywny: trzeba zredukować sprzężenie między mikropogorszeniem objawu a totalizującą katastrofizacją przyszłości. Po czwarte porządek tożsamościowy: osoba musi wyjść z

utożsamienia własnej wartości z dawnym zakresem wydolności wzrokowej i zbudować bardziej złożony obraz siebie. Po piąte porządek egzystencjalny: przemiana wymaga nowej relacji do granicy, kruchości, czasu i zależności od innych. Tylko wtedy reorganizacja będzie pełna. Właśnie dlatego w psychoperformansie nie chodzi o „narzędzia antystresowe" w wąskim sensie, lecz o pełną architekturę przejścia. Głos, ruch, światło, obiekt, rytm dnia, mapa bodźców, praktyki żałobne, figury przestrzenne, nowe sekwencje pracy i odpoczynku – wszystko to musi zostać rozłożone według logiki etapu. Kiedy taka logika zostaje rozpoznana, przemiana przestaje być mglistą obietnicą i staje się procesem możliwym do prowadzenia. Nie w sensie całkowitej kontroli, lecz w sensie zwiększania trafności interwencji wobec realnej dynamiki życia. To właśnie odróżnia psychoperformans od wielu modeli deklaratywnych. Nie zatrzymuje się on na nazwaniu faz. Ma zbudować ich praktyczne odpowiedniki.

Najdojrzalsza postać modelu etapów przemiany psychicznej wymaga więc przyjęcia zasady, że reorganizacja jest zawsze procesem ruchomym, częściowo odwracalnym i długotrwałym, ale zarazem możliwym do świadomego wspierania. Nie istnieje jeden moment, po którym człowiek definitywnie „staje się nowy". Istnieją raczej kolejne akty wcielania nowego porządku oraz kolejne próby jego utrzymania w obliczu fluktuacji objawu, zmęczenia, nawrotu lęku, presji środowiskowej, nostalgii za dawną formą i pokusy powrotu do starej organizacji. Z tego powodu kryterium dojrzałej reorganizacji nie jest absolutna stabilność, lecz wzrost zdolności do powracania do nowej formy bez każdorazowego uruchamiania totalnego kryzysu. Właśnie tutaj spotykają się wszystkie najważniejsze ujęcia, od Prochaski i DiClemente po Dąbrowskiego, od Mezirowa po Antonovsky'ego, od teorii przejścia po teorie rezyliencji i tożsamości narracyjnej. Każde z nich, mimo odmiennych akcentów, sugeruje to samo: człowiek nie rozwija się przez eliminację chwiejności, lecz przez budowę bardziej złożonej zdolności życia z chwiejnością. W psychoperformansie oznacza to, że celem planu nie może być wyprodukowanie idealnej harmonii, lecz stworzenie organizacji życia, która potrafi unieść realność granicy bez utraty sensu i bez powrotu do samoniszczycielskiego przymusu dawnej sprawności. Taki właśnie model etapu końcowego, a raczej końcowo-otwartego, jest najuczciwszy: reorganizacja jako zdolność do trwania, korekty, żałoby, pracy, odpoczynku, twórczości i relacji w nowym układzie życia. Na tym fundamencie można przejść dalej do kolejnego problemu, czyli do samej liminalności, dezintegracji pozytywnej, progu i reintegracji, bo dopiero tam stanie się w pełni widoczne, jak psychika przechodzi przez stan „pomiędzy" i w jaki sposób owo „pomiędzy" może zostać twórczo przepracowane, a nie tylko przetrwane.

26.8. Liminalność, dezintegracja pozytywna, próg i reintegracja

Liminalność należy do tych pojęć, które zostały zarazem niezwykle rozpowszechnione i głęboko spłycone. W wersji potocznej oznacza po prostu „stan przejściowy", ewentualnie „bycie pomiędzy", ale dla rzetelnej analizy przemiany psychicznej to stanowczo za mało. U Arnolda van Gennepa próg nie jest luźną metaforą, lecz strukturalnym momentem rytuału przejścia: jednostka zostaje oddzielona od dawnego porządku, wprowadzona w strefę zawieszenia dawnych statusów, a następnie reintegrowana w nowej pozycji. Victor Turner rozwija tę intuicję dalej, pokazując, że limen nie jest wyłącznie etapem logistycznym, lecz szczególnym stanem ontologiczno-społecznym, w którym dotychczasowe klasyfikacje tracą pełną moc, a podmiot doświadcza jednocześnie kruchości i potencjału. To właśnie dlatego liminalność jest tak ważna dla psychoperformansu. Nie chodzi w niej o banalne „przejście z punktu A do punktu B", lecz o zawieszenie uprzedniej organizacji sensu, roli, czasu i ciała. W

stanie liminalnym człowiek nie jest już w pełni tym, kim był, ale nie może jeszcze wiarygodnie zamieszkać w nowej formie siebie. Jego język staje się chwiejny, relacja z ciałem niepewna, orientacja temporalna rozszczelniona, a dawne automatyzmy albo przestają działać, albo działają z rosnącym kosztem. W przypadku choroby przewlekłej, szczególnie takiej, która narusza podstawowy kanał pracy i obecności w świecie, jak wzrok, liminalność nie jest incydentem symbolicznym, lecz długotrwałym stanem egzystencjalnym. Osoba żyje na progu między dawną sprawnością a nową konfiguracją życia, między dawnym obrazem siebie a jeszcze niewykształconą nową tożsamością, między pragnieniem restytucji a koniecznością reorganizacji. Z perspektywy psychologii egzystencjalnej, od Paula Tillicha po Irvina Yaloma, można powiedzieć, że próg odsłania nieusuwalną kruchość ludzkiej formy życia. Z perspektywy psychologii rozwojowej, od Kegana po Dąbrowskiego, próg jest miejscem, w którym dawna organizacja nie umie już wchłonąć nowego doświadczenia bez pęknięcia. Z perspektywy psychoperformansu staje się to momentem najwyższej gęstości znaczeń, ale tylko wtedy, gdy nie zostaje pomylone ani z czystą destrukcją, ani z dekoracyjną estetyką „stanu pomiędzy". Liminalność nie jest piękną aurą przejścia. Jest ryzykowną, niestabilną strefą, w której możliwe są zarówno przemiana, jak i rozpad, zarówno narodziny nowej organizacji, jak i utknięcie w chronicznym zawieszeniu.

W tym właśnie miejscu teoria dezintegracji pozytywnej Kazimierza Dąbrowskiego staje się jednym z najcenniejszych modeli, ponieważ pozwala zrozumieć, że rozpad dotychczasowej organizacji psychicznej nie musi być automatycznie traktowany jako klęska adaptacyjna. Dąbrowski rozróżniał integrację pierwotną, to znaczy względnie spoisty, ale jeszcze mało zróżnicowany układ osobowości, od dezintegracji, która wprowadza konflikt, ambiwalencję, wielogłosowość, napięcie aksjologiczne i rozdarcie między „tym, co jest" a „tym, co powinno być", a następnie od integracji wtórnej, bardziej dojrzałej, bardziej świadomej i bardziej wypracowanej. To rozpoznanie jest fundamentalne, ponieważ chroni przed dwiema redukcjami naraz. Pierwsza redukcja to patologizacja każdego rozpadu: jeśli dawny porządek się kruszy, uznaje się od razu, że celem musi być jak najszybszy powrót do stabilności, choćby była to stabilność dawnego, już nieadekwatnego wzorca. Druga redukcja to romantyzowanie kryzysu: jeśli wszystko się rozpada, to rzekomo samo pęknięcie ma już wartość oczyszczającą i rozwojową. Dąbrowski nie mówi ani jednego, ani drugiego. Pokazuje raczej, że dezintegracja może być pozytywna tylko wtedy, gdy uruchamia hierarchizację wartości, pogłębienie samowiedzy, wzrost zdolności do autorefleksji, rozwój odpowiedzialności i wyjście poza dawną, automatyczną organizację życia. Innymi słowy, nie każdy chaos jest twórczy, a nie każda stabilność jest zdrowa. W kontekście artysty wzrokowego żyjącego z chorobą oka to rozróżnienie nabiera wyjątkowej ostrości. Dawna integracja mogła opierać się na wysokiej produktywności, estetycznym rygoryzmie, wzrokocentrycznej kontroli i utożsamieniu własnej wartości z nieprzerwaną sprawnością. Kiedy ten układ zostaje naruszony, psychika może wejść w fazę dezintegracji: pojawia się konflikt między pragnieniem utrzymania dawnego ideału a rosnącą świadomością jego destrukcyjności, między potrzebą kontroli a koniecznością nowego zaufania do ciała, między dotychczasową definicją twórczości a potrzebą jej rekonfiguracji. To nie jest jeszcze reintegracja. To stan napięcia aksjologicznego i organizacyjnego, w którym człowiek zaczyna widzieć, że nie wystarczy „lepiej się dostosować". Musi raczej zbudować nową hierarchię życia. Właśnie dlatego psychoperformans nie może redukować kryzysu do odprężenia albo do pojedynczej sceny kathartycznej. Musi wspierać pracę na konflikcie, na rozdarciu, na nierozstrzygnięciu, ale w taki sposób, by nie zostawić osoby samej w dezintegracji bez rusztowania dla przyszłej reintegracji.

Próg ma także własną topografię czasową, której nie wolno spłaszczać. W wielu procesach przemiany liminalność nie występuje jako jednolity blok, lecz jako sekwencja mikroprzejść i makroprzejść. Są chwile ostrego rozdarcia, po których następują okresy pozornej stabilizacji; są dni, w których nowa organizacja wydaje się już dostępna, i dni, w których stary porządek powraca z całą siłą; są momenty symbolicznego przełomu, które nie mają jeszcze odpowiednika w codziennym funkcjonowaniu; są również długie okresy cichej, mało widowiskowej pracy, podczas których właściwa przemiana zachodzi bardziej w rytmie dnia niż w spektakularnych aktach świadomości. Turner pisał o liminalności rytualnej, ale współczesna psychologia kryzysu i adaptacji do choroby każe rozszerzyć tę intuicję: próg może trwać miesiącami albo latami, zwłaszcza wtedy, gdy zmiana nie dotyczy jednego statusu społecznego, lecz całej organizacji życia. W chorobie przewlekłej szczególnie niebezpieczne są 2 błędne strategie wobec liminalności. Pierwsza to przymus natychmiastowego domknięcia: człowiek chce zbyt szybko ustabilizować nową narrację, nowy styl życia i nową tożsamość, bo nie znosi zawieszenia. W efekcie powstaje pseudoreintegracja, oparta bardziej na życzeniu i przymusie sensu niż na realnej przebudowie. Druga strategia to przeciągnięcie progu w nieskończoność: osoba zaczyna mieszkać w liminalności jako w tożsamości samej w sobie, przyzwyczaja się do bycia „wiecznie w procesie", „wiecznie na granicy", „wiecznie przechodzącą", ale nie podejmuje realnego wysiłku inkorporacji nowego porządku. Dla psychoperformansu obie pułapki są istotne. Zbyt wczesne domknięcie zabija głębię procesu. Zbyt długie zawieszenie zabija możliwość jego owocowania. Plan sytuacyjny musi zatem umieć rozpoznać, kiedy zadaniem jest podtrzymanie osoby w progu, a kiedy zadaniem staje się wyprowadzenie jej ku bardziej stabilnej formie życia. W praktyce oznacza to bardzo subtelne różnicowanie środków: czasem potrzebne są działania progowe, które pozwalają rozstać się ze starą organizacją; czasem działania kontenerujące, które pomagają wytrzymać ambiwalencję i żałobę; czasem wreszcie działania inkorporacyjne, które uczą nowych ruchów dnia, nowych rytmów pracy, nowych relacji do światła, ciała, odpoczynku i twórczości. Bez takiego różnicowania liminalność łatwo zostaje albo stłumiona, albo fetyszyzowana.

Reintegracja, w najbardziej ścisłym sensie, nie oznacza więc powrotu do spokoju, lecz zbudowanie nowej organizacji, która potrafi utrzymać w sobie pamięć progu bez konieczności ciągłego życia na jego krawędzi. To bardzo ważne rozróżnienie. W ujęciu van Gennepa i Turnera po przejściu liminalnym jednostka wraca do wspólnoty w nowym statusie. W psychologii rozwojowej i klinicznej należy powiedzieć ostrożniej: reintegracja zachodzi wtedy, gdy nowa organizacja Ja, ciała, sensu i codzienności staje się wystarczająco stabilna, by nie trzeba było już codziennie wytwarzać jej od początku. Nie oznacza to wymazania śladu kryzysu. Oznacza raczej, że kryzys przestaje być centrum organizującym całe życie. Człowiek nadal pamięta stratę, nadal zna własną kruchość, nadal bywa podatny na nawroty lęku albo żałoby, ale nie potrzebuje już tych stanów jako głównego języka relacji z samym sobą. To właśnie ten moment stanowi prawdziwy cel przemiany psychicznej, a nie chwilowy wzniosły wgląd. Dla artysty wzrokowego z chorobą oka reintegracja nie będzie oznaczała odzyskania dawnej niewinności widzenia ani wymazania realnego ograniczenia. Będzie oznaczała, że nowe życie stało się organizowalne: że można tworzyć inaczej, odpoczywać inaczej, patrzeć inaczej, ufać ciału inaczej, a własna wartość nie zależy już w całości od dawnego reżimu sprawności. Psychoperformans ma tu rolę szczególną, ponieważ może współtworzyć nie tylko otwarcie progu, ale także jego domknięcie w nowej formie życia. Oznacza to przejście od sceny przemiany do infrastruktury przemiany: od wyjątkowego działania do nowych rytmów, nowych figur ruchowych, nowych ustawień przestrzeni, nowych układów głosu, obiektów–kluczy i codziennych praktyk, które nie tyle

przypominają o kryzysie, ile współtworzą nowy porządek obecności. Dopiero taka reintegracja zasługuje na to miano. Wszystko inne pozostaje albo kryzysem, albo liminalnością, albo prowizorycznym eksperymentem.

Jeżeli próg ma zostać opisany z pełną powagą, trzeba jeszcze mocniej odróżnić liminalność od chaosu oraz dezintegrację pozytywną od zwykłej dekompensacji. To rozróżnienie jest absolutnie kluczowe, ponieważ współczesna kultura rozwojowa bardzo często gloryfikuje wszelkie „rozpadanie się starego Ja", jakby każde pęknięcie miało z definicji wartość inicjacyjną. Tymczasem z perspektywy psychologii klinicznej, psychiatrii, teorii rozwoju i praktyki transformacyjnej jest oczywiste, że nie każdy rozpad prowadzi ku wyższemu poziomowi organizacji. Dezintegracja pozytywna, w sensie Dąbrowskiego, nie polega na dowolnym wzroście cierpienia ani na samym rozchwianiu struktury. Polega na takim konflikcie wewnętrznym, który uruchamia hierarchizację wartości, wzrost samoobserwacji, pogłębienie odpowiedzialności wobec siebie i zdolność do wyodrębniania poziomu wyższego od poziomu dotychczasowego funkcjonowania. Inaczej mówiąc, nie chodzi o to, że człowiek „czuje się gorzej", lecz o to, że zaczyna widzieć nieadekwatność starej organizacji i nie chce już do niej wrócić w dawnej postaci, nawet jeśli nowa forma nie jest jeszcze gotowa. W zwykłej dekompensacji psychicznej czy w przeciążeniu bez potencjału integracyjnego człowiek traci zdolność organizacji, ale nie uzyskuje dzięki temu większej zdolności rozróżniania, wartościowania i świadomego wyboru. W dezintegracji pozytywnej ból i konflikt są realne, lecz towarzyszy im rodząca się możliwość bardziej świadomej rekonstrukcji życia. W praktyce psychoperformatywnej oznacza to konieczność nieustannego badania, czy próg odsłania nowy poziom sensu, czy tylko rozbija dotychczasowy porządek bez wytwarzania nowych osi orientacyjnych. U osoby z chronicznym obciążeniem widzenia, lękiem o przyszłość i wysoką reaktywnością autonomiczną granica ta bywa bardzo subtelna. Można bowiem doświadczyć intensywnego wzrostu napięcia, smutku, gniewu, żałoby i niepewności, ale jeszcze nie wejść w proces dezintegracji pozytywnej. Aby ten proces był rzeczywiście pozytywny, musi zacząć rodzić pytania wyższego rzędu: według jakiej zasady chcę teraz żyć, czego już nie chcę podtrzymywać, jakie formy pracy, relacji z ciałem i rozumienia wartości własnej osoby były dotąd destrukcyjnie automatyczne, a jakie mają stać się bardziej świadomym wyborem? Bez tych pytań liminalność pozostaje stanem zawieszenia. Z nimi może stać się przestrzenią przejścia.

Właśnie dlatego próg powinien być rozumiany nie tylko jako stan, ale także jako zadanie. W antropologii rytuału faza liminalna jest wprawdzie opisywana jako czas zawieszenia dawnych statusów, lecz nigdy nie jest czysto pasywna. Zawiera określone procedury, zakazy, symbole, figury przejścia, czasem izolację, czasem wspólnotę progową, czasem znaki śmierci starego statusu i znaki przyszłego włączenia do nowego. Jeżeli przełożyć to na język psychoperformansu, okaże się, że próg nie jest po prostu „okresem, który trzeba wytrzymać", ale sytuacją wymagającą określonej architektury. Człowiek potrzebuje wówczas nie tylko emocjonalnego wsparcia, ale też strukturalnych punktów orientacyjnych, które pomogą mu nie rozpłynąć się w bezkształtnej niepewności. Takimi punktami mogą być rytuały dnia, obiekty–klucze, gesty graniczne, precyzyjnie dobrane praktyki głosu i ruchu, nowe relacje z przestrzenią pracy i odpoczynku, a także świadomie skonstruowane figury przejścia między dawnym a nowym sposobem obecności. W kontekście choroby oka oznacza to na przykład, że próg nie może być przeżywany wyłącznie jako seria medycznych faktów i lękowych reakcji na objaw. Musi uzyskać formę egzystencjalnie czytelną. Nie po to, by estetyzować cierpienie, ale po to, by nie pozostawić organizmu samego wobec rozszczelnienia porządku życia. Jeżeli dawny

sposób pracy wzrokowej, dawne tempo dnia, dawna logika kontroli i dawna definicja twórczości przestają działać, to próg wymaga zewnętrznych i wewnętrznych urządzeń pośredniczących. Muszą one pomóc człowiekowi uznać, że nie wróci już dokładnie do poprzedniej formy, a równocześnie uchronić go przed wnioskiem, że skoro dawna forma pęka, to nie istnieje żadna przyszła forma możliwa do zbudowania. Tu właśnie psychoperformans ma przewagę nad modelami czysto dyskursywnymi. Potrafi bowiem wytwarzać sytuacje pośrednie: nie są one już starą rzeczywistością, ale też nie roszczą sobie prawa do bycia nową pełną stabilnością. Mogą być świadomie liminalne. Mogą dawać organizmowi próbne doświadczenie innego rytmu, innej orientacji, innego kontaktu z ciałem, innego użycia głosu, innych relacji ze światłem, przestrzenią i pracą. Dzięki temu próg przestaje być jedynie rozpadem i staje się laboratorium przejścia.

Kolejnym elementem, który trzeba tu wprowadzić, jest pojęcie komunikacji progowej. Liminalność nie dzieje się wyłącznie „wewnątrz". Człowiek przechodzący przez próg wysyła do otoczenia sygnały niejednoznaczne: z jednej strony nie jest już dawną wersją siebie, z drugiej nie umie jeszcze przedstawić wiarygodnej formy nowej organizacji. To rodzi napięcie w relacjach. Otoczenie bardzo często oczekuje albo szybkiego powrotu do dawnej sprawności, albo jednoznacznej deklaracji przemiany. Tymczasem próg jest stanem, w którym żadna z tych odpowiedzi nie jest jeszcze możliwa. W psychologii relacji i badań nad chorobą przewlekłą widać wyraźnie, że jednym z głównych czynników utrudniających reorganizację jest właśnie presja komunikacyjna: konieczność ciągłego tłumaczenia, „jak bardzo źle jest" albo „czy już jest lepiej", czy „można już wrócić do normalności", albo „co właściwie ta zmiana znaczy". Psychika w progu nie ma jeszcze gotowej odpowiedzi, ale bywa zmuszana do jej produkowania. To z kolei prowadzi albo do przedwczesnej pseudoreintegracji, albo do wtórnego chaosu i izolacji. W planie psychoperformatywnym trzeba więc uwzględnić nie tylko wewnętrzną pracę osoby, ale również społeczne warunki przejścia. Oznacza to potrzebę tworzenia takich form komunikacji, które pozwolą mówić o procesie bez fałszywego domknięcia. W przypadku artysty wzrokowego z chorobą oka może to oznaczać konieczność wypracowania nowego języka rozmowy z partnerami zawodowymi, bliskimi, instytucjami, współpracownikami i samym sobą. Nie języka katastrofy ani triumfu, lecz języka adekwatnej tymczasowości. To bardzo trudne, bo kultura współczesna źle toleruje stany pośrednie. Lubi diagnozy i rozwiązania. Tymczasem próg domaga się języka, który potrafi utrzymać nierozstrzygnięcie bez popadania w bezradność. Dla psychoperformansu jest to zadanie ogromne: budować nie tylko akty przejścia, ale także mowę przejścia, czyli taką formę komunikacji, która nie zdradza procesu ani przez jego przyspieszenie, ani przez jego rozpłynięcie się w nieokreśloności.

Dopiero na tym tle można zrozumieć, czym naprawdę jest reintegracja. Nie jest ona przywróceniem dawnej spójności ani nawet prostym „posklejaniem się po kryzysie". Reintegracja to nowy porządek, który potrafi pomieścić ślad dezintegracji, ale nie jest już przez nią nieustannie zdominowany. Człowiek nie wraca do naiwnej przezroczystości dawnego życia. Wie już, że jego organizm ma granice, że czas nie jest nieskończony, że dawna forma sprawności nie stanowi jedynego źródła wartości, że kryzys może wrócić, a objaw może się nasilić. Mimo to organizacja psychiczna odzyskuje zdolność do życia, planowania, tworzenia, relacji i działania bez stałego przebywania na progu. W tym sensie reintegracja jest nową normatywnością, ale normatywnością bardziej świadomą i mniej narcystycznie opartą na iluzji pełnej kontroli. W psychoperformansie odpowiada temu etap, w którym środki użyte wcześniej jako urządzenia przejścia przestają być znakami kryzysu, a stają się elementami zwykłego życia. Głos, oddech,

rytm dnia, granice pracy, sposób używania przestrzeni, relacja do światła, ruch, obiekty–klucze, praktyki uziemiające i język wewnętrzny przestają być awaryjnymi protezami. Zostają wchłonięte przez nowy sposób istnienia. To właśnie jest kryterium reintegracji dojrzałej: środki przejścia nie są już stale odgrywane jako dramat, ale zostały wcielone jako nowa forma codzienności. W przypadku osoby zmagającej się z chorobą oka oznacza to, że życie nie jest już organizowane wyłącznie przez reakcję na zagrożenie, lecz przez nowy układ wartości, rytmów i praktyk, w którym ciało nie jest wrogiem, wzrok nie jest jedynym centrum tożsamości, a twórczość nie musi być utożsamiana z autodestrukcyjną intensywnością. Tak rozumiana reintegracja jest zawsze otwarta i nigdy nie jest raz na zawsze zakończona, ale właśnie dlatego stanowi najbardziej realny cel przemiany: nie usunięcie kruchości, lecz zbudowanie życia, które potrafi ją unieść.

W tej perspektywie szczególnie ważne staje się odróżnienie progu przeżywanego biernie od progu przepracowywanego czynnie. Liminalność bierna polega na tym, że człowiek został już wytrącony ze starego porządku, ale jego uczestnictwo w procesie jest głównie reaktywne: odpowiada na objawy, na straty, na lęk, na naciski otoczenia, na kolejne wydarzenia medyczne lub egzystencjalne, lecz nie posiada jeszcze żadnej struktury, dzięki której próg mógłby stać się polem formowania nowej organizacji. Liminalność czynna zaczyna się dopiero wtedy, gdy stan zawieszenia zostaje objęty przez praktykę. Nie chodzi o iluzję pełnej kontroli nad przemianą, lecz o stworzenie takich urządzeń przejścia, które pozwalają psychice i ciału pracować wewnątrz progu, a nie tylko być przez próg rozrywanymi. W antropologii rytuału funkcję tę pełniły separacja, znakowanie statusu przejściowego, określone zakazy, figury odwrócenia, prowadzenie przez mistrza ceremonii, wspólnota liminalna oraz późniejsze akty reintegracji. W psychoperformansie ich odpowiednikami mogą być: świadomie wyodrębniony czas przejścia, obiekt–klucz przypominający o konieczności niepowrotu do dawnej przemocy wobec siebie, ściśle dobrany rytm dnia, konkretne figury ruchowe, które nie służą ekspresji, lecz podtrzymywaniu nowej orientacji, oraz praktyki głosu i oddechu pomagające wytrzymać ambiwalencję bez popadania ani w panikę, ani w martwe zobojętnienie. To odróżnia dojrzałą technologię progu od czysto impresyjnych działań artystycznych. W tych drugich człowiek bywa poruszony, czasem nawet głęboko, lecz po wyjściu z wydarzenia wraca do struktury życia nietkniętej w swojej materialnej organizacji. W pierwszej sytuacji próg zaczyna być wcielany. Dla artysty wzrokowego żyjącego z chorobą oka oznacza to, że przejście nie może zostać ograniczone do refleksji o utracie ani do wzniosłego uznania nowej kruchości. Musi przyjąć postać czynnej przebudowy relacji z przestrzenią pracy, z porami dnia, z ruchem głowy i oczu, z tempem działania, z prawem do wycofania i z nową semantyką odpoczynku. Dopiero wtedy liminalność staje się czymś więcej niż cierpieniem bez formy. Staje się procesem, w którym psychika zaczyna uczyć się nowego porządku przez ciało, rytm, znak i powtórzenie.

Tutaj ujawnia się też ogromna rola świadka, ponieważ próg rzadko bywa przechodzony wyłącznie w samotności, nawet jeśli jego przeżycie wewnętrzne jest radykalnie indywidualne. Turner pisał o communitas jako szczególnej formie wspólnotowości progowej, ale dla psychoperformansu bardziej użyteczne bywa precyzyjniejsze pojęcie świadka regulującego. Świadek nie jest ani biernym obserwatorem, ani agresywnym interpretatorem cudzego procesu. Jego funkcja polega na tym, że utrzymuje realność przejścia, nie pozwala mu rozpaść się w czysty subiektywizm, a zarazem nie domyka go przedwcześnie gotową narracją. W psychoterapii podobną rolę pełni czasem terapeuta jako kontener afektu i znaczenia; w rytuałach przejścia pełnił ją mistrz ceremonii, starszyzna lub wspólnota; w psychoperformansie

może ją pełnić osoba towarzysząca, współwykonawca, partner procesu, a czasem nawet odpowiednio zaprojektowany układ odbicia w przestrzeni, nagraniu, tekście albo materialnym śladzie działania. To ważne, bo liminalność jest stanem podatnym na 2 zniekształcenia. Z jednej strony bez świadka łatwo zamienia się w autohipnotyczną pętlę, w której człowiek nie ma zewnętrznego punktu weryfikacji i coraz głębiej miesza rzeczywiste przejście z narcystyczną dramaturgią własnej wyjątkowości. Z drugiej strony świadek źle rozumiany może przemocowo odebrać procesowi jego właściwy czas, narzucając interpretację typu „już powinno być lepiej", „już rozumiesz, po co to było" albo „teraz jesteś nową wersją siebie". W przypadku choroby przewlekłej i pracy nad reorganizacją życia twórczego obecność właściwego świadka ma znaczenie szczególne. Osoba przechodząca próg między dawną a nową formą obecności potrzebuje kogoś, kto uzna realność utraty, nie zbanalizuje bólu, ale również nie pozwoli, by całe pole życia zostało zdominowane przez status cierpiącego. Świadek psychoperformatywny współtworzy więc warunki reintegracji, ponieważ pomaga odróżnić proces od inflacji, żałobę od autoidentyfikacji ze stratą, a próbę nowej formy od chwilowej kompensacji. W tym sensie próg nigdy nie jest wyłącznie prywatny. Nawet najbardziej intymna przemiana potrzebuje jakiegoś układu potwierdzenia, który nie polega na oklasku ani na diagnozie, lecz na współobecności zdolnej wytrzymać stan „jeszcze nie" i „już nie".

Właśnie dlatego tak ważny jest problem symbolicznego domknięcia progu. Reintegracja nie wydarza się samoczynnie tylko dlatego, że minęło trochę czasu od kryzysu. Musi zostać rozpoznana i wcielona. W języku rytuału przejścia oznaczałoby to wprowadzenie w nowy status; w języku psychologii narracyjnej – powstanie opowieści zdolnej unieść ślad dawnego pęknięcia, ale już nim nie zdominowanej; w języku psychoperformansu – ustanowienie takich znaków, praktyk i codziennych urządzeń, które potwierdzają, że nowy porządek nie jest już tylko eksperymentem. To nie musi mieć charakteru uroczystej ceremonii. Przeciwnie, w wielu przypadkach bardziej wiarygodne bywają ciche akty inkorporacji: nowe ustawienie pracowni, nowe zasady korzystania ze światła, nowy rytm pracy i przerw, nowy sposób rozpoczynania dnia, nowy układ ruchu i głosu przed wejściem w zadanie wzrokowe, nowa zgoda na nieciągłość produktywności, nowe słownictwo opisu własnych granic, a także materialne usunięcie lub przemieszczenie przedmiotów należących do dawnego reżimu autoprzymusu. Symboliczne domknięcie jest potrzebne dlatego, że psychika ma ogromną tendencję do oscylowania między tęsknotą za dawną formą a nieufnością wobec nowej. Bez wyraźnych znaków nowego porządku łatwo wraca do przekonania, że wszystko, co się wydarzyło, było jedynie epizodem albo że prawdziwe życie zacznie się dopiero wtedy, gdy dawny stan zostanie odzyskany. Reintegracja dojrzała wymaga tymczasem uznania czegoś trudniejszego: dawna forma życia nie wróci w tej samej postaci, a mimo to życie może stać się pełne, twórcze i godne, tylko według innej organizacji. To jest prawdziwy sens progu. Nie chodzi w nim o przejście do idealnej harmonii, lecz o wytworzenie organizacji zdolnej pomieścić stratę, ograniczenie i nieodwracalność bez utraty zdolności do sensu. W przypadku osoby obciążonej chorobą oka jest to punkt centralny. Reintegracja nie będzie oznaczała odzyskania dawnego widzenia jako fundamentu tożsamości, lecz przemieszczenie fundamentu tożsamości ku bardziej złożonemu układowi: ku relacji między ciałem, twórczością, rytmem życia, świadomością granic i zdolnością do dalszego stawania się mimo realnego uszkodzenia czy zagrożenia funkcji.

Na tym tle widać też wyraźnie, że próg i reintegracja nie są tylko kategoriami psychologicznymi, lecz również etycznymi i estetycznymi. Etycznymi, ponieważ pytają o to, jakim kosztem człowiek próbuje odzyskać kontrolę i czy nowa organizacja rzeczywiście jest

bardziej sprawiedliwa wobec ciała, czasu i zależności. Estetycznymi, ponieważ każda nowa forma życia posiada własną morfologię: własny rytm, proporcję wysiłku i odpoczynku, własne układy światła, przestrzeni, dźwięku, ruchu, pracy i ciszy. Psychoperformans jest wyjątkowo silny właśnie na tym przecięciu etyki i estetyki. Potrafi uczynić z reintegracji nie abstrakcyjną deklarację, lecz skomponowaną formę egzystencji. Dlatego w pracy nad chorobą, kryzysem i reorganizacją nie powinien ograniczać się do jednego wydarzenia performatywnego, lecz budować cały krajobraz po progu: jak wygląda codzienność po przemianie, jakie rytuały ją podtrzymują, jakie środki służą nie już otwarciu, lecz trwaniu, jakie znaki przypominają, że nowy porządek nie został dany raz na zawsze, lecz musi być stale wcielany. Właśnie tutaj domyka się głęboki sens liminalności. Nie jako romantycznego zawieszenia, ale jako niezbędnego pasa przejściowego między życiem, które przestało być możliwe, a życiem, które dopiero uczy się własnej formy. Następne rozważania o stabilizacji zmiany, nawrotach i długim trwaniu będą musiały już wyjść poza sam próg i pokazać, jak nowa organizacja może być podtrzymywana w czasie, kiedy pierwotna intensywność przejścia dawno już minęła, a pozostaje trudniejsza praca codziennego trwania.

Ostateczne domknięcie problemu liminalności wymaga jeszcze jednego rozróżnienia, bez którego próg pozostaje kategorią zbyt abstrakcyjną: trzeba odróżnić reintegrację realną od reintegracji kompulsywnej. Reintegracja realna zachodzi wtedy, gdy nowa organizacja życia jest zdolna utrzymać w sobie pamięć kryzysu, ale nie musi już bezustannie udowadniać, że kryzys został pokonany. Reintegracja kompulsywna natomiast polega na gorączkowym wytwarzaniu pozorów nowej stabilności, często zbudowanej na nadmiernej dyscyplinie, moralnym przymusie „dobrego przepracowania", inflacyjnej narracji o odrodzeniu albo na przesadnym utożsamieniu się z figurą człowieka odmienionego. W literaturze psychodynamicznej i egzystencjalnej łatwo rozpoznać ten mechanizm: człowiek po doświadczeniu naruszenia nie tyle reorganizuje życie, ile buduje nową zbroję sensu, która ma ochronić go przed możliwością nawrotu chwiejności. Tak rozumiana reintegracja jest psychicznie zrozumiała, ale pozostaje krucha, bo zamiast włączyć próg do historii życia, stara się go unieważnić przez nową narracyjną lub praktyczną sztywność. W kontekście choroby oka może to przyjąć postać przesadnie usystematyzowanego reżimu samokontroli, przesadnej duchowej interpretacji cierpienia, estetyzacji własnej kruchości albo przeciwnie – heroicznego obrazu siebie jako tego, kto dzięki kryzysowi osiągnął wyższy poziom świadomości. Wszystkie te formy mogą sprawiać wrażenie dojrzałej przemiany, ale ich struktura pozostaje obronna, bo nie znosi rzeczywistej niepewności, nawrotu objawu, chwili słabości ani zwyczajności nowego życia. Prawdziwa reintegracja jest mniej efektowna. Poznaje się ją po wzroście tolerancji na niejednoznaczność, po mniejszej potrzebie udowadniania sensu własnego kryzysu, po bardziej miękkiej relacji do granicy oraz po tym, że nowe formy dnia, pracy, ruchu, odpoczynku, mowy wewnętrznej i relacji z ciałem nie wymagają już ciągłego podtrzymywania przez wzniosły afekt. Stają się po prostu wiarygodne. Dla psychoperformansu jest to wskaźnik o znaczeniu podstawowym, ponieważ pokazuje, że próg został naprawdę przepracowany dopiero wtedy, gdy człowiek może przestać stale „grać" swoją przemianę i zacząć nią żyć.

Na tym tle jeszcze wyraźniej widać, że liminalność i reintegracja mają również wymiar temporalno-cielesny, a nie tylko semantyczny. Próg nie zostaje przekroczony wyłącznie przez zmianę opowieści o sobie, lecz przez zmianę rytmów organizmu. Henri Lefebvre pisał o rytmanalizie, Thomas Fuchs o ucieleśnionej temporalności, a liczni badacze traumy, choroby przewlekłej i zaburzeń adaptacyjnych wskazują, że kryzys głęboko narusza nie tylko sens życia,

ale też mikrostrukturę czasu: sen, oczekiwanie, poczucie trwania, zdolność przechodzenia między aktywnością a odpoczynkiem, stosunek do poranka i wieczoru, do przyszłości bliskiej i dalszej. W stanie liminalnym czas staje się albo zbyt gęsty, albo martwo rozwleczony; ciało zaś traci dawną płynność przechodzenia między stanami. Reintegracja nie polega więc jedynie na intelektualnym zrozumieniu tego, co się stało, ale na odbudowie temporalnej architektury życia. Człowiek musi odzyskać rytm nie jako abstrakcyjną zasadę, lecz jako realną zdolność organizmu do wchodzenia w działanie, kończenia działania, przechodzenia do regeneracji, wracania do zadania bez natychmiastowego przesterowania. W przypadku artysty wzrokowego zmagającego się z chorobą oka ten aspekt ma wagę wyjątkową, ponieważ pole widzenia często kolonizuje całe doświadczenie czasu: chwila pracy zamienia się w pole czujności, przerwa nie daje odpoczynku, bo staje się czasem monitorowania objawów, wieczór niesie lęk o następny dzień, a przyszłość bywa odczuwana jako zacieśniona przez niepewność funkcji wzrokowej. Psychoperformans może tu działać jako technologia retorymizacji życia. Nie tylko przez pojedyncze działania progowe, ale przez ustanawianie nowych odcinków czasu: nowego początku dnia, nowego przejścia do pracy, nowego progu wycofania, nowego sposobu zamykania aktywności, nowej relacji między światłem i ciemnością, między głosem i ciszą, między ruchem i zatrzymaniem. Dopiero kiedy ciało i czas zaczynają znowu współpracować, próg przestaje być jedynie symbolicznym obrazem, a reintegracja uzyskuje podstawę somatyczną.

Właśnie tutaj pojawia się najgłębszy związek między liminalnością a praktyką psychoperformatywną. Psychoperformans, rozumiany dojrzale, nie ma jedynie reprezentować progu ani pomagać go „wyrazić”. Ma projektować warunki, w których próg może zostać przeżyty w sposób transformujący, a nie tylko rozrywający. Oznacza to kilka rzeczy naraz. Po pierwsze, działanie musi uznać realność oddzielenia: dawny porządek nie może zostać po prostu odzyskany przez większy wysiłek, a to wymaga rytuałów i znaków rozstania z wcześniejszą formą życia. Po drugie, musi stworzyć kontener dla zawieszenia: nie każdy dzień progu może być dniem decyzji, nie każdy etap przemiany może być sfinalizowany jasnym sensem, dlatego potrzebne są praktyki utrzymywania życia w stanie niepełnego domknięcia bez rozpaczy i bez inflacji. Po trzecie, musi uruchomić figury przejścia: takie układy głosu, ruchu, obiektów–kluczy, przestrzeni, relacji ze świadkiem i codziennych procedur, które uczą organizm nowej orientacji zanim stanie się ona automatyczna. Po czwarte, musi w końcu wspierać inkorporację, czyli przenoszenie tego, co zostało uchwycone na progu, do zwykłego życia. To ostatnie jest szczególnie trudne, bo wymaga wyjścia poza intensywność samego wydarzenia. W wielu praktykach transformacyjnych próg jest najbardziej atrakcyjny estetycznie: zawiera napięcie, dramat, odsłonięcie, wzmożoną obecność. Reintegracja jest mniej widowiskowa. Polega na codziennym, powtarzalnym, czasem pozornie banalnym zamieszkiwaniu nowej formy życia. To jednak właśnie ona stanowi prawdziwy sprawdzian przemiany. W psychoperformansie nie chodzi więc o celebrację progu jako stanu wyjątkowego, lecz o jego twórcze wykorzystanie jako pasa przejściowego ku bardziej znośnej, bardziej adekwatnej i bardziej uczciwej organizacji życia. W przypadku osoby żyjącej z chorobą oka oznacza to, że próg ma doprowadzić nie do romantycznej tożsamości „poranionego widzącego inaczej”, lecz do realnej zdolności życia, tworzenia, odpoczywania, wybierania i trwania w świecie, który nie będzie już światem dawnej wzrokowej oczywistości, ale może stać się światem nowej kompozycji zmysłów, rytmów, granic i znaczeń.

Dlatego końcowa teza tego podrozdziału powinna być sformułowana bez metaforycznej mgły. Liminalność nie jest ani ozdobnym etapem rozwoju, ani wyłącznie cierpieniem, ani automatycznym źródłem mądrości. Jest stanem wysokiego ryzyka i wysokiego potencjału zarazem. Dezintegracja pozytywna nie oznacza glorii chaosu, lecz możliwość, że rozpad starej organizacji otworzy drogę ku bardziej złożonemu porządkowi życia. Próg nie jest miejscem, w którym należy zamieszkać na zawsze, lecz strefą, którą trzeba przejść w sposób wystarczająco uważny, aby nie zamknąć jej przedwcześnie, i wystarczająco zdecydowany, aby nie pozostać w niej bez końca. Reintegracja nie oznacza powrotu do dawnego siebie, lecz ustanowienie nowej normatywności, zdolnej pomieścić ślad kryzysu bez podporządkowania mu całego życia. Z punktu widzenia psychoperformansu jest to jedno z najważniejszych rozstrzygnięć w całej książce, ponieważ pokazuje, że przemiana nie może być myślana jako czysty moment ani jako czyste uczucie. Musi być rozumiana jako przejście przez strefę liminalną ku nowemu układowi życia, a ten układ trzeba nie tylko odkryć, lecz także ucieleśnić, rytmizować i chronić. Dopiero na tym tle można sensownie przejść do kolejnego problemu, którym jest stabilizacja zmiany, inkorporacja, nawroty i długie trwanie transformacji, bo właśnie tam rozstrzyga się, czy nowy porządek okaże się życiowo nośny, czy pozostanie jedynie śladem po intensywnym przejściu.

26.9. Stabilizacja zmiany, inkorporacja, nawroty i długie trwanie transformacji

Stabilizacja zmiany należy do tych pojęć, które najłatwiej zbanalizować, ponieważ bardzo często rozumie się ją jako zwykłe „utrzymanie efektu”, jak gdyby przemiana psychiczna była jednorazowym zabiegiem, po którym należałoby już tylko strzec osiągniętego stanu przed zakłóceniem. Tymczasem w perspektywie rozwoju, choroby przewlekłej, pracy z ciałem i psychoperformansu stabilizacja nie oznacza nieruchomej równowagi, lecz zdolność organizmu i psychiki do dynamicznego powracania do nowego porządku po kolejnych naruszeniach. Georges Canguilhem przypominałby tutaj, że zdrowie nie polega na braku zakłóceń, ale na zdolności ustanawiania nowych norm życia w zmieniających się warunkach. Aaron Antonovsky mówiłby o spójności nie jako o stanie idealnego zabezpieczenia, lecz jako o rosnącej możliwości rozumienia, zarządzania i nadawania sensu temu, co człowieka spotyka. W języku psychoperformansu oznacza to, że stabilizacja nie może być myślana jako powrót do dawnej homeostazy. Jest raczej formą nowej normatywności, która bierze pod uwagę trwałe zmiany pola życia, nową relację do granicy, inną ekonomię energii, inne rozmieszczenie akcentów między pracą, odpoczynkiem, twórczością, zależnością i samokontrolą. W przypadku osoby żyjącej z chorobą oka oznacza to coś bardzo konkretnego: stabilizacja nie polega na odzyskaniu dawnej, beztroskiej wiary w nieograniczoną wydolność wzroku, lecz na takim ukształtowaniu życia, aby fluktuacje objawu, okresy lęku, przeciążenia i niepewności nie rozsadzały za każdym razem całej organizacji istnienia. Nowy porządek musi więc być zdolny przyjmować perturbacje bez automatycznego powrotu do dawnego wzorca nadmobilizacji albo katastrofizacji. To właśnie odróżnia stabilizację dojrzałą od stabilizacji pozornej. Ta druga polega najczęściej na sztywnym pilnowaniu nowego reżimu, na moralnym przymusie „utrzymywania się w zmianie”, na obsesyjnym monitorowaniu postępów i na budowaniu tożsamości opartej na byciu kimś, kto „już się przeorganizował”. Taka forma stabilności pozostaje jednak krucha, bo zależy od nieustannego podtrzymywania przez napięcie. Stabilizacja realna jest mniej widowiskowa. Rozpoznaje się ją po tym, że nowe życie staje się bardziej zamieszkiwalne, mniej kosztowne, mniej heroiczne, bardziej powtarzalne i mniej zależne od ciągłego autosugestywnego wysiłku. Człowiek nie tyle „trzyma się zmiany”, ile zaczyna w niej mieszkać. Właśnie ten niuans jest dla całego rozdziału zasadniczy.

W tym miejscu trzeba przejść do pojęcia inkorporacji, ponieważ bez niego stabilizacja pozostaje kategorią zbyt psychologiczną i zbyt deklaratywną. Inkorporacja nie oznacza zwykłego „pogodzenia się" z nową sytuacją ani nawet samego zrozumienia jej sensu. Oznacza wcielenie nowej organizacji w ciało, czas, przestrzeń, relacje i mikropraktyki codzienności. Maurice Merleau-Ponty pomógłby tu zrozumieć, że ciało nie jest przedmiotem, który wykonuje polecenia świadomości, lecz żywym ośrodkiem habitusu, percepcji i działania. Pierre Bourdieu dodałby, że habitus jest strukturą wcieloną: nowy porządek życia staje się realny dopiero wtedy, gdy przestaje być projektem intelektualnym, a zaczyna działać jako względnie spontaniczny sposób reagowania, wybierania, poruszania się, gospodarowania czasem, modulowania uwagi i interpretowania sytuacji. W praktyce oznacza to, że człowiek nie inkorporuje zmiany przez samą decyzję, lecz przez tysiące mikroprzesunięć: inaczej siada do pracy, inaczej ustawia ekran i światło, inaczej wchodzi w dzień, inaczej odczytuje pierwsze symptomy przeciążenia, inaczej przerywa zadanie, inaczej organizuje kontakt z głosem, oddechem i ruchem, inaczej przechodzi między aktywnością a regeneracją, inaczej rozmawia z innymi o własnych granicach i inaczej interpretuje chwilowe pogorszenie. Inkorporacja zaczyna się wtedy, gdy te mikroformy nie są już wykonywane wyłącznie „na próbę", lecz stają się nową somatyczno-czasową gramatyką życia. W tym sensie jest ona procesem głębszym niż adaptacja poznawcza. Można doskonale rozumieć, że potrzebny jest odpoczynek, a mimo to nie mieć w ciele żadnej zdolności do odpoczywania bez napięcia winy. Można wiedzieć, że nie wolno przeciążać wzroku, a jednak automatycznie wracać do dawnego wzorca mikrokontroli i kompulsywnej pracy na granicy możliwości. Można opowiadać o akceptacji choroby, a równocześnie mieć ciało ustawione stale w trybie alarmu, pośpiechu i gotowości do odzyskania dawnej formy za wszelką cenę. Psychoperformans jest tu szczególnie ważny, bo właśnie on może dostarczać pomostów między wiedzą a inkorporacją. Obiekt–klucz, figura ruchowa, próg dnia, głosowe przejście między stanami, przestrzenny układ pracowni, rytm ekspozycji na światło, gest zatrzymania, scena wycofania, forma świadkowania i nowe reguły kontaktu ze środowiskiem nie są wówczas dodatkami do terapii, lecz urządzeniami wcielającymi zmianę. Dzięki nim nowy porządek nie pozostaje już tylko myślą o innym życiu, lecz staje się praktyką ciała. To właśnie jest inkorporacja w najściślejszym sensie.

Na tym tle dopiero można właściwie rozumieć nawroty. Nawrót nie jest pojęciem jednorodnym i dlatego jego nieprecyzyjne używanie szkodzi zarówno pracy klinicznej, jak i transformacyjnej. Trzeba odróżnić co najmniej 4 zjawiska. Pierwsze to nawrót objawu, czyli pogorszenie stanu somatycznego lub psychofizjologicznego, które nie musi jeszcze oznaczać nawrotu całego dawnego porządku życia. Drugie to nawrót wzorca, kiedy człowiek pod wpływem stresu, lęku, zmęczenia, presji środowiska lub bólu wraca do starego sposobu reagowania, nawet jeśli objaw somatyczny nie uległ wyraźnemu nasileniu. Trzecie to załamanie inkorporacji, a więc sytuacja, w której nowe praktyki istniały dotąd raczej jako krucha warstwa ochronna niż jako głęboko ucieleśniona organizacja i pod naciskiem trudności szybko się rozsypują. Czwarte wreszcie to tak zwany nawrót produktywny, czyli taki moment cofnięcia lub destabilizacji, który ujawnia słaby punkt nowego porządku i dzięki temu pozwala go przebudować na poziomie dojrzalszym. W badaniach nad zapobieganiem nawrotom i zmianą zachowania Alan Marlatt pokazywał, że nawrót nie jest wyłącznie porażką woli, lecz wynika z określonych konfiguracji sytuacyjnych, poznawczych i afektywnych. W przypadku przemiany psychicznej trzeba pójść jeszcze dalej. Nawrót bywa częścią samego procesu, ponieważ ujawnia, że nowa organizacja nie objęła jeszcze wszystkich poziomów funkcjonowania albo że została zbudowana zbyt wąsko, zbyt ambitnie, zbyt mało realistycznie wobec realnego życia.

Dla psychoperformansu oznacza to jednoznaczną konsekwencję: plan IndywiduAkcji musi zawierać nie tylko środki inicjujące przemianę, ale również procedury przechodzenia przez nawroty bez wtórnej katastrofizacji. Człowiek nie może interpretować każdego cofnięcia jako zanegowania całej pracy. Musi raczej umieć zadać precyzyjniejsze pytania. Co dokładnie nawróciło: objaw, wzorzec, lęk, przemoc wobec ciała, kompulsja produkcji, tęsknota za dawną omnipotencją? Który element nowego porządku okazał się jeszcze niewystarczająco wcielony? Jakie warunki środowiskowe, relacyjne, cielesne albo temporalne ujawniły jego słabość? Dopiero takie pytania czynią z nawrotu moment wiedzy, a nie wyłącznie moment upadku. W tym sensie nawrót może pełnić funkcję epistemiczną. Nie jest pożądany, ale jeśli się wydarza, może ujawnić prawdę o procesie głębiej niż okres pozornej stabilności. W chorobie przewlekłej to rozróżnienie ma znaczenie zasadnicze, bo realność nawrotów objawu często współistnieje z koniecznością dalszego stabilizowania zmiany psychicznej. Nowy porządek musi być zdolny wytrzymać, że ciało nie zawsze „potwierdzi" przemianę przez stałą poprawę.

Najbardziej dojrzała postać długiego trwania transformacji polega więc na tym, że człowiek nie żyje już ani w dawnej logice restytucji, ani w nieustannej dramaturgii przejścia, lecz w nowej ekonomii życia, która potrafi integrować zarówno okresy względnej stabilności, jak i fluktuacje, nawroty, korekty oraz mikrożałoby. Długie trwanie nie oznacza zamrożonej formy, ale trwałość zdolności do korygowania siebie bez rozpadu całego świata. W przypadku artysty wzrokowego zmagającego się z chorobą oka będzie to oznaczało nie tyle raz na zawsze ustalone „nowe Ja", ile rozwinięcie takiej architektury życia, w której twórczość, ciało, ograniczenie, regeneracja i sens mogą pozostawać w relacji mniej przemocowej, mniej heroicznej i bardziej realistycznie płodnej. To właśnie jest najgłębsza stawka stabilizacji zmiany. Nie chodzi o to, by człowiek nigdy już nie wrócił do lęku, chwiejności czy bólu, ale by nie musiał za każdym razem wracać do starej organizacji siebie. Inkorporacja, nawroty i długie trwanie nie są więc marginalnym epilogiem przemiany. Są jej właściwym sprawdzianem. To one rozstrzygają, czy nowa forma życia została naprawdę zbudowana, czy była jedynie przejściową konfiguracją powstałą pod wpływem intensywnego doświadczenia. Psychoperformans osiąga tu swój najbardziej dojrzały sens: nie jako sztuka jednorazowego przełomu, lecz jako sztuka i technologia podtrzymywania nowej normatywności istnienia w czasie.

Drugim zasadniczym wymiarem stabilizacji zmiany jest ekonomia energii psychicznej i somatycznej. Bez jej przebudowy żadna transformacja nie utrzyma się długo, ponieważ dawne wzorce życia bardzo często były zasilane nie tyle przez świadome przekonania, ile przez głęboko utrwalony sposób dystrybucji pobudzenia, uwagi, napięcia mięśniowego, czasu reakcji i sposobu wchodzenia w zadanie. Thomas Fuchs, Antonio Damasio, Allan Schore, Peter Levine i badacze autonomicznej regulacji pokazują w różnych językach to samo: człowiek nie żyje wyłącznie w systemie idei, lecz w systemie ucieleśnionych przepływów energii regulacyjnej. Jeżeli dawna organizacja opierała się na chronicznym przeciążeniu współczulnym, na wzmożonej czujności, na pośpiechu poznawczym, na mikrozacisku mięśniowym, na niewidzialnym przymusie „jeszcze trochę", to sama decyzja o nowym stylu życia nie wystarczy. Organizm będzie stale próbował wracać do starej ekonomii pobudzenia, bo właśnie ją zna najlepiej. W przypadku osoby obciążonej chorobą oka ten problem jest szczególnie ostry. Pole wzrokowe, zwłaszcza gdy staje się źródłem niepewności, potrafi skolonizować cały układ energetyczny: oddech skraca się, mięśnie twarzy i karku przechodzą w tryb zwiększonej gotowości, uwaga zawęża się lub przeciwnie – rozprasza w lękowym skanowaniu, a cały dzień zaczyna być organizowany wokół antycypacji kolejnego przeciążenia. Stabilizacja zmiany

wymaga więc przejścia od życia zarządzanego przez kryzys pobudzeniowy do życia, w którym pobudzenie zostaje rozłożone w sposób bardziej zróżnicowany. Oznacza to nie tylko mniej pracy i więcej odpoczynku, co byłoby zbyt prostym sloganem, lecz nowy model energetycznej kompozycji dnia: inne wejście w poranek, inne przejście do pracy wzrokowej, inne punkty rozluźniania pola głowy i twarzy, inny rytm przerw, inne domykanie zadania i inne przechodzenie do wieczora. To właśnie w tej warstwie ujawnia się prawdziwa głębia inkorporacji. Człowiek nie tylko „wie", że powinien żyć inaczej. Zaczyna inaczej rozkładać własną energię w czasie. To z kolei wymaga nowego alfabetu sygnałów: odczytywania pierwszych oznak przeciążenia nie jako wroga, lecz jako informacji o granicy; rozpoznawania, kiedy zmęczenie jest jeszcze zwykłe, a kiedy staje się progiem destabilizacji; odróżniania twórczego skupienia od kompulsywnego zacisku; uczenia się, że przerwanie działania we właściwym momencie nie jest porażką, lecz warunkiem długiego trwania. Stabilizacja zmiany bez tej przebudowy ekonomii pobudzenia pozostaje powierzchowna. Człowiek może mieć świetny język samorozumienia, a mimo to żyć dalej w tym samym rytmie neurofizjologicznego samouszkadzania.

Dlatego inkorporacja nowej organizacji musi obejmować także przebudowę pamięci proceduralnej. To bardzo istotne, ponieważ wiele procesów przemiany zatrzymuje się na poziomie deklaratywnym: osoba umie powiedzieć, co odkryła, jak zmieniła myślenie, czego już nie chce i co rozumie inaczej, ale w konkretnym momencie presji, bólu, lęku albo zawodowej mobilizacji jej ciało wykonuje stare sekwencje niemal automatycznie. Daniel Kahneman opisywałby tu różnicę między wiedzą refleksyjną a szybkimi automatyzmami; Larry Squire i badacze pamięci proceduralnej przypomnieliby, że znaczna część organizacji działania nie jest przechowywana w formie opowieści, lecz w formie wzorców wykonawczych. Psychoperformans ma właśnie w tym punkcie nieocenioną wartość, ponieważ pozwala budować przemianę nie tylko przez analizę i narrację, ale przez tworzenie nowych sekwencji ciała. Jeśli dawny wzorzec polegał na tym, że po pierwszym sygnale stresu osoba podnosi barki, przyspiesza oddech, zaciska szczękę, skraca czas mrugania, zbliża twarz do ekranu, zawęża pole uwagi i przestaje słyszeć sygnały przeciążenia, to nowy porządek musi zostać wpisany w równie konkretne kontrsekwencje: inny układ głowy i karku, inny rodzaj pauzy, inny gest oddalenia wzroku od zadania, inny sposób oddychania w wejściu i wyjściu z aktywności, inny ruch dłoni, inny próg przerwania. Właśnie to znaczy, że przemiana staje się wcielona. Nie zostaje już jedynie „przeżyta", ale zaczyna działać jako nowa pamięć proceduralna. Dla osoby artystycznie i zawodowo uzależnionej od percepcji wzrokowej ma to szczególne znaczenie, bo stare automatyzmy bywają tam niezwykle silne: przymus dopracowania detalu, potrzeba jeszcze jednego spojrzenia, jeszcze jednej korekty, jeszcze jednej godziny w napięciu, jeszcze jednej próby uratowania dawnego standardu przez zwiększenie wysiłku. Jeżeli stabilizacja zmiany ma być realna, nowy porządek musi sięgać właśnie tych mikromechanizmów. Musi stworzyć nowe odruchy codzienności. W przeciwnym razie stary system będzie wracał nie przez ideologię, lecz przez ciało, które w chwili presji uruchomi wyuczone dawno trajektorie działania.

Z tym łączy się trzeci wymiar, mianowicie długie trwanie transformacji jako proces redystrybucji znaczenia. Przemiana psychiczna nie stabilizuje się bowiem tylko dlatego, że nowe praktyki stają się bardziej regularne. Stabilizuje się wtedy, gdy nowy porządek sensu zaczyna obejmować także codzienną zwyczajność, a nie tylko sytuacje wyjątkowe. To bardzo ważne, ponieważ wiele procesów rozwojowych kończy się na poziomie „chwil prawdy": kryzys został nazwany, próg przeżyty, nowe reguły sformułowane, ale sens pozostaje związany głównie z

intensywnymi momentami granicznymi. Tymczasem prawdziwe długie trwanie rozstrzyga się w tym, czy człowiek potrafi nadać sens także dniom zwykłym, mało efektownym, monotonnym, częściowo udanym, częściowo chwiejnym. Donald Winnicott, Michael Eigen, Thomas Ogden, a na innym poziomie także Hartmut Rosa i badacze codzienności przypomnieliby, że życie nie składa się z samych momentów objawienia. Składa się z powtarzalności, z pozornie niewidocznych mikrodecyzji, z dni bez kulminacji, z czasu, który nie wydaje się ani katastrofalny, ani zbawczy. To właśnie tam nowa organizacja albo zapuszcza korzenie, albo obumiera. W przypadku osoby żyjącej z chorobą oka i reorganizującej swoją tożsamość twórczą oznacza to konieczność wyjścia z uzależnienia od narracji ekstremalnych. Nie każdy dzień musi potwierdzać sens przemiany wielkim wglądem. Czasem najważniejszym faktem jest to, że dzień był wystarczająco dobrze ustrukturowany, że ciało nie zostało przeciążone, że praca nie wymknęła się spod kontroli, że odpoczynek nie był odczuwany jako zdrada ambicji, że objaw nie przejął całego języka samoopisu. To są właśnie wskaźniki długiego trwania. Z punktu widzenia psychoperformansu oznacza to potrzebę projektowania nie tylko działań kulminacyjnych, ale również estetyki zwykłości. Nowa forma życia musi posiadać własną codzienną morfologię: sposób wchodzenia w zadanie, sposób przerywania, sposób patrzenia, sposób niewpatrywania się, sposób ruchu, sposób milczenia, sposób mówienia o ograniczeniu, sposób bycia z innymi bez konieczności nieustannego raportowania własnego stanu. Kiedy te elementy zaczynają tworzyć nową codzienność, przemiana przestaje być wydarzeniem i staje się środowiskiem życia.

Na końcu tej części trzeba jeszcze podkreślić, że stabilizacja nie jest celem ostatecznym w sensie zamknięcia procesu, lecz raczej nową jakością zdolności do dalszej przemiany. Dojrzały porządek życia nie jest sztywny. Jest wystarczająco stabilny, by nie rozpadać się od razu pod wpływem fluktuacji, i wystarczająco plastyczny, by móc dalej się uczyć, korygować, tracić i reorganizować bez konieczności pełnego kryzysu za każdym razem. To rozróżnienie jest wyjątkowo ważne, bo chroni przed zbudowaniem nowego, równie represyjnego ideału: po dawnym przymusie sprawności pojawia się przymus stabilności. Tymczasem prawdziwa inkorporacja przemiany nie oznacza, że człowiek już nigdy nie będzie się chwiał, bał, tęsknił za dawną formą albo przeciążał siebie bardziej, niż planował. Oznacza raczej, że takie chwile nie unieważniają całej pracy i nie pociągają automatycznie powrotu do dawnej organizacji. W tym sensie dojrzała transformacja ma charakter spiralny, a nie liniowy. Człowiek wraca do podobnych tematów, ale nie z tego samego miejsca. Właśnie to będzie wymagało dalszego doprecyzowania: jak odróżniać nawrót destrukcyjny od nawrotu rozwojowego, jak budować procedury odbudowy po destabilizacji i jak chronić nową normatywność życia przed stopniowym rozmyciem. Bez takiej pracy stabilizacja pozostanie tylko chwilowym plateau. Z nią może stać się rzeczywistym długim trwaniem przemiany.

Kluczowy problem stabilizacji zmiany pojawia się wtedy, gdy nowy porządek życia zaczyna wchodzić w kontakt nie z samym już kryzysem inicjalnym, lecz z bardziej subtelnymi, ale długotrwale działającymi siłami erozji. To właśnie one najczęściej decydują o tym, czy reorganizacja okaże się rzeczywiście inkorporowana, czy pozostanie tylko czasowo utrzymanym stanem podwyższonej samokontroli. Do takich sił należą przede wszystkim habituacja do poprawy, zmęczenie dyscypliną, nacisk środowiska, nostalgia za dawną intensywnością, banalizacja ryzyka, a także specyficzny rodzaj psychicznego zmęczenia samą koniecznością nieustannego uwzględniania ograniczenia. W początkowych fazach przemiany człowiek bywa silnie zmotywowany, bo żywo pamięta cenę kryzysu. Z czasem jednak pamięć kosztu słabnie, a

dawny wzorzec odzyskuje atrakcyjność. Nie dlatego, że był zdrowy, lecz dlatego, że był znajomy, szybki, tożsamościowo nagradzający i społecznie czytelny. W przypadku osoby twórczej, zwłaszcza artysty wizualnego, dawna forma funkcjonowania często niosła nie tylko przeciążenie, ale też poczucie intensywności, mocy, wyjątkowości, produktywnej gorączki, a niekiedy wręcz egzystencjalnego uzasadnienia własnej wartości. Reorganizacja, która ma prowadzić ku bardziej zrównoważonej ekonomii życia, musi więc zmierzyć się z paradoksem: nowy porządek bywa zdrowszy, ale mniej narcystycznie stymulujący. Właśnie dlatego wiele przemian załamuje się nie w fazie ostrego kryzysu, lecz później, gdy człowiek zaczyna tęsknić nie tyle za cierpieniem, ile za dawną intensywnością organizującą jego poczucie bycia kimś. Heinz Kohut, Christopher Bollas czy Donald Winnicott pomogliby uchwycić tę dynamikę jako problem podtrzymywania self przez określony styl doświadczenia. Stary porządek, nawet destrukcyjny, bywał nośnikiem ciągłości Ja. Nowy porządek musi zatem stworzyć inną formę ciągłości, inaczej zostanie porzucony. Psychoperformans ma tu zadanie szczególnie istotne: powinien nie tylko ograniczać dawne przeciążenie, lecz także wytwarzać nową estetykę życia, nową dramaturgię codzienności i nową formę sensotwórczej intensywności, która nie będzie już zależna od samouszkadzającej mobilizacji. Bez tego stabilizacja zmiany zawsze pozostaje podatna na erozję od strony tęsknoty za dawną formą własnej żywotności.

Dlatego długie trwanie transformacji wymaga nie tylko procedur ochronnych, ale pełnej ekologii podtrzymywania. Ekologia ta musi obejmować kilka poziomów naraz. Poziom pierwszy jest materialny: przestrzeń pracy, światło, pozycja ciała, rytm ekranowy, przerwy, układ narzędzi, odległości, pory aktywności, jakość snu, regeneracji i odżywienia. Poziom drugi jest relacyjny: z kim człowiek rozmawia o własnym stanie, komu może powiedzieć, że dziś nie przekroczy dawnej granicy, kto wzmacnia nową organizację, a kto nieświadomie wciąga z powrotem w dawny reżim nadmobilizacji. Poziom trzeci jest symboliczny: jakie obrazy siebie, jakie formuły językowe, jakie obiekty–klucze, jakie codzienne gesty i jakie praktyki przejścia przypominają, że nowe życie nie jest chwilowym kompromisem z chorobą, lecz realnie budowaną formą istnienia. Poziom czwarty jest afektywno-regulacyjny: jakie narzędzia pomagają wrócić do osi, gdy pojawia się przeciążenie, wstyd, złość, bezsilność, zazdrość wobec własnej dawnej wydolności albo lęk przed utratą kolejnych kompetencji. Poziom piąty jest aksjologiczny: według jakich wartości nowe życie ma być oceniane. To ostatnie jest szczególnie ważne, bo jeśli miarą pozostaje dawny ideał pełnej wydajności, maksymalnej kontroli, nieprzerwanej produktywności i wzrokowej wszechmocy, to każda nowa forma życia będzie od początku przeżywana jako degradacja. Stabilizacja zmiany wymaga więc przewartościowania kryteriów sukcesu. Richard Tedeschi i Lawrence Calhoun pokazywali, że wzrost po kryzysie nie polega na prostym „powrocie do tego, jak było", lecz na zmianie hierarchii ważności. W praktyce psychoperformatywnej oznacza to, że nowy porządek musi mieć własne wskaźniki powodzenia: większą zdolność do przerwania działania przed katastrofą przeciążenia, większą miękkość w relacji do ciała, większą tolerancję na niepewność, większą zdolność tworzenia w zmienionej skali, większą zgodę na rytm zamiast na przemoc ciągłości. Dopiero gdy te wskaźniki zostaną uznane za realne kryteria wartości, długie trwanie staje się możliwe. W przeciwnym razie człowiek pozostaje lojalny wobec nowej organizacji tylko tak długo, jak długo pamięć kryzysu jest jeszcze wystarczająco bolesna.

Na tym tle trzeba bardzo dokładnie opisać zjawisko nawrotu destrukcyjnego i nawrotu rozwojowego, ponieważ oba bywają mylone, choć ich struktura jest odmienna. Nawrót destrukcyjny oznacza przywrócenie starego wzorca jako dominującego organizatora życia.

Objawia się tym, że ciało znowu przechodzi w chroniczny tryb alarmowy, granice pracy zostają zatarte, sygnały przeciążenia są ignorowane, a dawna relacja między wartością Ja a wydajnością odzyskuje niemal całkowitą władzę. Taki nawrót bywa początkowo maskowany jako „chwilowa mobilizacja", „wyjątkowy okres intensywności", „konieczne dociśnięcie", ale jego długofalowa logika jest regresywna. Nawrót rozwojowy wygląda inaczej. Pojawia się w nim chwilowa destabilizacja, ale nie prowadzi ona do pełnego zlania się ze starą organizacją. Człowiek rozpoznaje, że coś pękło, potrafi nazwać mechanizm powrotu, widzi koszt, nie utożsamia się całkowicie z dawnym wzorcem i stosunkowo wcześnie uruchamia procedury korekty. Taki nawrót, choć bolesny, staje się źródłem wiedzy o słabych punktach nowej struktury. Alan Marlatt analizował w kontekście nawrotów zmian zachowania znaczenie pozornie nieistotnych decyzji, które stopniowo przywracają dawną trajektorię życia. W psychoperformansie trzeba tę intuicję rozszerzyć: pozornie nieistotne decyzje mają także wymiar egzystencjalny. Jeszcze jedna godzina w napięciu wzrokowym, jeszcze jedno zlekceważenie pierwszego bólu głowy, jeszcze jedno zepchnięcie odpoczynku na później, jeszcze jedno utożsamienie wartości siebie z ukończeniem zadania mimo kosztu – to nie są drobiazgi. To mikroruchy starej organizacji. Dlatego plan stabilizacji zmiany powinien zawierać nie tylko praktyki wielkie, ale także cały system mikrodetekcji: po czym poznać, że dawny porządek zaczyna wracać, zanim przejmie całość życia. W przypadku choroby przewlekłej ta umiejętność staje się formą inteligencji egzystencjalnej. Człowiek nie przestaje być narażony na nawroty, ale przestaje być wobec nich bezradny. Uczy się odczytywać je wcześniej, reagować łagodniej i nie robić z nich dowodu, że cała praca była daremna. To właśnie odróżnia trwałą transformację od systemu chwilowych zwycięstw i spektakularnych załamań.

Najdojrzalszy obraz długiego trwania transformacji pokazuje więc, że stabilizacja nie polega na zamknięciu procesu, lecz na wykształceniu nowej zdolności normatywnej. Canguilhem powiedziałby, że organizm staje się zdolny do ustanawiania nowych norm życia; Winnicott dodałby, że możliwe staje się bardziej prawdziwe zamieszkiwanie siebie; Bourdieu wskazałby, że nowy habitus stopniowo zajmuje miejsce starego, choć nigdy całkowicie nie wymazuje jego śladów. Dla psychoperformansu oznacza to, że ostateczną stawką nie jest produkcja przełomu, lecz budowa świata, w którym nowa organizacja będzie miała czym oddychać. Musi powstać nowa codzienność, nowe otoczenie znaków, nowe urządzenia czasu, nowy rodzaj pracy z ciałem, nowy styl relacji z technologią, światłem, tekstem, obrazem, głosem, ruchem i odpoczynkiem. Musi też powstać nowe prawo do życia w skali adekwatnej, a nie heroicznej. W przypadku artysty wzrokowego żyjącego z chorobą oka długie trwanie przemiany nie będzie zatem mierzone tym, czy już nigdy nie pojawi się lęk, ból, przeciążenie czy tęsknota za dawną formą istnienia. Będzie mierzone tym, czy te zjawiska przestają automatycznie organizować całe życie. Czy po ich pojawieniu się można wrócić do nowego porządku bez uruchamiania totalnej walki ze sobą. Czy twórczość nadal jest możliwa, choć w innej skali, innym rytmie i innym układzie wartości. Czy odpoczynek nie jest już przeżywany jako zdrada tożsamości. Czy ciało przestaje być traktowane jak przeszkoda, a staje się współorganizatorem nowej formy bycia. Dopiero wtedy można mówić o stabilizacji zmiany w sensie pełnym. Nie jako o końcu historii, ale jako o początku nowego sposobu jej dalszego pisania.

Stabilizacja zmiany wymaga jeszcze jednego, bardzo precyzyjnego rozpoznania: nowy porządek życia nie utrwala się wyłącznie przez powtarzanie korzystnych praktyk, lecz przez zmianę samego sposobu wartościowania doświadczenia. Dopóki psychika ocenia codzienność według dawnych kryteriów, dopóty nawet najbardziej rozsądne procedury regulacyjne będą

przeżywane jako gorsza wersja życia, jako kompromis z utratą albo jako tymczasowy reżim ostrożności. To właśnie dlatego tak wiele procesów reorganizacji załamuje się nie z powodu braku technik, lecz z powodu nieprzepracowanego konfliktu aksjologicznego. Człowiek może skrupulatnie przestrzegać nowego rytmu dnia, ograniczać przeciążenie, wprowadzać przerwy, redukować ekspozycję wzrokową, pilnować oddechu i ruchu, a mimo to pozostawać wewnętrznie lojalny wobec dawnej mitologii intensywności, wedle której prawdziwe życie jest życiem maksymalnym, nieustannie produktywnym, stale przekraczającym granice i potwierdzającym własną wartość przez wydajność. W takim układzie każda nowa praktyka stabilizacyjna staje się psychicznie „mniejsza", „gorsza", „zastępcza", a więc z definicji przejściowa. Z perspektywy psychologii egzystencjalnej i narracyjnej, od Paula Ricoeura po Dana McAdamsa, oznacza to, że bez przebudowy osi sensu nie ma trwałej inkorporacji. W przypadku artysty wizualnego żyjącego z chorobą oka problem ten bywa wyjątkowo nasilony, ponieważ dawny ideał życia twórczego bardzo często sprzęgał się z estetyką nadmiaru, z etosem pracy ponad siły, z wiarą w heroiczną dyspozycyjność wobec obrazu i z przekonaniem, że pełnia twórczości wymaga maksymalnego zużycia siebie. Stabilizacja zmiany wymaga więc nie tylko ochrony ciała, ale również odczarowania tej dawnej metafizyki pracy. Człowiek musi dojść do punktu, w którym nowe życie nie będzie już oceniane z pozycji starego kultu autodestrukcyjnej mocy. To jest proces głęboko etyczny. Oznacza przewartościowanie relacji między intensywnością a prawdą, między granicą a godnością, między rytmem a twórczością, między rezygnacją z części dawnych możliwości a realnym otwarciem na inną jakość istnienia. Bez tego nawroty będą nieustannie zasilane od środka przez niewidzialną idealizację przeszłej formy życia.

Dlatego długie trwanie transformacji wymaga budowy tego, co można nazwać pamięcią nowej normy. Nie chodzi tu o zwykłą pamięć deklaratywną, że „coś już zostało zrozumiane", lecz o wielopoziomowy zapis nowego porządku w ciele, przestrzeni, relacjach, języku i czasie. Pamięć nowej normy działa wtedy, gdy człowiek nie musi za każdym razem od początku wymyślać, jak ma o siebie zadbać, jak ma pracować, kiedy ma się zatrzymać, jak ma odczytać sygnały przeciążenia i jak ma przejść od aktywności do regeneracji. Nowa organizacja zostaje wpisana w krajobraz życia. Gaston Bachelard, choć pisał z innego rejestru, pomógłby tu zrozumieć znaczenie przestrzeni jako nośnika pamięci egzystencjalnej; Bourdieu dopowiedziałby, że habitus utrwala się również przez materialne urządzenie świata; Fuchs i Rosa przypomnieliby, że rytmy i rezonanse codzienności współtworzą samo doświadczenie bycia sobą. W praktyce oznacza to, że stabilizacja zmiany nie może pozostać czysto wewnętrzna. Musi zostać rozmieszczona w otoczeniu. W przypadku choroby oka i reorganizacji życia twórczego oznacza to między innymi przebudowę topografii pracowni, stanowiska pracy, źródeł światła, godzin aktywności, procedur wchodzenia i wychodzenia z zadań wzrokowych, relacji między ekranem, papierem, ciemnością, odpoczynkiem, ruchem i głosem. Oznacza także świadome rozmieszczenie znaków przypominających o nowym porządku: nie w formie banalnych afirmacji, lecz w formie obiektów–kluczy, układów przestrzennych, sekwencji działań, które podtrzymują nowe rozumienie granicy. Psychoperformans ma tu szczególną moc, bo potrafi przemienić środowisko życia w aktywny współczynnik stabilizacji. Nie chodzi więc wyłącznie o praktykę wykonywaną „od czasu do czasu", ale o takie ukształtowanie świata codziennego, aby sam układ pomieszczeń, rekwizytów, tras przejścia, miejsc pracy i miejsc wycofania współtworzył nową organizację. Stabilizacja zmiany nie jest wtedy abstrakcyjną samodyscypliną, lecz zamieszkiwaniem nowej scenografii egzystencjalnej.

Jednak nawet najlepiej zorganizowana pamięć nowej normy nie usuwa problemu zmęczenia transformacją. To bardzo istotny wymiar, o którym mówi się zbyt rzadko. Każda głęboka reorganizacja życia, zwłaszcza wymuszona przez chorobę, przewlekły ból, utratę części sprawności albo długotrwały stres, generuje szczególny rodzaj wyczerpania: nie tylko zmęczenie objawem, lecz zmęczenie samą koniecznością bycia uważnym, odpowiedzialnym, regulującym, czujnym wobec granic i stale uczącym się nowego siebie. W tym sensie transformacja ma własny koszt metaboliczny, afektywny i poznawczy. Psychika może zacząć tęsknić nie tylko za dawną intensywnością, ale za dawną bezmyślnością, to znaczy za życiem, w którym nie trzeba było tak wiele wiedzieć o własnym ciele, tak wiele różnicować, tak wiele zatrzymywać się przed przeciążeniem. To właśnie dlatego pojawia się pokusa, by „chociaż raz" wrócić do starego trybu, żeby poczuć ulgę od samego ciężaru samoobserwacji. Dla długiego trwania przemiany jest to moment krytyczny. Jeśli nowy porządek zostanie zbudowany jako wyłącznie restrykcyjny system ochronny, prędzej czy później zacznie być przeżywany jako kolejna forma opresji. Stabilizacja wymaga więc również tego, aby nowa organizacja życia była nie tylko bezpieczniejsza, ale też witalna, godna zamieszkania, niosąca własne źródła przyjemności, sensu, twórczości i swobody. Winnicottowska zdolność do bycia twórczym w zwyczajnym sensie, a nie tylko w sensie wytwarzania dzieł, okazuje się tu kluczowa. Człowiek musi odnaleźć nowe formy żywotności, które nie będą już pochodną samoprzekroczenia kosztem organizmu. W psychoperformansie oznacza to, że długie trwanie nie może być wyłącznie reżimem ochronnym. Musi zawierać komponent afirmatywny: nowy rodzaj ruchu, nowy sposób doświadczania światła, nową relację z dźwiękiem, nową skalę tworzenia, nowe rytmy obecności, nowe formy kontaktu z innymi i z samym sobą, które nie będą stale odsyłały do dawnego braku, lecz otworzą rzeczywistą możliwość życia po przemianie. Bez takiej witalności stabilizacja stanie się martwa, a martwa stabilizacja zawsze przegrywa w konfrontacji z pokusą dawnej, choć destrukcyjnej intensywności.

Właśnie dlatego końcowy sens stabilizacji zmiany, inkorporacji i długiego trwania transformacji polega na osiągnięciu nowej zdolności do samonormowania bez przemocy wobec siebie. To jest punkt najtrudniejszy, ale zarazem najważniejszy. Człowiek po kryzysie nie ma już żyć w iluzji, że normy przychodzą z zewnątrz albo że jedyną ich formą jest dawny porządek sukcesu, sprawności czy produktywności. Ma nauczyć się ustanawiać własne normy życia w sposób bardziej świadomy, ale nie tyraniczny; bardziej precyzyjny, ale nie obsesyjny; bardziej troskliwy wobec ciała, ale nie oparty na lękowej nadkontroli. Canguilhemowskie rozumienie normatywności jest tu szczególnie pomocne: zdrowie nie jest biernym podporządkowaniem się jednej normie, lecz zdolnością tworzenia norm adekwatnych do zmieniających się warunków istnienia. W praktyce psychoperformatywnej oznacza to, że plan IndywiduAkcji osiąga swoją dojrzałość dopiero wtedy, gdy przestaje być zewnętrzną instrukcją, a staje się zdolnością podmiotu do samodzielnego kompozycyjnego kształtowania życia. Człowiek potrafi wtedy rozpoznać, kiedy potrzebuje bardziej wyraźnego ograniczenia bodźców, kiedy bardziej wspólnotowej figury wsparcia, kiedy żałobnego uznania straty, kiedy ruchu, kiedy głosu, kiedy pracy symbolicznej, kiedy odpoczynku bez interpretacyjnego nadmiaru. Właśnie to oznacza inkorporację na poziomie najwyższym: nie sztywne przestrzeganie raz ustalonego planu, lecz wykształcenie nowej inteligencji egzystencjalnej, która umie podtrzymywać przemianę w realnym, zmiennym świecie. Dopiero z tej perspektywy można przejść do kolejnej grupy podrozdziałów, w których mapa ciała znów powróci, ale już na innym poziomie — nie jako luźny repertuar symboli, lecz jako narzędzie planu sytuacyjnego opartego na wielowarstwowej topografii człowieka.

Ostateczne domknięcie problemu stabilizacji zmiany wymaga jeszcze rozpoznania, że długie trwanie transformacji nie jest wyłącznie kwestią wytrwałości, lecz przede wszystkim kwestią architektury powrotu. Człowiek nie utrzymuje nowego porządku dlatego, że stale pozostaje w stanie wysokiej motywacji, lecz dlatego, że zbudował skuteczne drogi powrotne do nowej formy po chwilach chwiejności, przeciążenia, rozproszenia, objawowego nawrotu, regresji afektywnej lub środowiskowego nacisku. To właśnie odróżnia porządek dojrzały od porządku kruchego. Porządek kruchy potrzebuje ciągłej koncentracji, ciągłego przypominania sobie o zmianie i ciągłego wysiłku utrzymywania nowej formy przeciw sile starego wzorca. Porządek dojrzały posiada już sieć powrotów: mikropraktyki, które uruchamiają się względnie wcześnie; relacyjne punkty oparcia, które nie pozwalają utkwić w izolacji; somatyczne sygnały ostrzegawcze rozpoznawane zanim staną się kryzysem; układy przestrzeni i czasu, które same redukują prawdopodobieństwo wtórnego przeciążenia; język wewnętrzny, który nie interpretuje potknięcia jako katastrofy; oraz figury sensu zdolne unieść nieciągłość bez natychmiastowego rozpadania się całej narracji życia. W psychoperformansie oznacza to, że plan sytuacyjny musi zostać rozszerzony poza samo wydarzenie przemiany i stać się planem życia po wydarzeniu. Nie wystarczy więc przewidzieć działania inicjującego, progowego i inkorporacyjnego. Trzeba jeszcze zbudować technologię powrotu: co robić w pierwszym dniu po przeciążeniu, jak odzyskać oś po nawrocie lęku, jak zatrzymać spiralę autoprzymusu, jak wyjść z mikronadziei na odzyskanie dawnej omnipotencji, jak odróżnić chwilowe zachwianie od rzeczywistego załamania nowej struktury. To są pytania absolutnie centralne, bo właśnie w nich rozstrzyga się, czy transformacja została naprawdę ucieleśniona, czy była tylko okresem intensywnej mobilizacji przeciw dawnemu życiu.

Dlatego najdojrzalszym znakiem inkorporacji nie jest już samo trzymanie się nowych zasad, lecz powstanie nowego stylu autoregulacji i samoodniesienia. Człowiek po przemianie nie powinien jedynie wiedzieć, co ma robić, lecz inaczej odnosić się do samego faktu własnej zmienności. W dawnej organizacji wahanie było często interpretowane jako dowód słabości, utraty kontroli albo moralnej porażki. W nowej organizacji staje się sygnałem wymagającym odczytania, korekty i czasem czułej dyscypliny, ale nie totalizującego samopotępienia. To rozróżnienie jest szczególnie ważne w chorobie przewlekłej i w życiu z niepewnością funkcji wzrokowej, bo tam nie da się zbudować trwałej stabilności bez głębokiej zmiany relacji do nieprzewidywalności. Jeśli każda fluktuacja objawu będzie odczytywana jako anulowanie całej dotychczasowej pracy, organizm pozostanie zakładnikiem katastroficznej interpretacji własnego stanu. Jeśli jednak fluktuacja zostanie włączona do nowego modelu życia jako część rzeczywistości, która wymaga innej odpowiedzi, ale nie odbiera sensu ani wartości nowemu porządkowi, wówczas psychika zyskuje coś znacznie ważniejszego niż chwilową ulgę: zyskuje zdolność dalszego życia bez ciągłego wpatrywania się w możliwość upadku. W praktyce artysty wizualnego oznacza to przesunięcie od życia organizowanego przez lęk przed utratą widzenia ku życiu organizowanemu przez świadome gospodarowanie percepcją, energią, światłem, pracą, ciszą, ruchem i twórczością. Nie jest to życie mniej intensywne w sensie egzystencjalnym. Jest natomiast mniej oparte na autodestrukcyjnej glorii przekroczenia. Zamiast heroicznego zacisku pojawia się bardziej złożona, ale też bardziej prawdziwa kompozycja obecności.

W tym sensie długie trwanie transformacji musi zostać rozumiane jako proces ciągłego, choć już nie panicznego, strojenia życia. Strojenie to nie polega na obsesyjnym pilnowaniu jednego idealnego ustawienia, lecz na zdolności do reagowania na zmianę warunków bez utraty osi. Organizm ludzki, psychika i biografia nigdy nie osiągają stanu całkowicie zamkniętej harmonii.

Zawsze działają pod wpływem nowych obciążeń, nowych utrat, nowych etapów życia, nowych relacji i nowych form starzenia się. Dlatego dojrzała przemiana nie może być pomyślana jako raz na zawsze domknięta całość, lecz jako zdolność do kontynuowania reorganizacji na coraz wyższym poziomie świadomości i coraz mniejszym poziomie przemocy wobec siebie. To właśnie w tym miejscu spotykają się psychologia rozwojowa, salutogeneza, praktyki somatyczne i psychoperformans. Wszystkie, mimo radykalnie odmiennych języków, sugerują tę samą rzecz: że żyć dojrzale to nie znaczy uniknąć kolejnych kryzysów, lecz nauczyć się przechodzić przez nie bez konieczności za każdym razem powracania do najbardziej prymitywnych form obrony. Dla osoby żyjącej z chorobą oka oznacza to, że przyszłe epizody niepokoju, pogorszenia, przeciążenia lub zmiany planów nie muszą już oznaczać zawalenia się całego świata. Mogą zostać potraktowane jako wymagające, bolesne, czasem nawet bardzo trudne, ale nadal mieszczące się w nowej zdolności do życia. Właśnie to jest najbardziej dojrzałą postacią stabilizacji: nie usunięcie kruchości, lecz nauczenie się formy życia, która potrafi z kruchością współistnieć bez oddawania jej pełnej władzy.

Na końcu trzeba więc powiedzieć rzecz najważniejszą i zarazem najbardziej wymagającą. Transformacja naprawdę się stabilizuje dopiero wtedy, gdy nowe życie przestaje być odpowiedzią wyłącznie na dawny kryzys, a zaczyna być samodzielnym źródłem sensu. Dopóki nowy porządek istnieje jedynie jako obrona przed tym, co było, dopóty pozostaje zależny od dawnej rany. Kiedy jednak zaczyna rodzić własne wartości, własny rytm, własne formy twórczości, własną codzienną estetykę, własne relacje i własne źródła żywotności, wówczas kryzys przestaje być centrum organizującym całe życie. Nie zostaje wymazany. Pozostaje ważnym punktem genealogii nowej formy istnienia, ale nie stanowi już jej jedynego uzasadnienia. To jest moment, w którym inkorporacja osiąga swój najwyższy poziom. Człowiek nie tyle „nauczył się żyć z ograniczeniem", ile nauczył się żyć według innej prawdy o sobie. W przypadku omawianego tu typu kryzysu oznaczałoby to przejście od życia zdominowanego przez obronę wzroku do życia, w którym wzrok pozostaje ważny, lecz nie jedyny; twórczość pozostaje centralna, lecz nie wymaga już samospalania; ciało pozostaje kruche, lecz nie jest już wyłącznie miejscem zagrożenia; a czas przestaje być polem paniki i staje się znów przestrzenią możliwej kompozycji. Taka stabilizacja nie jest końcem procesu, lecz jego dojrzałą formą. Właśnie dlatego psychoperformans, jeśli ma być rozumiany poważnie, powinien być pojmowany nie tylko jako sztuka przejścia przez kryzys, ale jako sztuka budowania życia, które potrafi trwać po przejściu.

Perspektywa psychiatryczna

Perspektywa psychiatryczna w tej części książki nie jest „bardziej medyczną wersją psychologii", lecz odrębnym reżimem odpowiedzialności. Psychiatra, a szerzej: myślenie kliniczno-psychiatryczne, wnosi do psychoperformansu przede wszystkim logikę ryzyka, logikę progów oraz logikę współwystępowania zjawisk, które w narracjach artystycznych bywają spłaszczane do metafory. O ile perspektywa psychologiczna koncentruje się na mechanizmach regulacji, uczenia i znaczenia, o tyle perspektywa psychiatryczna przypomina, że ta sama intensywność bodźców i ta sama dramaturgia planu sytuacyjnego mogą działać stabilizująco u jednej osoby, a destabilizująco u innej — i że nie wolno tego faktu neutralizować retoryką „to tylko sztuka" ani „to tylko proces". Psychoperformans, jeśli ma pozostać praktyką etyczną, musi umieć rozpoznawać granice stosowalności, a to wymaga języka, który potrafi mówić o kryzysie

bez histerii i o bezpieczeństwie bez sugestii nocebo. W tym miejscu rozdział 27 pełni funkcję infrastruktury: jest mapą pojęć, procedur i zasad współpracy, które redukują ryzyko iatrogenizacji (szkody wynikającej z interwencji) w polu, które nie jest terapią, ale posługuje się podobnie silnymi mechanizmami oczekiwania, uwagi, relacji i znaczenia.

Najbardziej praktyczną konsekwencją psychiatrycznego oglądu jest odejście od myślenia „co to znaczy?" na rzecz myślenia „co to robi z układem nerwowym i zachowaniem, i czy jest możliwość bezpiecznego powrotu?". To przesunięcie jest fundamentalne. W wielu praktykach symbolicznych uczestnik i prowadzący zatrzymują się na semantyce: interpretują znak, przypisują sens, budują narrację przełomu, a tym samym zwiększają stawkę, wzmacniają monitoring i podkręcają pobudzenie. Psychiatra natomiast pyta o dynamikę objawową: czy pojawia się derealizacja lub depersonalizacja, czy narasta bezsenność, czy rośnie drażliwość i impulsywność, czy nasila się lęk napadowy, czy pojawiają się objawy psychotyczne (urojenia, omamy) lub cechy manii/hipomanii (spadek potrzeby snu, gonitwa myśli, eskalacja celów), czy wreszcie uruchamiają się zachowania autodestrukcyjne lub kompulsyjne. Psychoperformans nie ma diagnozować i nie ma wchodzić w rolę kliniki, ale musi mieć kompetencję „rozpoznawania czerwonych flag" oraz kompetencję odroczenia: czasem najbardziej dojrzałym gestem jest odmowa eskalacji i przejście do wersji minimalnej, a czasem — odesłanie do specjalisty i przerwanie interwencji.

Dlatego rozdział 27 wprowadza pojęcie praktyki „trauma-informed" jako ramy, która nie jest programem psychoterapii, lecz etosem projektowania zdarzeń. Trauma-informed nie oznacza, że zakładamy obecność traumy w sensie diagnostycznym u wszystkich uczestników; oznacza, że zakładamy możliwość kruchości systemu regulacyjnego i projektujemy tak, aby nie wzmacniać bezradności, nie odbierać kontroli, nie wprowadzać niejasnych przymusów oraz nie wymuszać ekspozycji bez bezpiecznego wyjścia. W języku praktycznym trauma-informed jest zestawem reguł: przewidywalność i wybór, transparencja procedur, minimalizacja zaskoczeń, prawo do przerwania bez tłumaczenia, redukcja hierarchii interpretacyjnej, ochrona granic, a także konsekwentne rozdzielanie tego, co jest doświadczeniem, od tego, co jest jego interpretacją. Te reguły nie „osłabiają" performansu; przeciwnie, stabilizują go formalnie, bo chronią przed chaosem afektu i przed przemocą znaczenia, które potrafią zdominować akt i zamienić go w niekontrolowaną eskalację.

W tym rozdziale pojawia się również ważny motyw: różnica między intensywnością a skutecznością. W psychiatrycznym oglądzie intensywność bywa pochodną pobudzenia, lęku i presji, a nie pochodną sensu. Uczestnik może przeżyć „mocno" i wyjść bardziej rozregulowany, a ktoś inny może przeżyć „cicho" i wyjść stabilniej, z większą zdolnością domknięcia. Psychoperformans, który myli intensywność z transformacją, jest podatny na nadużycia formy: łatwo wówczas podbić światło, dźwięk, dramaturgię, symbolikę i autorytet, a potem uznać destabilizację za „dowód, że działa". Perspektywa psychiatryczna wymusza korektę kryteriów jakości: jakość praktyki mierzy się zdolnością do powrotu, zdolnością do zachowania granicy, spadkiem przymusu ruminacji, redukcją zachowań zabezpieczających, a nie „wielkością przeżycia". W tym sensie rozdział 27 jest antyromantyczny, ale nie jest antysymboliczny: broni symbolu przed tym, by stał się narzędziem przemocy wobec układu nerwowego.

Psychoperformans jest praktyką relacyjną, więc psychiatryczne „bezpieczeństwo" dotyczy nie tylko bodźców, ale także komunikacji. Język może stabilizować albo rozstrajać. Sugestywne

ostrzeżenia i sugestywne obietnice potrafią uruchamiać nocebo, wzmacniać monitoring interoceptywny (skanowanie ciała w poszukiwaniu szkody), a w konsekwencji prowadzić do eskalacji objawów, które zostaną następnie błędnie uznane za „prawdę" o osobie. Dlatego perspektywa psychiatryczna domaga się reżimu komunikacyjnego: unikania prognoz, unikania „mocnych diagnozujących metafor", unikania interpretacji w progu pobudzenia, preferowania języka procedur i wyboru. Równie ważne jest ograniczenie autorytetu interpretacyjnego: prowadzący i świadek nie „wyjaśniają" doświadczenia uczestnika, lecz utrzymują ramę, w której uczestnik może bezpiecznie obserwować, przerwać, odroczyć sens i domknąć akt. To jest technologia redukcji ryzyka, nie estetyczna poprawność.

Rozdział 27 wprowadza także pojęcie „profilu ryzyka" nie jako etykiety uczestnika, lecz jako zmiennego kontekstu: sen, substancje psychoaktywne, niedożywienie, przeciążenie sensoryczne, świeża żałoba, ostry konflikt, intensywna farmakoterapia, historia epizodów psychotycznych lub manii, zaburzenia dysocjacyjne, skłonność do samouszkodzeń, wysoka impulsywność, a także czynniki środowiskowe takie jak brak wsparcia po powrocie do domu. W praktyce psychoperformansu nie chodzi o zbieranie „wywiadu psychiatrycznego", lecz o minimalne rozpoznanie warunków, które radykalnie zmieniają próg tolerancji bodźców. Psychiatra myśli kategoriami okna tolerancji (window of tolerance): zakresu pobudzenia, w którym możliwa jest integracja doświadczenia. Jeśli plan sytuacyjny wypycha uczestnika poza okno tolerancji, wchodzi on w hiperaktywację (panika, pobudzenie, agresja, gonitwa) albo w hipoaktywację (zamrożenie, odcięcie, dysocjacja), a wówczas sens staje się wtórny, bo system przechodzi w tryb przetrwania. Trauma-informed psychoperformans projektuje tak, aby uczestnik miał ścieżki powrotu do okna tolerancji: uziemienie, orientacja, redukcja bodźców, kontakt z obiektem-kluczem, zmiana rytmu, prawo do wyjścia.

Ta część książki świadomie nie przenosi odpowiedzialności klinicznej na praktykę artystyczną. Psychoperformans nie jest leczeniem i nie ma zastępować opieki psychiatrycznej. Jednocześnie nie może udawać niewinności, ponieważ operuje na mechanizmach, które są klinicznie realne: sugestia, oczekiwanie, relacja, pobudzenie, dysocjacja, lęk antycypacyjny, perfekcjonistyczne zachowania zabezpieczające, a także powikłania wynikające z błędnej interpretacji objawów. Ten rozdział ustawia więc zasadę nadrzędną: praktyka jest odpowiedzialna za ramę, za język, za procedury, za BHP poznawcze i za uczciwość ograniczeń. Reszta — diagnoza, leczenie, modyfikacja farmakoterapii — pozostaje poza jej kompetencją. Właśnie ta granica czyni psychoperformans dojrzałym narzędziem kulturowym: nie dlatego, że „robi mniej", lecz dlatego, że nie udaje, iż może robić wszystko.

W drugiej warstwie wstępu do rozdziału 27 należy doprecyzować, że perspektywa psychiatryczna w psychoperformansie nie sprowadza się do listy zagrożeń, lecz jest metodą projektowania nieprzemocowej intensywności. To rozróżnienie jest kluczowe, ponieważ łatwo popaść w dwie symetryczne pomyłki: albo w „psychiatryzację" praktyki (traktowanie każdego dyskomfortu jako symptomu klinicznego i każdej reakcji jako alarmu), albo w „estetyzację" kliniki (traktowanie klinicznie istotnych zjawisk jako surowca artystycznego bez odpowiedzialności za skutki). Obie pomyłki są destrukcyjne. Pierwsza niszczy sprawczość i zamienia praktykę w permanentny monitoring ryzyka; druga niszczy bezpieczeństwo i zamienia praktykę w laboratorium eskalacji. Właściwy ruch polega na tym, aby psychiatryczna ostrożność działała jak infrastruktura formalna: ograniczała przemoc symbolu, a nie niszczyła symbol;

ograniczała przemoc bodźca, a nie eliminowała bodziec; ograniczała przemoc interpretacji, a nie zabijała sens.

W tym miejscu trzeba wprowadzić pojęcie „iatoformy", czyli szkody wynikającej nie z samej treści doświadczenia, ale z formy, w jakiej doświadczenie zostało wywołane, nazwane i osadzone relacyjnie. W medycynie iatrogenizacja dotyczy szkody spowodowanej interwencją; w psychoperformansie analogiczna szkoda może wynikać z konstrukcji planu sytuacyjnego: z nadmiaru zaskoczeń, z braku wyjścia, z niejasnych poleceń, z presji widzialności, z hierarchii interpretacyjnej, z sugestywnych komunikatów o „uruchamianiu", a także z nieodpowiedzialnej dokumentacji, która utrwala doświadczenie jako „dowód" zamiast jako epizod. Perspektywa psychiatryczna pozwala zobaczyć, że szkoda bywa wytwarzana przez mikroelementy formy, a nie przez „temat" performansu. Dlatego rozdział 27 będzie konsekwentnie pracował na poziomie procedur: jak konstruować wejście, jak konstruować granicę, jak konstruować przerwanie, jak konstruować domknięcie, jak konstruować komunikację i jak konstruować odroczenie interpretacji.

Kolejnym kluczowym elementem jest różnica między ekspozycją a przytłoczeniem. W praktykach terapeutycznych ekspozycja jest planowana, stopniowana i osadzona w zdolnościach regulacyjnych; w praktykach artystycznych często dochodzi do „ekspozycji bez mapy", czyli gwałtownego wrzucenia uczestnika w intensywność, która ma rzekomo „przełamać opór". Psychiatryczna perspektywa przypomina, że w wielu konfiguracjach system regulacyjny nie uczy się przez przełamanie, tylko przez powtarzalny powrót do okna tolerancji. To jest zresztą sedno trauma-informed: nie polowanie na przełom, lecz projektowanie zdolności powrotu. W psychoperformansie oznacza to, że najbardziej transformacyjne bywają nie „mocne" akty, tylko akty, które uczą, że można wejść w próg i wrócić bez rozpadu, a następnie domknąć. Transformacja jest w korekcie predykcji: „to nie musi kończyć się katastrofą". Ten mechanizm jest blisko spokrewniony z wygaszaniem lęku i z uczeniem hamowania reakcji warunkowej, ale psychoperformans realizuje go przez formę, nie przez protokół kliniczny.

Z tego wynika następna zasada: nie każda intensywność jest dostępem do prawdy. W polu psychotraumy i dysocjacji szczególnie łatwo o mistyfikację intensywności, bo intensywność bywa mylona z „prawdziwym ja", z „dotknięciem rdzenia", z „przebiciem się przez mechanizmy obronne". Perspektywa psychiatryczna wprowadza tu chłodny filtr: intensywność jest często markerem pobudzenia autonomicznego lub przełączenia stanów (state shifts), a nie markerem trafności interpretacyjnej. Oznacza to, że po intensywnym akcie nie wolno automatycznie „domykać" doświadczenia interpretacją. Najbardziej dojrzałym ruchem bywa odroczenie sensu i domknięcie proceduralne, aby nie utrwalić w progu pobudzenia błędnej semiozy. Ten rygor jest wprost powiązany z profilaktyką nocebo: gdy intensywność jest natychmiast interpretowana jako dowód szkody albo jako dowód przełomu, powstaje scenariusz, który później organizuje monitoring i cierpienie.

Ważne jest także doprecyzowanie roli „współpracy interdyscyplinarnej" jako idei wstępnej dla całego rozdziału 27. Interdyscyplinarność w psychoperformansie nie oznacza, że prowadzący ma mieć kompetencje psychiatry. Oznacza, że prowadzący ma rozumieć, kiedy jego narzędzie nie jest właściwe, a kiedy potrzebny jest inny porządek interwencji. Z perspektywy psychiatrycznej dojrzałość praktyki mierzy się również zdolnością do odroczenia działania i do odesłania: nie jako porażki, lecz jako akt bezpieczeństwa. W tym sensie rozdział 27 jest

rozdziałem o granicach metody. Metoda, która nie ma granic, staje się ideologią; ideologia z kolei ma tendencję do przemocy wobec danych. Psychoperformans musi być odwrotny: ma działać w obrębie danych i w obrębie etycznych procedur.

Rozdział 27 wprowadzi też specyficzne rozumienie „kontraktu". Kontrakt w perspektywie psychiatrycznej nie jest tylko zgodą na udział; jest strukturą przewidywalności, która stabilizuje układ nerwowy. Kontrakt mówi: co jest celem proceduralnym, jakie są zasady przerwania, jakie są zasady kontaktu, jakie są zasady dokumentacji, jakie są zasady poufności, gdzie są granice interpretacji, a także co dzieje się po akcie. Szczególnie ważny jest element „po akcie", ponieważ destabilizacja często pojawia się nie w trakcie intensywności, lecz w fazie po, gdy uczestnik zostaje sam z interpretacją, z pobudzeniem lub z bezsennością. Trauma-informed projektowanie uwzględnia więc ścieżkę wyjścia: rytuał bezpieczeństwa, domknięcie, redukcję bodźców, minimalny powrót do orientacji, a także język, który nie zasiewa prognoz. W tym sensie wstęp do rozdziału 27 spina się bezpośrednio z wcześniejszymi rozdziałami o metauwadze i profilaktyce nocebo: psychiatryczna ostrożność jest w dużej mierze ostrożnością semantyczną i proceduralną.

Na poziomie kulturowym rozdział 27 jest też korektą romantycznego mitu artysty i mitu „oczyszczającego cierpienia". Psychoperformans wyrasta z tradycji sztuki akcji i performance art, które często operowały na granicy wytrzymałości ciała i społecznych norm. Perspektywa psychiatryczna nie neguje tej genealogii, ale wprowadza do niej nową odpowiedzialność: skoro wiemy więcej o dysocjacji, o traumie, o mechanizmach lęku i o nocebo, nie możemy udawać, że forma jest neutralna. To jest umocowanie naukowo-kulturowe tej części książki: praktyka artystyczna pozostaje radykalna, ale jej radykalność nie polega na eskalacji ryzyka, tylko na radykalnej trosce o nieprzemocowe projektowanie doświadczeń. W tej perspektywie najbardziej nowatorską ambicją psychoperformansu nie jest „przekroczenie granicy", lecz umiejętność budowania granicy tak, aby przekroczenie nie było przymusem, a powrót był realny.

Ten wstęp przygotowuje czytelnika do podrozdziałów 27.1–27.4, które nie będą „instrukcją leczenia", lecz mapą zasad: trauma-informed jako etos projektowy, wyzwalacze i uziemienie w logice okna tolerancji, współpraca interdyscyplinarna oraz język ostrożności w kontekście farmakologicznym. W każdym z tych miejsc stawką jest to samo: utrzymać psychoperformans jako praktykę emancypacyjną, która nie generuje szkody przez sugestię, przez przemoc formy ani przez przejęcie roli klinicznej. Psychoperformans pozostaje sztuką, ale sztuką, która zna swoje progi i umie z nich korzystać bez mitologii.

27.1. Zasady „trauma-informed" w psychoperformansie

Zasady „trauma-informed" w psychoperformansie należy rozumieć nie jako import protokołów klinicznych, lecz jako rygor projektowania sytuacji, w której intensywność nie jest osiągana kosztem poczucia bezpieczeństwa, a „poruszenie" nie jest mylone z destabilizacją. Trauma-informed jest tu metaramą, która porządkuje relację między formą a układem nerwowym: zakłada, że uczestnik może wchodzić w akt z historią przeciążeń, utrat kontroli, zawstydzeń, przemocy symbolicznej lub realnej, a także z niewidoczną kruchością regulacji pobudzenia. Ta rama nie wymaga ujawniania historii ani jej rozpoznawania przez

prowadzącego; wymaga natomiast, by plan sytuacyjny był zbudowany tak, aby nie odtwarzać mechanizmów przymusu, chaosu i bezwładności. W przeciwnym razie psychoperformans, nawet w dobrej wierze, może reprodukować to, co miał „odczarowywać": przemoc znaczenia, przemoc widzialności i przemoc hierarchii.

Trauma-informed zaczyna się od precyzyjnego rozdzielenia trzech reżimów: reżimu sztuki, reżimu dobrostanu oraz reżimu ryzyka. Reżim sztuki dopuszcza niejednoznaczność, transgresję, napięcie i materiał nieoswojony, ale nie daje licencji na arbitralne przekraczanie granic uczestnika. Reżim dobrostanu dotyczy tego, czy akt kończy się możliwością powrotu do orientacji, do snu, do relacji i do codziennej funkcjonalności; nie oznacza „komfortu", lecz oznacza brak szkody wytwarzanej przez formę. Reżim ryzyka dotyczy czerwonych flag: dysocjacji, paniki, eskalacji pobudzenia, zachowań autodestrukcyjnych, narastającej bezsenności, gwałtownego spadku kontroli impulsów, a także sytuacji, w których uczestnik przestaje mieć dostęp do wyboru. Trauma-informed w psychoperformansie nie jest więc „łagodzeniem" sztuki, lecz wprowadzeniem jawnej infrastruktury, w której sztuka może pozostać intensywna bez przechwytywania uczestnika przez mechanizmy przetrwania.

Pojęciem centralnym jest tu bezpieczeństwo, ale nie w wariancie sugestywnym, tylko w wariancie proceduralnym. Bezpieczeństwo proceduralne oznacza, że uczestnik zna reguły przerwania, zna kanały powrotu do orientacji, zna zasady kontaktu, zna status dokumentacji, zna granice interpretacji, a także wie, że nie musi „tłumaczyć się" z wyboru wersji minimalnej. Bezpieczeństwo proceduralne jest skuteczniejsze niż bezpieczeństwo deklaratywne, bo nie opiera się na obietnicach i nie zasiewa oczekiwań; jest częścią architektury działania. W trauma-informed psychoperformansie wszelka troska, która przyjmuje postać prognozy („może być trudno", „to uruchomi", „to zostanie w ciele"), powinna zostać zastąpiona troską, która przyjmuje postać narzędzia („masz prawo stop", „możesz przerwać bez wyjaśnienia", „w razie dyskomfortu wracamy do orientacji", „domykamy i odraczamy interpretację"). Ten ruch jest jednocześnie etyczny i kognitywny: obniża ryzyko nocebo, bo nie ustawia hipotezy szkody jako figury uwagi.

Drugi filar trauma-informed to przewidywalność, rozumiana jako redukcja arbitralnych zaskoczeń. Przewidywalność nie oznacza, że akt ma być „grzeczny"; oznacza, że zmiany parametrów są komunikowane, a nie narzucane. Jeśli w planie sytuacyjnym pojawia się zmiana światła, zmiana głośności, zmiana dystansu, zmiana roli świadka, zmiana intensywności dotyku obiektu–klucza, zmiana tempa, zmiana ekspozycji społecznej, to uczestnik powinien mieć możliwość wyboru: wejść w to, wejść w wersję minimalną, albo przerwać. Przewidywalność jest w tym sensie narzędziem antydysocjacyjnym, bo dysocjacja jest często odpowiedzią na nagły brak kontroli i nagłe przekroczenie progu pobudzenia. Psychoperformans, który gra zaskoczeniem jako dramaturgiczną bronią, może nieświadomie wytworzyć w uczestniku stan, którego później nie da się „zinterpretować" w bezpieczny sposób, bo organizm jest już w trybie przetrwania. Trauma-informed wymusza więc zmianę kryterium jakości dramaturgii: dramaturgia ma być skalowalna, a nie gwałtowna; ma mieć ścieżki zejścia, a nie tylko ścieżki eskalacji.

Trzeci filar to wybór i sprawstwo, ale rozumiane technicznie, nie ideologicznie. Wybór nie jest tu hasłem o „wolności"; wybór jest zaprojektowaną możliwością wykonawczą. Oznacza to, że plan sytuacyjny posiada realne rozgałęzienia: wersję standardową i wersję minimalną,

alternatywny kanał działania, alternatywną formę ekspozycji (np. bez publiczności, bez dokumentacji, bez dotyku, bez słowa), alternatywny obiekt–klucz o mniejszej stawce symbolicznej, alternatywny rytm (wolniej, krócej), alternatywny sposób domknięcia. Jeżeli uczestnik „może wybrać", ale w praktyce każdy wybór jest oceniany, komentowany albo interpretowany jako opór, to wybór jest pozorny, a pozorność jest jedną z najsilniejszych matryc retraumatyzacji: przypomina sytuacje, w których kontrola była obiecywana, lecz odbierana. Trauma-informed psychoperformans traktuje wybór jako parametr strukturalny, a nie jako gest łaskawości prowadzącego.

W tym miejscu wchodzi rola obiektu–klucza jako narzędzia stabilizacji. Obiekt–klucz, dzięki swojej materialności, ma zdolność redukowania przeciążenia semantycznego: oferuje opór, fakturę, ciężar i termikę, czyli dane, które nie wymagają interpretacji. W trauma-informed ujęciu obiekt–klucz pełni funkcję „kotwicy realności" oraz „przekaźnika sprawstwa": uczestnik może nim manipulować, zmieniać jego położenie, domykać go, odstawiać, zasłaniać, chować, oznaczać, a więc wykonywać mikrodecyzje, które budują poczucie wpływu bez presji narracyjnej. Jednocześnie obiekt–klucz jest miejscem, w którym symbol może zostać odciążony: sens może zostać zdeponowany w przedmiocie bez konieczności wypowiadania go na głos i bez konieczności bycia oglądanym w momencie największej wrażliwości. To szczególnie ważne dla osób, u których wstyd i lęk społeczny są współwystępującymi elementami reakcji stresowej: publiczna ekspozycja emocji bywa wtedy nie „oczyszczająca", lecz paraliżująca.

Czwarty filar trauma-informed to zaufanie i transparentność, które w psychoperformansie są nie tyle „atmosferą", ile kontraktem o statusie interpretacji. W praktykach symbolicznych bywa silna pokusa, by prowadzący „czytał" doświadczenie uczestnika i nadawał mu znaczenie. Trauma-informed wprowadza rygor: opis ma pierwszeństwo, interpretacja jest odroczona, a każde znaczenie ma status hipotezy, nie wyroku. Dla uczestnika jest to różnica egzystencjalna. Jeśli znaczenie jest wyrokiem, uczestnik traci prawo do własnej wieloznaczności i zostaje wtłoczony w cudzy model; jeśli znaczenie jest hipotezą, uczestnik może je przyjąć, odłożyć, sprawdzić, albo nie użyć wcale. Transparentność oznacza też jawność granic kompetencji: psychoperformans nie diagnozuje, nie leczy, nie obiecuje przełomu, nie „pracuje z traumą" w sensie klinicznym; oferuje natomiast formę, która może wspierać regulację, domknięcie i rekontekstualizację, o ile mieści się w oknie tolerancji uczestnika. Taka jawność chroni przed przemocą autorytetu.

Piąty filar to współpraca, która w psychoperformansie musi być rozumiana jako współprojektowanie granic. Współpraca nie polega na tym, że uczestnik współtworzy „dzieło" w sensacyjnej retoryce partycypacji; polega na tym, że uczestnik współtworzy warunki, w których może pozostać podmiotem. Współpraca obejmuje prawo do negocjacji dystansu, tempa, dotyku, widzialności, czasu trwania, poziomu bodźców oraz statusu dokumentacji. Z perspektywy psychiatrycznej to właśnie te parametry są najczęściej źródłem przeciążenia, a nie sam „temat" działania. Współpraca oznacza także, że świadek i prowadzący nie wykonują na uczestniku pracy interpretacyjnej; wykonują pracę utrzymania ramy. Rama jest tu instrumentem etycznym: chroni przed sytuacją, w której uczestnik zostaje wciągnięty w cudzą opowieść o tym, co „powinno" się wydarzyć.

Trauma-informed nie jest więc dodatkiem do metody, lecz jej warunkiem dojrzałości. W psychoperformansie, gdzie w grę wchodzą kanały działania: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk

i obiekt, każdy kanał może być zarówno narzędziem regulacji, jak i narzędziem przeciążenia. Trauma-informed uczy, że projektowanie jest zawsze projektowaniem progów: progu bodźca, progu znaczenia, progu widzialności, progu relacji. Jeżeli te progi nie są zaprojektowane, projektuje je lęk, a lęk projektuje najczęściej w kierunku zawężenia i przymusu. Psychoperformans ma działać odwrotnie: ma projektować progi tak, aby wybór i powrót były realne, a intensywność była nieprzemocowa.

Trauma-informed w psychoperformansie wymaga także ścisłego rozumienia relacji władzy, ponieważ większość doświadczeń urazowych — niezależnie od tego, czy mają charakter „dużej traumy" (zdarzenia zagrażające życiu), czy „traumy rozwojowej" (długotrwałe wzorce zaniedbania, zawstydzania, chaosu, przemocy relacyjnej) — zawiera komponent utraty kontroli i komponent bycia interpretowanym z zewnątrz. Psychoperformans, jako praktyka oparta na formie i na świadku, jest szczególnie narażony na odtwarzanie tych komponentów: prowadzący może nieświadomie stać się figurą arbitra, a świadek figurą oceny. Zasada trauma-informed polega więc na redukcji asymetrii interpretacyjnej i redukcji przymusu ekspozycji. Redukcja asymetrii nie oznacza braku struktury, lecz oznacza jawność ról oraz prymat zgody nad „dramaturgią". Jeśli plan sytuacyjny zawiera momenty widzialności (publiczny gest, opis, dokumentacja), muszą one być projektowane jako opcje, nigdy jako test odwagi ani jako warunek „pełnego" udziału. W tym sensie trauma-informed nie jest liberalnym „rób co chcesz", tylko rygorem antyprzemocowym: forma nie może wymuszać wydania siebie na widok.

W praktyce oznacza to wprowadzenie precyzyjnych zasad zgody, które są bardziej zbliżone do etyki BHP niż do retoryki „zaufaj procesowi". Zgoda w psychoperformansie musi być wielowarstwowa i dynamiczna. Wielowarstwowa, bo dotyczy kilku parametrów równocześnie: dystansu interpersonalnego, dotyku (jeśli w ogóle występuje), intensywności bodźców świetlnych i dźwiękowych, czasu trwania, statusu słowa (czy uczestnik ma mówić, czy może milczeć), statusu dokumentacji oraz statusu obiektu–klucza (czy obiekt może być dotykany przez innych, czy jest prywatny, czy pozostaje w posiadaniu uczestnika). Dynamiczna, bo zgoda może się zmienić w trakcie aktu wraz z przesunięciem progu pobudzenia. Trauma-informed plan sytuacyjny musi więc zawierać „język stop" oraz „język redukcji": nie tylko sygnał przerwania, lecz także sygnał przejścia do wersji minimalnej bez zatrzymania całego zdarzenia. Z perspektywy psychiatrycznej jest to kluczowe, bo przerwanie bywa dla niektórych osób obciążone wstydem, a możliwość redukcji jest bardziej dostępna i pozwala utrzymać sprawczość.

Pojawia się tu zasada titracji i stopniowania, znana w praktykach pracy z pobudzeniem jako przeciwieństwo gwałtownej ekspozycji. Titracja nie jest techniką terapeutyczną przeniesioną 1:1, lecz logiką projektową: zamiast zwiększać intensywność skokowo, zwiększa się ją w małych krokach, z możliwością natychmiastowej korekty. W psychoperformansie titracja dotyczy wszystkich kanałów działania: obraz może być stopniowany przez kontrast i dynamikę, słowo przez poziom ujawnienia, gest przez amplitudę i tempo, światło przez natężenie i kierunek, dźwięk przez głośność i gęstość, obiekt przez wagę, opór i stawkę symboliczną. Trauma-informed nie zabrania intensywności; zabrania skoku bez wyjścia. Skok bez wyjścia to mechanizm, który najłatwiej wypycha uczestnika poza okno tolerancji, uruchamiając hiperaktywację (panika, pobudzenie, drażliwość) albo hipoaktywację (zamrożenie, odcięcie, dysocjacja). W obu przypadkach sztuka traci swój sensotwórczy potencjał, bo w trybie

przetrwania interpretacja jest wtórna, a pamięć epizodyczna ulega fragmentaryzacji, co może pogorszyć integrację doświadczenia po akcie.

Dlatego kolejną zasadą trauma-informed jest utrzymanie „podwójnej orientacji" (dual awareness) jako warunku bezpiecznej intensywności. Podwójna orientacja oznacza, że uczestnik może jednocześnie być w doświadczeniu i mieć dostęp do punktu odniesienia, który przypomina: „to jest sytuacja zaprojektowana; mam wybór; mogę wrócić; jestem tu i teraz". W psychoperformansie takim punktem odniesienia bywa obiekt–klucz, bywa nim stały element przestrzeni (miejsce wyjścia, strefa ciszy), bywa nim stały rytm (np. określony oddech lub metronomiczny dźwięk), bywa nim stała rola świadka (nie interpretująca, a sygnalizująca granice). Podwójna orientacja jest w pewnym sensie warunkiem fenomenu rekontekstualizacji: jeśli uczestnik traci orientację, zostaje tylko zalanie afektem albo odcięcie. Trauma-informed psychoperformans nie poluje na utratę orientacji; przeciwnie, traktuje orientację jako podstawę, na której można bezpiecznie przesuwać granice doświadczenia.

Istotny jest tu również problem wstydu, ponieważ wstyd jest jednym z najsilniejszych mediatorów między formą a dysregulacją. W praktykach performatywnych wstyd bywa nieświadomie wzmacniany przez mechanizmy „widowni": nawet mała grupa, kamera, notatka, a czasem sama obecność prowadzącego może uruchomić dawne wzorce oceny i zawstydzenia. Trauma-informed wymaga więc projektowania „opcji niewidzialności": możliwości wykonania aktu bez bycia obserwowanym w kluczowym momencie, możliwości pracy bez słowa, możliwości pracy z obiektem w sposób prywatny, możliwości rezygnacji z dokumentacji. W psychoperformansie niewidzialność nie jest ucieczką; jest narzędziem regulacji, które pozwala utrzymać podmiotowość. Co ważne, opcja niewidzialności nie może być stygmatyzowana. Jeśli niewidzialność jest traktowana jako „mniej odważna", plan sytuacyjny staje się maszyną wstydu, a wstyd jest maszyną dysocjacji lub kompulsywnej kontroli.

Z tym łączy się zasada „pierwszeństwa opisu nad interpretacją" jako zasada antyprzemocowa. W trauma-informed psychoperformansie interpretacja jest dozwolona, ale tylko jako hipoteza, najlepiej odroczona, najlepiej nienarzucana. Najpierw ustala się fakty zdarzenia: co było bodźcem, jaki był ruch, jaki był obiekt, jaka była sekwencja, jaki był próg, jaka była decyzja przerwania lub redukcji. Dopiero potem można dopuścić wielość możliwych sensów. Taki porządek jest nie tylko poznawczo higieniczny; jest również relacyjnie bezpieczny, bo nie odbiera uczestnikowi prawa do niejednoznaczności. W praktyce oznacza to także, że prowadzący unika „gotowych tłumaczeń", a jeśli proponuje znaczenie, robi to w rejestrze sprawdzalnym i nieabsolutnym. Trauma-informed nie przyjmuje, że symbol „musi" coś znaczyć. Symbol w psychoperformansie jest operatorem, nie wyrokiem; może wspierać domknięcie, ale nie może kolonizować doświadczenia.

Kolejnym filarem jest regulacja środowiskowa, czyli projektowanie przestrzeni jako komponentu układu nerwowego. W perspektywie psychiatrycznej to szczególnie ważne, bo przeciążenie sensoryczne potrafi imitować lub wzmacniać objawy lękowe i dysocjacyjne. Trauma-informed plan sytuacyjny powinien uwzględniać możliwość redukcji bodźców: strefę ciszy, strefę półmroku, możliwość wyciszenia dźwięku, możliwość odsunięcia się od grupy, możliwość kontaktu z obiektem o stabilnych parametrach (np. ciężki, chłodny, o przewidywalnej fakturze). W psychoperformansie „estetyka" nie może być ważniejsza niż próg

tolerancji. Jeżeli estetyka jest ważniejsza, estetyka staje się przemocą. Dojrzała estetyka jest estetyką warunków: piękno formy polega na tym, że forma utrzymuje podmiotowość.

Trauma-informed obejmuje także kryteria pracy z rytuałem i z praktykami „magicznymi" rozumianymi jako rytualno-performatywne technologie znaczenia. Rytuał może być stabilizujący, bo porządkuje czas, czynność i domknięcie; może też być ryzykowny, jeśli jest użyty do eskalacji sugestii, winy lub lęku. Zasada trauma-informed wymaga, aby rytuał nie wymuszał interpretacji katastroficznej ani nie wprowadzał przymusu „oczyszczenia". Rytuał bezpieczeństwa w psychoperformansie ma być rytuałem domknięcia i powrotu, a nie rytuałem „wyrywania" treści z uczestnika. W IndywiduAkcji — jako serii działań rozłożonych w czasie — trauma-informed jest szczególnie istotne, bo ryzyko kumuluje się nie w jednym akcie, lecz w sekwencji: brak snu, narastające pobudzenie, rosnąca presja rezultatu, rosnący monitoring. Plan sytuacyjny IndywiduAkcji musi więc zawierać nie tylko zasady pojedynczego aktu, lecz także zasady przerw, regeneracji, redukcji intensywności i warunków odroczenia kolejnych działań.

W tej logice trauma-informed nie jest listą zakazów, ale zestawem kryteriów jakości metody: czy uczestnik miał realny wybór; czy mógł pozostać niewidzialny; czy mógł przerwać bez wstydu; czy bodźce były skalowalne; czy interpretacja była odroczona; czy obiekt–klucz działał jako kotwica realności; czy środowisko miało strefy redukcji; czy rytuał domykał, a nie eskalował; czy świadek utrzymał ramę bez nadużycia autorytetu. Te kryteria będą punktem wyjścia do bardziej technicznego omówienia procedur w dalszej części podrozdziału, w tym do protokołów reagowania na wyzwalacze, uziemienia i pracy w oknie tolerancji.

Trauma-informed w psychoperformansie domaga się również jasnego rozróżnienia między „bezpieczną trudnością" a „przeciążeniem", które jest łatwe do przeoczenia, bo oba stany mogą wyglądać podobnie na poziomie ekspresji. Bezpieczna trudność jest kompatybilna z wyborem: uczestnik pozostaje w relacji, ma dostęp do mowy lub do sygnału stop, potrafi rozpoznać parametry bodźca, a po redukcji intensywności zwykle obserwuje się powrót orientacji i możliwość kontynuacji w wersji minimalnej. Przeciążenie natomiast jest stanem, w którym wybór staje się pozorny: pojawia się automatyzm, zawężenie świadomości, utrata poczucia czasu, derealizacja, utrata zdolności do adekwatnej oceny ryzyka, gwałtowne przełączanie stanów lub zamrożenie. Trauma-informed nie wymaga, aby prowadzący „rozpoznawał traumę"; wymaga, aby rozpoznawał właśnie ten moment, w którym forma przestaje być negocjowalna, a staje się przymusem. W psychoperformansie przymus może być wytwarzany nawet przez pozornie neutralne elementy: światło o zbyt wysokim kontraście, dźwięk o zbyt dużej gęstości, obecność kamery, brak miejsca wyjścia, presję grupy, sugestywne komentarze, a także przez symboliczną stawkę obiektu–klucza, jeśli obiekt zostaje nasycony moralnym znaczeniem („to jest twoje oczyszczenie", „to jest twoja prawda", „to jest twój lęk w materii"). Trauma-informed wymusza tu ascetyczną dyscyplinę semantyczną: obiekt może być operatorem, ale nie może stać się wyrokiem.

Z tego wynika zasada „minimum infrastrukturalnego", czyli zestawu elementów, które muszą istnieć w każdym trauma-informed planie sytuacyjnym niezależnie od estetyki i tradycji, do której praktyka się odwołuje. Po pierwsze, pre-brief o charakterze proceduralnym: krótka, stała sekwencja informacji o prawie do przerwania, o wersji minimalnej, o sygnale stop, o strefach redukcji bodźców, o zasadach dokumentacji oraz o tym, że interpretacja nie jest obowiązkowa.

Po drugie, jawne mapowanie przestrzeni: gdzie jest wyjście, gdzie jest strefa ciszy, gdzie jest miejsce kontaktu z obiektem–kluczem, gdzie jest punkt orientacyjny. Po trzecie, standard domknięcia: niezależny od „powodzenia" aktu, obejmujący redukcję bodźców, krótką orientację, zabezpieczenie obiektu, zamknięcie rytmu, czas na uziemienie i element, który oddziela zdarzenie od dalszej doby. Po czwarte, protokół incydentu: co robi prowadzący, co robi świadek, jakie są granice interwencji, kiedy następuje odroczenie, a kiedy zalecenie kontaktu ze specjalistą. Po piąte, zasady poufności i statusu materiałów: kto widzi dokumentację, jak długo, w jakiej formie, z jakim prawem do wycofania zgody. Bez tego minimum trauma-informed staje się deklaracją bez narzędzi.

Trauma-informed wymaga również specyficznej roli świadka, która różni się od roli „publiczności" i różni się od roli „asystenta". Świadek jest strażnikiem ramy, a nie interpretatorem. W praktyce oznacza to, że świadek ma uprawnienie do interwencji proceduralnej, ale nie ma uprawnienia do interwencji semantycznej. Może zatrzymać eskalację bodźców, może przypomnieć o sygnale stop, może skierować do strefy ciszy, może wzmocnić wybór wersji minimalnej, może ochronić uczestnika przed presją grupy i przed kamerą. Nie może natomiast produkować sensu w progu pobudzenia, bo sens jest wtedy najłatwiejszy do przechwycenia przez lęk i wstyd. Trauma-informed świadek operuje raczej na parametrach niż na opowieści: tempo, natężenie, dystans, gęstość, czas, możliwość wyjścia, status słowa. To rola wymagająca wyszkolenia, bo w kulturze dominują odruchy „wyjaśniania" i „pocieszania", a oba te odruchy potrafią wytwarzać nocebo oraz wtórny wstyd.

W tym kontekście istotna staje się też zasada „antyheroizacji" praktyki. Trauma-informed psychoperformans nie buduje wartości uczestnika na podstawie odwagi wchodzenia w intensywność. Heroizacja jest zawsze technologią presji: jeśli wartość zależy od tego, czy ktoś „poszedł do końca", to wersja minimalna staje się piętnem, a przerwanie staje się kompromitacją. Tymczasem etyka trauma-informed odwraca hierarchię: najwyższą kompetencją jest domknięcie w granicy. W praktyce oznacza to, że język prowadzącego i reakcje grupy muszą konsekwentnie legitymizować przerwanie jako akt sprawczości, a nie jako akt słabości. To wprost chroni osoby z historią przymusu i zawstydzania, dla których odmowa i przerwanie są często najtrudniejszym ruchem wykonawczym. Jeżeli praktyka wzmacnia zdolność do odmowy, jest trauma-informed; jeżeli praktyka wzmacnia zdolność do eskalacji mimo sygnałów przeciążenia, jest anty-trauma-informed, nawet jeśli nazywa się „uzdrawiającą".

Ważną strefą ryzyka jest dokumentacja, ponieważ dokumentacja może stać się wtórnym wyzwalaczem i wtórną przemocą. Trauma-informed wymaga, aby dokumentacja była traktowana jako opcjonalny komponent, a nie jako domyślny mechanizm „utrwalenia sztuki". Dokumentowanie aktów związanych z progiem wstydu, z kryzysem, z dysocjacją lub z rozregulowaniem może utrwalić doświadczenie jako „wizerunek porażki" albo jako „dowód", z którym uczestnik będzie później walczył. Trauma-informed praktyka wprowadza więc rygor: dokumentacja nie może być narzędziem presji, nie może być ukryta, nie może być warunkiem udziału. Jeśli dokumentacja jest obecna, musi istnieć procedura cofnięcia zgody i procedura ograniczenia dostępu. Ponadto trauma-informed rozumie, że w pewnych typach działań dokumentacja powinna być wręcz zinternalizowana: notatka prywatna, znak na obiekcie–kluczu, zapis niewidoczny dla innych. Psychoperformans jest zdarzeniem; nie musi być zawsze spektaklem.

Trauma-informed musi też obejmować wymiar kulturowy i językowy, ponieważ wiele zjawisk urazowych jest wzmacnianych przez zawłaszczenia, stereotypy i narzucane metanarracje. W psychoperformansie szczególnie ryzykowne są dwie figury: figura „uniwersalnego symbolu" oraz figura „uniwersalnej drogi przemiany". Trauma-informed odrzuca uniwersalizm jako przemoc epistemiczną: ten sam znak może być stabilizujący w jednej tradycji, a opresyjny w innej; ten sam rytuał może być wspierający dla jednej osoby, a przypominać doświadczenie przemocy dla innej. Dlatego trauma-informed praktyka wymaga zasady anty-zawłaszczenia i zasady zgody kulturowej: jeśli w planie sytuacyjnym pojawiają się elementy duchowe, rytualne, energetyczne lub okultystyczne, muszą być one przedstawione jako języki symboliczne, a nie jako prawdy o uczestniku. Psychoperformans może używać „magicznych" technologii znaczenia, ale tylko wtedy, gdy zachowuje metodologiczną uczciwość: to narzędzie semiozy, nie diagnoza świata. Dodatkowo, trauma-informed wymaga neutralizacji tabuizujących komunikatów, które produkują lęk i winę, bo lęk i wina są paliwem dysregulacji.

Wreszcie trauma-informed w psychoperformansie obejmuje „aftercare", czyli projektowanie tego, co dzieje się po akcie. Z perspektywy psychiatrycznej wiele eskalacji nie zachodzi podczas intensywności, lecz po niej: w nocy, w samotności, w ruminacji, w bezsenności, w nawrotach obrazów, w zjawiskach derealizacji, w próbach „zrozumienia" pod presją. Trauma-informed plan sytuacyjny zawiera więc elementy, które obniżają ryzyko późniejszej eskalacji: rytuał bezpieczeństwa, redukcję bodźców, krótką orientację w czasie i przestrzeni, zalecenie prostych czynności powrotu do codzienności, a także język, który odcina przymus interpretacji. Bardzo istotne jest tu także odróżnienie debriefu od analizy. Debrief w tym ujęciu jest procedurą powrotu: co było bodźcem, co było decyzją, co pomagało, co pogarszało, co zmieniamy następnym razem. Analiza znaczenia może zostać odroczona, a czasem powinna zostać zredukowana do minimum, aby nie utrwalić błędnej semiozy w progu pobudzenia. Dojrzały psychoperformans potrafi pozostawić doświadczenie „nienazwane" bez traktowania tego jako deficytu.

Tak rozumiane zasady trauma-informed tworzą z psychoperformansu praktykę o wysokiej odpowiedzialności formalnej: intensywną, lecz nieprzymusową; symboliczną, lecz niekolonizującą; relacyjną, lecz niehierarchiczną; materialną, lecz nieprzeciążającą; zdolną do domknięcia, a więc zdolną do długoterminowej IndywiduAkcji. W tej perspektywie trauma-informed nie jest zewnętrznym ograniczeniem, ale rdzeniem jakości: praktyka jest dobra nie wtedy, gdy „mocno porusza", lecz wtedy, gdy porusza i jednocześnie pozostawia podmiot w stanie zdolności do życia, snu, relacji i kolejnego wyboru.

27.2. Wyzwalacze, uziemienie, okna tolerancji

Wyzwalacze w psychoperformansie nie są „tematami trudnymi" ani „motywami", lecz punktami zapalnymi układu regulacji, które potrafią w ułamku sekundy przełączyć organizm z trybu eksploracji w tryb przetrwania. To rozróżnienie jest fundamentalne: temat jest treścią semantyczną, natomiast wyzwalacz jest zdarzeniem afektywno-sensorycznym, które uruchamia automatyczny łańcuch reakcji. W praktyce planu sytuacyjnego wyzwalacz bywa zlokalizowany nie w symbolu jako takim, lecz w parametrach formy: nagłej zmianie światła, skoku głośności, nieoczekiwanym dotyku, zbyt małym dystansie interpersonalnym, przymusie ekspozycji publicznej, niejasnym poleceniu, braku miejsca wyjścia, presji czasu, a także w języku,

który zasiewa prognozę szkody albo wymusza interpretację. Z perspektywy psychiatrycznej i neuroregulacyjnej wyzwalacz jest zatem przede wszystkim problemem architektury bodźca oraz kontroli nad stawką: jeżeli forma nie jest skalowalna i nie ma ścieżek zejścia, wyzwalacz staje się mechanizmem przeciążenia, a przeciążenie natychmiast zmienia status całego doświadczenia, ponieważ zawęża uwagę, nasila monitoring interoceptywny i toruje katastroficzną semiozę.

Psychoperformans, jako praktyka oparta na obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, wymaga mapowania wyzwalaczy w sześciu kanałach, ale mapowania proceduralnego, nie psychologizującego. Kanał obrazu obejmuje nie tylko ikonografię, lecz także kontrast, migotanie, dynamikę kadru, nasycenie i nieprzewidywalność zmian. Kanał słowa obejmuje nie tylko tematy, lecz także tryb mowy: rozkazowość, absolutyzmy, ton oceny, metafory kliniczne, a także sugestywne prognozy. Kanał gestu obejmuje amplitudę, tempo, wymuszenie rytmu, przymus „zrobienia czegoś dobrze" oraz przymus „wystawienia się". Kanał światła obejmuje natężenie, kierunek, pulsowanie, nagłe zaciemnienia i rozbłyski, a także brak możliwości odwrócenia wzroku lub przejścia do półmroku. Kanał dźwięku obejmuje głośność, gęstość, niskoczęstotliwościowe drony, nagłe akcenty, a także brak możliwości wyciszenia. Kanał obiektu obejmuje ciężar, fakturę, termikę, zapach, lepkość, opór, ale też stawkę symboliczną, jeśli obiekt zostaje nasycony treścią winy, wstydu albo „przymusu oczyszczenia". Trauma-informed perspektywa zakłada, że wyzwalacz jest zjawiskiem relacyjnym: powstaje na styku bodźca, historii i progu tolerancji. Dlatego plan sytuacyjny nie „eliminuje wyzwalaczy" w sensie totalnym; projektuje możliwość ich rozpoznania, nazwania jako zdarzenia formalnego oraz bezpiecznej redukcji.

Uziemienie jest odpowiedzią na wyzwalacz, ale nie w logice „uspokój się", tylko w logice przywrócenia orientacji i kontroli wykonawczej. Uziemienie w psychoperformansie nie jest techniką relaksacyjną, lecz procedurą przywracania kompatybilności między uwagą a rzeczywistością sensoryczną. Jeśli układ nerwowy został przełączony w tryb przetrwania, pojawia się tendencja do derealizacji, depersonalizacji, paniki, zamrożenia albo kompulsywnego działania. W każdym z tych wariantów problemem podstawowym jest utrata elastycznego dostępu do tu i teraz: ciało zaczyna reagować na przeszły wzorzec jako na teraźniejsze zagrożenie. Uziemienie jest więc przede wszystkim operacją na uwadze: przesunięciem jej z pętli predykcyjno-katastroficznej na dane zmysłowe, które są stabilne, mierzalne i nie wymagają interpretacji. Psychoperformans ma tu przewagę metodologiczną nad interwencjami czysto werbalnymi, ponieważ dysponuje obiektem–kluczem jako narzędziem wysokiej „realności". Obiekt–klucz staje się kotwicą: jego ciężar, faktura i opór w dłoni pozwalają odbudować kontakt z granicą ciała, co zmniejsza skłonność do rozpadu orientacji. Uziemienie może być również realizowane przez światło (przejście do stałego, łagodnego natężenia), przez dźwięk (redukcja gęstości i akcentów), przez gest (mikroruchy o niskiej amplitudzie), przez słowo (krótkie, proceduralne komunikaty bez interpretacji) oraz przez obraz (uspokojenie dynamiki pola widzenia).

Okno tolerancji jest pojęciem, które w tej metodzie działa jako wskaźnik jakości planu sytuacyjnego. Okno tolerancji oznacza zakres pobudzenia, w którym możliwa jest integracja doświadczenia: można czuć intensywność, a jednocześnie zachować orientację, zdolność wyboru, zdolność refleksji i zdolność domknięcia. Gdy pobudzenie przekracza górną granicę, pojawia się hiperaktywacja: lęk, napięcie, gonitwa uwagi, impulsywność, agresja, panika,

natrętne monitorowanie ciała. Gdy pobudzenie spada poniżej dolnej granicy, pojawia się hipoaktywacja: odcięcie, zamrożenie, apatia, spowolnienie, dysocjacja, poczucie nierealności. Psychoperformans, jeśli ma być praktyką dojrzałą, musi umieć projektować akt tak, aby uczestnik mógł poruszać się w obrębie okna tolerancji, a jeśli zostanie wypchnięty poza nie, aby miał natychmiastową ścieżkę powrotu. To oznacza konieczność projektowania gradacji bodźców oraz stałej obecności procedur redukcji. W praktyce IndywiduAkcji okno tolerancji nie jest stałe: zmienia się wraz ze snem, zmęczeniem, konfliktem, użyciem substancji, rytmem dobowym, obciążeniem sensorycznym i aktualnym kontekstem relacyjnym. Dlatego plan sytuacyjny nie może być projektowany jako uniwersalny scenariusz „dla każdego"; musi być projektowany jako struktura skalowalna, w której wersja minimalna zachowuje sens i pełnoprawność.

W tym miejscu pojawia się pierwszy rygor metody: rozpoznanie wyzwalacza w psychoperformansie ma być rozpoznaniem formalnym, a nie interpretacyjnym. Zamiast pytać „co to znaczy?", pyta się „co się zmieniło w parametrach?". Czy zmieniło się natężenie światła? Czy dźwięk stał się gęstszy? Czy dystans interpersonalny został naruszony? Czy pojawił się przymus mówienia? Czy ktoś został niespodziewanie dotknięty? Czy czas został skrócony? Czy symbol został nazwany w sposób absolutyzujący? Ten sposób rozpoznania jest antynocebo, ponieważ nie zaszczepia hipotezy „coś jest ze mną nie tak", tylko ustanawia hipotezę „zmienił się parametr sytuacji". W praktyce to przywraca sprawczość: parametry można korygować. Jeżeli natomiast wyzwalacz zostanie natychmiast zinterpretowany jako „odsłonięcie prawdy", rośnie stawka, rośnie presja kontynuacji, a ryzyko przeciążenia wzrasta. Trauma-informed psychoperformans broni uczestnika przed tyranią interpretacji w progu pobudzenia. Broni także praktyki przed autorytarną semiozą, w której prowadzący staje się właścicielem sensu.

Powyższe ustawia fundament do dalszego, bardziej technicznego omówienia: typologii wyzwalaczy (zewnętrzne vs. wewnętrzne, jawne vs. subtelne, sensoryczne vs. relacyjne), protokołów uziemienia w sześciu kanałach oraz sposobów pracy z oknem tolerancji poprzez titrację, orientację i domknięcie.

W typologii wyzwalaczy kluczowe jest odróżnienie wyzwalaczy zewnętrznych (exteroceptive triggers) od wyzwalaczy wewnętrznych (interoceptive triggers), ponieważ te drugie bywają w psychoperformansie mylone z „prawdą ciała" lub „intuicją", a w istocie mogą być wtórnymi efektami pobudzenia autonomicznego i pętli predykcyjnej. Wyzwalacz zewnętrzny to bodziec, który przychodzi z otoczenia: nagły dźwięk, bliskość, obraz, dotyk, światło, zapach, komentarz. Wyzwalacz wewnętrzny to bodziec, który rodzi się w ciele lub w uwadze: przyspieszone bicie serca, uczucie gorąca, dławienie w gardle, napięcie brzucha, zawroty głowy, derealizacja, nagły napływ obrazu pamięciowego, skok skojarzenia, poczucie „zaraz stanie się coś złego". W praktyce trauma-informed oba typy potrafią uruchamiać się kaskadowo: bodziec zewnętrzny wywołuje reakcję wegetatywną, a reakcja wegetatywna staje się wyzwalaczem wtórnym, bo uczestnik zaczyna ją interpretować jako sygnał zagrożenia. Wtedy powstaje samonapędzająca się pętla: im więcej monitoringu interoceptywnego, tym większa amplifikacja wrażeń; im większa amplifikacja, tym silniejsza interpretacja katastroficzna; im silniejsza interpretacja, tym wyższe pobudzenie. Plan sytuacyjny musi zakładać, że interocepcja jest polem ryzyka dla nocebo: zbyt sugestywne opisy ciała i zbyt intensywne „nasłuchiwanie" mogą wytwarzać objawy, które uczestnik zacznie traktować jak dowód szkody. Dlatego uziemienie w psychoperformansie powinno preferować dane zewnętrzne o wysokiej stabilności nad dane

wewnętrzne o wysokiej zmienności, przynajmniej w fazie ostrego pobudzenia. Dopiero po powrocie do orientacji interocepcja może stać się materiałem pracy, o ile nie jest obciążona katastroficzną semiozą.

Drugim rozróżnieniem jest podział na wyzwalacze jawne i wyzwalacze subtelne. Wyzwalacz jawny jest łatwy do wskazania: głośny huk, migające światło, fizyczne naruszenie dystansu, publiczne wezwanie do wypowiedzi, obraz przemocy. Wyzwalacz subtelny bywa pozornie neutralny, ale trafia w specyficzny wzorzec: ton głosu przypominający autorytet zawstydzający, określone słowo, gest dłoni, zapach, typ faktury obiektu, układ przestrzeni podobny do miejsca, w którym kiedyś doszło do przymusu, albo drobny element procedury, który komunikuje „nie masz wyjścia". Wyzwalacze subtelne są szczególnie groźne w psychoperformansie, bo często są niezauważane przez prowadzących, którzy skupiają się na treści symbolicznej, a nie na mikrosygnałach władzy i kontroli. Trauma-informed wymaga więc praktyki „audytu mikroparametrów": prowadzący i świadek uczą się obserwować nie tylko to, co uczestnik „mówi o sobie", lecz także to, co robi z ciałem, oddechem, spojrzeniem, postawą, ruchem dłoni, dystansem do obiektu, tempem wykonywania czynności. Te mikroparametry są często wcześniejszym wskaźnikiem przekraczania okna tolerancji niż deklaracje werbalne, bo w progu pobudzenia słowo bywa zablokowane lub zawstydzone.

Trzecim rozróżnieniem jest podział na wyzwalacze sensoryczne, relacyjne i semantyczne. Wyzwalacze sensoryczne są związane z intensywnością bodźców: światło, dźwięk, dotyk, zapach, temperatura, tłok. Wyzwalacze relacyjne dotyczą hierarchii, oceny, presji, bycia oglądanym, bycia poprawianym, bycia interpretowanym, a także dynamiki grupy, w której może wystąpić zjawisko „zarażania pobudzeniem". Wyzwalacze semantyczne dotyczą znaczeń i narracji: słów-kluczy, metafor winy i oczyszczenia, języka przełomu, absolutyzmów („musisz", „zawsze", „prawda"), a także rytuałów, które wprowadzają niejawny kontrakt moralny. W psychoperformansie wyzwalacze semantyczne są szczególnie zdradliwe, bo praktyka operuje symbolicznie, a symbol łatwo staje się narzędziem presji, gdy jest połączony z autorytetem. Trauma-informed wprowadza w tym miejscu zasadę antyabsolutyzmu: każde znaczenie ma status propozycji, a w momencie pobudzenia znaczenie powinno zostać odroczone. Semantyka jest dopuszczalna dopiero wtedy, gdy uczestnik odzyska orientację, ponieważ tylko wtedy ma dostęp do wyboru interpretacji.

Uziemienie, rozumiane jako przywrócenie orientacji, ma w psychoperformansie swoje protokoły kanałowe, które muszą być wbudowane w plan sytuacyjny, a nie improwizowane dopiero w kryzysie. W kanale obrazu najskuteczniejszym ruchem jest stabilizacja pola widzenia: redukcja migotania, zmniejszenie kontrastu, wyłączenie bodźców peryferyjnych, możliwość odwrócenia wzroku, możliwość skierowania spojrzenia na stały punkt orientacyjny, możliwość zamknięcia oczu bez presji, a także możliwość wejścia w półmrok, jeśli światło jest czynnikiem hiperaktywującym. W kanale dźwięku podstawą jest redukcja gęstości i nieprzewidywalności: wyciszenie akcentów, zejście z wysokich częstotliwości, obniżenie głośności, usunięcie nagłych zmian, umożliwienie ciszy. W kanale gestu uziemienie realizuje się przez przejście do mikroruchów o niskiej amplitudzie i wysokiej przewidywalności: powolne ruchy dłoni, stabilizacja stóp, świadome przeniesienie ciężaru, krótkie sekwencje ruchów o stałym rytmie, które nie wymagają ekspresji. W kanale słowa uziemienie wymaga języka proceduralnego i neutralnego, pozbawionego interpretacji: nazwanie parametrów („zmniejszamy światło", „zwalniamy tempo", „możesz przerwać"), nazwanie wyborów („wersja minimalna", „wyjście do

strefy ciszy”), nazwanie faktów („jesteśmy w sali”, „jest dziś dzień”, „tu jest obiekt”), bez komentowania przyczyn i bez „psychologizowania” reakcji. W kanale obiektu uziemienie jest szczególnie efektywne, jeśli obiekt ma cechy „wysokiej realności”: jest ciężki, ma wyraźną fakturę, daje opór, ma przewidywalną termikę. Manipulacja obiektem–kluczem może wtedy stać się sekwencją mikromastery: wzięcie, przytrzymanie, odłożenie, zamknięcie, osłonięcie, umieszczenie w określonym miejscu. Obiekt działa tu jako materialny operator powrotu: nie wymaga interpretacji, a jednocześnie przywraca granicę ciała przez dotyk i propriocepcję.

W oknie tolerancji szczególnie istotne jest to, że uziemienie ma dwa cele, które nie zawsze są zgodne: redukcję pobudzenia oraz przywrócenie poczucia wpływu. Redukcja pobudzenia bez przywrócenia wpływu może prowadzić do hipoaktywacji: uczestnik „uspokaja się” w sensie obniżenia energii, ale w istocie zapada w odcięcie, zamrożenie lub dysocjację. Przywrócenie wpływu bez redukcji pobudzenia może prowadzić do hiperagencji: uczestnik kompulsywnie „robi coś”, aby odzyskać kontrolę, ale pozostaje w wysokim pobudzeniu. Trauma-informed psychoperformans musi więc prowadzić uziemienie dwutorowo: jednocześnie obniżać gęstość bodźców i jednocześnie oferować prostą, wykonalną decyzję. Najbardziej funkcjonalnym ruchem bywa przejście do wersji minimalnej, która zachowuje sens, ale redukuje stawkę. Wersja minimalna jest w tym ujęciu nie kompromisem estetycznym, lecz technologią powrotu do okna tolerancji.

Praca z oknem tolerancji wymaga także rozpoznawania mikroobjawów zbliżania się do progu, zanim nastąpi przełączenie stanu. W hiperaktywacji często pojawiają się: przyspieszenie mowy lub jej urwanie, wzrost tempa ruchów, trudność w utrzymaniu spojrzenia, napięcie szczęki, wzrost częstotliwości oddechu, rosnąca potrzeba „zrobienia czegoś natychmiast”, wzrost drażliwości na bodźce, narastająca interpretacja zagrożenia. W hipoaktywacji pojawiają się: spowolnienie, „pustka”, trudność w formułowaniu decyzji, odcięcie od wrażeń, odpływanie wzroku, uczucie ciężaru, wrażenie „jestem daleko”, mechaniczne wykonywanie poleceń bez kontaktu. Oba zestawy sygnałów są dla planu sytuacyjnego informacją o konieczności korekty parametrów, nie o „prawdzie o osobie”. Trauma-informed nakazuje interpretować te sygnały jako wskaźniki obciążenia systemu regulacji, a więc jako sygnał do redukcji bodźców, przywrócenia wyboru i domknięcia w wersji minimalnej.

W psychoperformansie szczególnie istotne jest, że okno tolerancji może zostać zawężone przez czynniki pozornie niezwiązane z praktyką: brak snu, głód, odwodnienie, infekcja, przewlekły ból, interakcje farmakologiczne, nadmiar kofeiny, substancje psychoaktywne, świeży konflikt relacyjny, przeciążenie sensoryczne w drodze na miejsce działania. Trauma-informed podejście nie wymaga „wywiadu”, ale wymaga minimalnego sprawdzenia warunków progu: czy uczestnik ma zasoby, by wejść w intensywność, czy raczej potrzebuje wersji minimalnej już od startu. W dojrzałym planie sytuacyjnym istnieje więc procedura wstępnej kalibracji: krótkie sprawdzenie dyspozycji, bez drążenia historii, a z naciskiem na bieżący próg. Ta procedura jest ważna również dlatego, że redukuje presję „muszę wejść w pełną wersję”, która sama w sobie potrafi działać jak wyzwalacz wstydu.

Wyzwalacze mają też wymiar zbiorowy. W sytuacjach grupowych dochodzi do zjawisk współregulacji i współdysregulacji: pobudzenie jednego uczestnika może podnosić pobudzenie innych, zwłaszcza gdy grupa nie ma stabilnych norm przerwania i redukcji. Trauma-informed psychoperformans projektuje zatem kontrakt wspólnotowy, w którym przerwanie jest

legitymizowane, a redukcja nie jest porażką. W przeciwnym razie grupa zaczyna działać jak mechanizm presji: uczestnik, nawet czując przeciążenie, nie przerwie, bo „inni idą dalej". To jest klasyczny mechanizm wytwarzania przymusu w formach zbiorowych. Świadek i prowadzący muszą w takim układzie aktywnie rozbrajać presję porównania, ponieważ porównanie jest jedną z najszybszych dróg do wstydu, a wstyd jest jedną z najszybszych dróg do przełączenia stanu.

W tym podrozdziale kluczowa staje się również zasada „prymatu domknięcia nad ekspozycją". Jeżeli wyzwalacz uruchomił kaskadę pobudzenia, celem nie jest „przejść przez to", lecz wrócić do orientacji i domknąć akt w sposób, który nie utrwali przymusu. Domknięcie jest tu rozumiane szeroko: może to być domknięcie mikroczynności, domknięcie kontaktu z obiektem, domknięcie rytmu, domknięcie przestrzeni (wyjście do strefy ciszy), domknięcie dokumentacji (wyłączenie kamery), domknięcie relacji (krótkie potwierdzenie prawa do przerwania). Dopiero po domknięciu można rozważyć powrót do ekspozycji, i to wyłącznie w logice titracji, nigdy w logice „teraz trzeba to przełamać". Psychoperformans, który buduje swoją dramaturgię na przełamywaniu, jest w konflikcie z zasadą trauma-informed, bo przełamywanie jest semantyczną wersją przymusu.

Tak ustawiona mapa wyzwalaczy i uziemienia prowadzi do bardziej precyzyjnej, praktycznej konsekwencji: plan sytuacyjny musi zawierać wbudowane „zawory bezpieczeństwa" w każdym z kanałów oraz jawne kryteria przejścia do wersji minimalnej i kryteria odroczenia działania. Bez zaworów bezpieczeństwa wyzwalacz jest nieunikniony, a uziemienie staje się improwizacją pod presją. Z zaworami bezpieczeństwa wyzwalacz może zostać potraktowany jako informacja o progu, a uziemienie jako powrót do formy. W tym sensie trauma-informed nie jest terapią w przebraniu, lecz inżynierią sytuacyjną: projektowaniem zdarzenia tak, aby układ nerwowy miał zawsze możliwość powrotu do okna tolerancji bez utraty godności i bez przymusu interpretacji.

Najbardziej praktycznym sposobem, by uczynić pracę z wyzwalaczami i oknem tolerancji realną, jest wprowadzenie do psychoperformansu trzech warstw protokołu: protokołu prewencji, protokołu interwencji oraz protokołu post-aktu. W warstwie prewencji plan sytuacyjny zawiera parametry, które redukują prawdopodobieństwo przekroczenia progu: skalowalność bodźców, jawność wyborów, możliwość niewidzialności, strefy redukcji, wersję minimalną jako pełnoprawną drogę, a także „mikroaudyt dyspozycji" przed startem. Mikroaudyt nie ma charakteru wywiadu klinicznego, tylko jest krótkim sprawdzeniem zasobów: sen, zmęczenie, poziom pobudzenia, gotowość na bodźce. W praktyce bywa to jedno zdanie uczestnika lub sygnał niewerbalny, a rolą prowadzącego jest natychmiastowe dopasowanie stawki. W psychoperformansie, szczególnie w IndywiduAkcji, stawka nie może być stała; stawka musi być funkcją dnia i progu. Właśnie w tym miejscu metodologicznie ujawnia się różnica między praktyką dojrzałą a praktyką ideologiczną: ideologia utrzymuje stawkę mimo danych, metoda zmienia stawkę w odpowiedzi na dane.

W protokole interwencji, czyli w momencie, gdy wyzwalacz już zadziałał, kluczowa jest kolejność działań: najpierw orientacja, potem redukcja, potem wybór, dopiero potem ewentualna semantyka. Orientacja oznacza przywrócenie tu i teraz: gdzie jesteśmy, co jest wokół, jaki jest dzień, jakie są stałe punkty przestrzeni. W praktyce orientacja może być wykonana bez słowa: przez skierowanie spojrzenia na punkt orientacyjny, przez kontakt dłoni z obiektem–kluczem, przez ugruntowanie stóp w podłożu, przez krótki, stabilny gest granicy.

Redukcja oznacza obniżenie gęstości bodźców w jednym lub kilku kanałach: przyciszenie dźwięku, uspokojenie światła, oddalenie się od tłumu, uproszczenie sekwencji gestu, skrócenie czasu trwania, wyłączenie kamery. Wybór oznacza natychmiastowe przywrócenie sprawstwa: uczestnik dostaje realną opcję przejścia do wersji minimalnej, realną opcję wyjścia do strefy ciszy, realną opcję domknięcia i zakończenia. Semantyka, jeśli w ogóle ma się pojawić, jest dopuszczalna dopiero wtedy, gdy uczestnik odzyskał orientację i zdolność wyboru; w przeciwnym razie semantyka staje się przemocą interpretacyjną albo nocebo.

W tej kolejności uziemienie nie jest „kołysaniem" emocji, lecz przywracaniem funkcji wykonawczych: zdolności do podjęcia decyzji, do zatrzymania, do domknięcia. To jest szczególnie ważne w stanie hipoaktywacji, gdzie „uspokajanie" może pogłębiać odcięcie. W hipoaktywacji uziemienie musi zawierać element przywrócenia energii i granicy: krótki ruch o niskiej amplitudzie, kontakt z obiektem o wyraźnej fakturze, zmiana pozycji, kontakt z temperaturą, wprowadzenie minimalnego rytmu. Natomiast w hiperaktywacji uziemienie musi zawierać element redukcji gęstości i przewidywalności: spowolnienie, uproszczenie, stały rytm, obniżenie bodźców, przeniesienie uwagi na dane zewnętrzne o wysokiej stabilności. Trauma-informed protokół nie zakłada jednej techniki; zakłada diagnozę stanu w skali okna tolerancji: czy organizm jest w górze (hyperarousal), czy w dole (hypoarousal). To rozróżnienie jest krytyczne, bo błędne uziemienie pogarsza sytuację: zbyt intensywne bodźcowanie hiperaktywacji eskaluje panikę, a zbyt silne wyciszanie hipoaktywacji pogłębia zamrożenie.

Kluczowym narzędziem uziemienia w psychoperformansie pozostaje obiekt–klucz jako materialny operator powrotu. Aby jednak obiekt działał trauma-informed, musi spełniać kilka rygorów. Po pierwsze, obiekt nie może być moralnie obciążony: nie może być przedstawiany jako „to, co musisz rozbić" ani „to, co musisz spalić", jeśli istnieje ryzyko, że uczestnik weźmie to jako przymus oczyszczenia i wstyd. Po drugie, obiekt musi mieć możliwość „odstawienia" bez konsekwencji. Jeżeli obiekt jest „nie do odłożenia", staje się przymusem. Po trzecie, obiekt powinien mieć warianty intensywności: lżejszy i cięższy, gładki i szorstki, chłodny i neutralny, tak aby można było dobrać go do progu. Po czwarte, obiekt powinien umożliwiać domknięcie fizyczne: zamknięcie, zawiązanie, schowanie, opieczętowanie, odłożenie w miejsce. Domknięcie fizyczne jest w psychiatrycznym sensie domknięciem autonomicznym: daje układowi nerwowemu sygnał „koniec bodźca". Po piąte, obiekt powinien minimalizować ryzyko sensoryczne: brak ostrych krawędzi, brak zapachów silnych, brak materiałów drażniących, przewidywalna termika. Trauma-informed w tym sensie jest również BHP materiałowym.

W protokole post-aktu pojawia się najbardziej niedoceniany element pracy z wyzwalaczami: zabezpieczenie semiozy, czyli ochrona przed wtórnym nadinterpretowaniem doświadczenia. Po wyzwalaczu uczestnik może wejść w ruminację: próbę zrozumienia, dlaczego to się stało, co to znaczy, co to mówi o mnie. W tym miejscu nocebo jest szczególnie groźne, bo wyobrażenia szkody i prognozy „będzie gorzej" potrafią utrzymać pobudzenie przez wiele godzin, a nawet dni. Trauma-informed post-akt nie polega na analizie, lecz na procedurze: domknięcie, orientacja, minimalny zapis faktów (jeśli w ogóle), i jasna reguła odroczenia interpretacji. Reguła odroczenia jest etyczna, bo chroni uczestnika przed przymusem „muszę to zrozumieć teraz", który jest często kontynuacją przymusu. W praktyce oznacza to, że po incydencie nie prowadzi się natychmiastowego „kręgu dzielenia się prawdą", tylko wprowadza się krótkie potwierdzenie wyboru, potwierdzenie prawa do przerwania, potwierdzenie, że wersja minimalna jest

sukcesem, oraz jasne wskazanie, że znaczenie może zostać zbudowane później, jeśli w ogóle będzie potrzebne.

Ważnym elementem post-aktu jest też projektowanie „powrotu do doby". W psychoperformansie, zwłaszcza gdy pojawiają się wyzwalacze, ryzykiem jest zaburzenie snu, pobudzenie nocne, wzrost drażliwości, a także wtórny wstyd. Trauma-informed wymaga, aby plan sytuacyjny zawierał prostą ścieżkę powrotu: redukcja bodźców, ciepły napój lub woda, prosta czynność porządkowa, krótki spacer, kontakt z czymś stałym w otoczeniu, wyjście z przestrzeni performansu w sposób nieupokarzający. Jeżeli uczestnik ma wracać do domu, warto, aby praktyka przewidywała minimalne wsparcie logistyczne: kto jest kontaktem w razie pogorszenia, czy jest bezpieczny transport, czy istnieje możliwość odroczenia dalszych działań IndywiduAkcji. Nie chodzi tu o rolę terapeutyczną prowadzącego, tylko o odpowiedzialność organizacyjną: intensywne zdarzenie bez ścieżki powrotu jest strukturalnie ryzykowne.

Praca z oknem tolerancji w dłuższym horyzoncie IndywiduAkcji oznacza także, że wyzwalacze nie są traktowane jako „przeszkody", lecz jako dane do kalibracji metody. Jeżeli określony typ bodźca konsekwentnie wypycha uczestnika poza okno tolerancji, dojrzały psychoperformans nie „trenuje przełamywania", tylko przebudowuje formę: zmienia kanał, zmienia intensywność, zmienia tempo, zmienia obiekt, zmienia warunki widzialności, zmienia rolę świadka. W tym sensie trauma-informed jest metodą uczenia się praktyki: plan sytuacyjny staje się prototypem, a prototyp jest korygowany na podstawie danych o regulacji. To jest zarazem moment, w którym psychoperformans łączy się z paradygmatem badań projektowych: interwencja jest iterowana, ale iterowana w kierunku większej podmiotowości, a nie w kierunku większej intensywności.

Ostatecznie podrozdział 27.2 prowadzi do wniosku, że wyzwalacze nie są wrogiem sensu, lecz testem dojrzałości formy. Jeśli forma potrafi przyjąć wyzwalacz jako informację, wówczas praktyka zyskuje stabilność i etyczną wiarygodność. Jeśli forma zamienia wyzwalacz w „dowód, że dotknęliśmy rdzenia", praktyka ryzykuje eskalację, przemoc interpretacyjną i nocebo. Uziemienie jest więc nie tyle „techniką uspokojenia", ile technologią ochrony podmiotowości: przywraca wybór, przywraca granicę, przywraca możliwość domknięcia. Okno tolerancji jest nie tyle metaforą, ile narzędziem inżynierii sytuacyjnej: pozwala projektować progi, a nie karmić mit przełomu.

27.3. Współpraca interdyscyplinarna i wskazania do odroczenia działań

Współpraca interdyscyplinarna w psychoperformansie nie jest ornamentem instytucjonalnym ani „siecią kontaktów", lecz elementem architektury bezpieczeństwa, który pozwala utrzymać właściwe granice kompetencji i nie dopuścić do mimowolnej klinikalizacji zdarzenia artystycznego. W psychiatrii i psychologii klinicznej od dekad funkcjonuje zasada, że ryzyko nie jest „cechą osoby", tylko dynamiczną konfiguracją czynników predysponujących, wyzwalających i podtrzymujących; analogicznie w psychoperformansie ryzyko jest konfiguracją formy, relacji, bodźców oraz kontekstu zdrowotnego i społecznego uczestnika. Jednak w odróżnieniu od systemów opieki zdrowotnej psychoperformans nie ma narzędzi diagnostycznych, nie ma prawnego mandatu leczenia i nie powinien tworzyć iluzji, że może zastąpić kliniczne procedury triage (wstępnej kwalifikacji) oraz crisis management (zarządzania

kryzysem). Dlatego w tym podrozdziale stawką jest wprowadzenie jasnego modelu współpracy, który łączy etos „trauma-informed” (Judith Herman; Bessel van der Kolk) z praktyczną logiką referral pathways (ścieżek kierowania), stepped care (opieki stopniowanej) i shared decision-making (współdecydowania), bez wchodzenia w rolę terapeuty lub psychiatry.

Najpierw trzeba uporządkować podstawowe rozróżnienie: psychoperformans jest interwencją kulturową o potencjale regulacyjnym, ale nie jest psychoterapią, a tym bardziej nie jest leczeniem zaburzeń psychicznych. To rozróżnienie nie jest „asekuracją prawną”; jest warunkiem rzetelności metodologicznej. W praktyce oznacza to, że psychoperformans może używać języka mechanizmów (np. samoregulacja, metauwaga, okno tolerancji, współregulacja, błędy przewidywania w modelu mózgu predykcyjnego Karla Framiston’a, interocepcja i allostaza w ujęciu Lisy Feldman Barrett), ale nie może przypisywać uczestnikowi diagnoz ani sugerować, że akt zastępuje farmakoterapię, stabilizację kryzysu czy leczenie specjalistyczne. W tym sensie współpraca interdyscyplinarna jest przede wszystkim „negatywną kompetencją” (kompetencją odmowy): umiejętnością rozpoznania, kiedy forma artystyczna powinna zostać odroczona, uproszczona albo przerwana, oraz kiedy konieczne jest odesłanie do profesjonalnej pomocy klinicznej lub społecznej.

W psychiatrii praktyka odpowiedzialna opiera się na dwóch równoległych porządkach: z jednej strony na symptomatologii i ryzyku (suicidality, self-harm, psychosis, mania/hypomania, severe depression, substance intoxication/withdrawal), z drugiej strony na funkcjonowaniu (occupational functioning, social functioning, sleep, nutrition, impulse control, reality testing). Psychoperformans nie prowadzi wywiadu diagnostycznego, ale musi być świadomy „czerwonych flag” w rozumieniu klinicznym, bo ich obecność zmienia status planu sytuacyjnego. W literaturze klinicznej, od standardów American Psychiatric Association po wytyczne NICE (National Institute for Health and Care Excellence), powtarza się zasada, że w sytuacji ostrej destabilizacji priorytetem jest stabilizacja i bezpieczeństwo, a nie eksploracja znaczeń. To jest zgodne z logiką trauma-informed, ale wymaga konkretu: prowadzący psychoperformans musi mieć minimum kompetencji w rozpoznawaniu stanów, które radykalnie zwiększają ryzyko szkody, oraz musi mieć gotową procedurę odroczenia działań bez zawstydzania uczestnika.

Odroczenie (deferral) należy rozumieć jako interwencję ochronną, a nie jako „rezygnację”. W praktyce planu sytuacyjnego odroczenie ma kilka poziomów. Najłagodniejszy to przejście do wersji minimalnej: redukcja bodźców (światło, dźwięk, ekspozycja społeczna), skrócenie czasu trwania, uproszczenie sekwencji gestu, przeniesienie ciężaru na obiekt–klucz jako kotwicę orientacji, domknięcie proceduralne i odroczenie interpretacji. Poziom wyższy to przerwanie aktu i przejście do protokołu bezpieczeństwa (safety protocol): orientacja, uziemienie, zapewnienie prywatności, ograniczenie bodźców, wsparcie logistyczne powrotu, ustalenie bezpiecznego kontaktu. Poziom najwyższy to aktywacja ścieżki kryzysowej (crisis escalation): w sytuacji jawnych zachowań autodestrukcyjnych, ryzyka samobójczego, braku kontaktu z rzeczywistością, ciężkiej dysocjacji z utratą orientacji, ostrej intoksykacji lub objawów manii/psychotycznych, które znoszą krytycyzm i zwiększają impulsywność. Ten język musi być w psychoperformansie obecny, bo brak języka prowadzi do improwizacji, a improwizacja w kryzysie jest jednym z najbardziej przewidywalnych generatorów szkody.

Współpraca interdyscyplinarna oznacza również, że prowadzący nie pracuje sam jako „jedyny regulator" sytuacji. W praktyce najbardziej funkcjonalny jest model ról: prowadzący (facilitator) odpowiada za formę i plan sytuacyjny; świadek (w rozumieniu psychoperformansu) odpowiada za utrzymanie ramy i interwencję proceduralną; osoba ds. bezpieczeństwa (safety lead) odpowiada za logistykę, przestrzeń, strefy wyciszenia, kontrolę bodźców; opcjonalnie konsultant kliniczny (clinical consultant) pozostaje poza sytuacją lub na jej obrzeżu, nie jako „terapeuta na miejscu", lecz jako osoba, z którą organizator ma wcześniej ustalony kanał konsultacji w sprawach kwalifikacji i odroczeń. W instytucjach kultury analogiczny model występuje w praktykach safeguarding (ochrony uczestników), dobrze opisanych w środowiskach artystycznych pracujących z grupami wrażliwymi. W Polsce ten język bywa jeszcze niespójny, ale praktyka odpowiedzialna może korzystać z międzynarodowych standardów ochrony uczestników w działaniach partycypacyjnych, terapiopodobnych i edukacyjnych.

Aby współpraca nie była fikcją, trzeba ją umocować w prostym, powtarzalnym protokole kwalifikacji, który nie jest diagnozą, lecz kalibracją ryzyka i zasobów. W psychologii klinicznej stosuje się liczne narzędzia przesiewowe (PHQ-9, GAD-7, MDQ, C-SSRS), ale w psychoperformansie zasadą powinno być: nie stosować narzędzi klinicznych, jeśli nie ma się do tego kwalifikacji i zaplecza; zamiast tego stosować narzędzia organizacyjne o charakterze non-clinical screening, które pytają o warunki progu, a nie o objawy diagnostyczne. Przykładowo: „Czy spałeś/spałaś wystarczająco ostatniej nocy?", „Czy jesteś pod wpływem substancji?", „Czy potrzebujesz opcji niewidzialności?", „Czy chcesz wersję minimalną od startu?", „Czy zgadzasz się na dokumentację?", „Czy wolisz pracować w ciszy?" Takie pytania nie diagnozują, ale ujawniają parametry okna tolerancji. W duchu teorii poliwagalnej Stephena Porgesa i ujęć regulacyjnych Dana Siegela (window of tolerance) istotne jest to, że zasoby i progi są zmienne; protokół kwalifikacji jest więc narzędziem dynamicznej adaptacji planu sytuacyjnego, a nie selekcji uczestników.

Wskazania do odroczenia działań należy opisać językiem, który jest jednoznaczny, a jednocześnie nie stygmatyzujący. W psychiatrii rozróżnia się wskazania bezwzględne i względne; analogicznie w psychoperformansie można mówić o odroczeniu bezwzględnym i odroczeniu warunkowym. Odroczenie bezwzględne dotyczy sytuacji, w których prowadzący nie może utrzymać bezpieczeństwa ramy bez wejścia w rolę kliniczną: aktywne myśli samobójcze z planem lub intencją; świeże samouszkodzenia wymagające interwencji medycznej; objawy psychotyczne z utratą krytycyzmu (np. urojenia prześladowcze nasilające się w sytuacji performansu); objawy manii/hipomanii z eskalacją pobudzenia, zmniejszoną potrzebą snu i zwiększoną impulsywnością; ostra intoksykacja lub zespół abstynencyjny; ciężka dysocjacja z utratą orientacji w czasie i przestrzeni; agresja zagrażająca innym. Odroczenie warunkowe dotyczy sytuacji, w których ryzyko jest podwyższone, ale może zostać zredukowane przez zmianę parametrów: przewlekła bezsenność, świeża żałoba, wysoka drażliwość, nasilenie lęku napadowego, przeciążenie sensoryczne, silny wstyd społeczny, historia dysocjacji, wysoka wrażliwość na bodźce. W tych przypadkach plan sytuacyjny przechodzi w tryb wersji minimalnej, z wyraźną opcją przerwania i z ograniczeniem ekspozycji.

Istotne jest tu rozumienie, że odroczenie bywa trudne relacyjnie: uczestnik może poczuć się odrzucony, zawstydzony lub „zdemaskowany". Dlatego odroczenie musi być komunikowane językiem procedur, nie językiem oceny. Zamiast: „to dla ciebie za dużo", komunikat brzmi: „dziś wybieramy wersję o niższej stawce, bo warunki progu są inne; chcę, żebyś mógł/mogła

domknąć bez kosztu". Zamiast: „to uruchamia twoją traumę", komunikat brzmi: „zwiększyło się pobudzenie i zmieniły się parametry; przechodzimy do uziemienia i domykamy". Ten język jest zgodny z podejściem Pierre'a Janet i współczesnych klinicystów pracy z dysocjacją (Janina Fisher, Pat Ogden), którzy podkreślają, że stabilizacja i orientacja są priorytetem, a interpretacja bez stabilizacji jest ryzykowna. W psychoperformansie dodatkowo dochodzi profilaktyka nocebo: sugerowanie „uruchomienia traumy" może wytworzyć wtórną narrację szkody, która utrzyma objawy.

Współpraca interdyscyplinarna obejmuje nie tylko klinikę, lecz także obszar pracy socjalnej, edukacji i wsparcia środowiskowego. Wielu uczestników może mieć względnie stabilne zdrowie psychiczne, ale niestabilny kontekst: przemoc domowa, ubóstwo, bezdomność, izolacja, brak wsparcia. W psychiatrii społecznej (community psychiatry) od dawna wiadomo, że interwencje symboliczne bez wsparcia środowiskowego mogą zwiększać cierpienie, bo podnoszą świadomość bez zapewnienia zasobów. Psychoperformans musi więc umieć współpracować z instytucjami i osobami, które nie są kliniczne: pracownik socjalny, asystent rodziny, pedagog, organizacje pozarządowe, koordynator dostępności, mediator. To jest aspekt etyczny: jeśli akt porusza, ale pozostawia uczestnika bez ścieżki powrotu, praktyka staje się jednostronna. W tym sensie wskazanie do odroczenia może wynikać także z braku warunków logistycznych: brak bezpiecznego powrotu do domu, brak osoby kontaktowej, brak możliwości regeneracji, brak warunków sensorycznych w miejscu działania. Trauma-informed i psychiatryczna perspektywa spotykają się tu w jednym punkcie: bezpieczeństwo jest systemowe, nie tylko psychiczne.

Ta część podrozdziału ustanawia więc fundament: współpraca interdyscyplinarna jako inżynieria granic kompetencji oraz odroczenie jako narzędzie ochrony podmiotowości. Dopiero na tej podstawie można szczegółowo opisać modele współpracy (konsultacja przed działaniem, konsultacja po incydencie, stałe partnerstwo instytucjonalne), minimalne dokumenty proceduralne (consent, incident protocol, safeguarding notes) oraz praktykę języka ostrożności, który pozwala utrzymać psychoperformans jako sztukę o wysokiej odpowiedzialności, a nie jako terapię udającą sztukę albo sztukę udającą terapię.

W praktyce organizacyjnej współpraca interdyscyplinarna musi zostać „zmaterializowana", czyli przełożona na konkretne kanały odpowiedzialności, ścieżki komunikacji i minimalną dokumentację operacyjną. W przeciwnym razie pozostaje deklaracją etyczną bez sprawczości, a w sytuacji przeciążenia uczestnika prowadzący zostaje sam z dylematem, którego nie da się rozwiązać estetyką. W psychiatrii i w systemach ochrony zdrowia odpowiada za to clinical governance (nadzór jakości i bezpieczeństwa): jasne role, nadzór merytoryczny, procedury incydentów, szkolenia i superwizja. Psychoperformans nie jest podmiotem medycznym, ale może wdrożyć analogiczny model „governance" w wersji kulturowej: procedury nie kliniczne, a jednak rygorystyczne. W praktyce oznacza to ustanowienie przynajmniej czterech funkcji: prowadzącego odpowiedzialnego za formę (facilitator), świadka odpowiedzialnego za ramę i interwencję proceduralną (witness/safeguard), osoby odpowiedzialnej za środowisko i logistykę (operations/safety lead) oraz konsultanta merytorycznego spoza zdarzenia (external supervisor/clinical consultant), który nie „prowadzi" uczestników, tylko wspiera zespół w kalibracji ryzyka i w decyzjach o odroczeniu. Do tego dochodzą role kontekstowe: koordynator dostępności (accessibility lead), osoba odpowiedzialna za zgodę i dokumentację (consent & documentation officer), a w praktykach grupowych także mediator lub facylitator procesów grupowych, jeżeli wchodzi się w obszar wysokiej intensywności relacyjnej.

W środowiskach terapii traumy kluczowe jest pojęcie supervision i reflective practice: praca z własnymi reakcjami prowadzącego, z przeniesieniem i przeciwprzeniesieniem (transference/countertransference), z ryzykiem vicarious traumatization (traumatyzacji wtórnej) oraz z compassion fatigue (zmęczeniem współczuciem). W psychoperformansie, zwłaszcza tam, gdzie prowadzący ma silny autorytet artystyczny, analogiczne zjawiska mogą działać w ukryciu: prowadzący może kompulsywnie „dowozić" intensywność jako dowód jakości, może utożsamiać trudność uczestnika z „prawdziwością" aktu, może odczuwać presję grupy lub instytucji, może nieświadomie budować dramaturgię wokół kryzysu, bo kryzys jest widowiskowy. Dlatego element superwizji i praktyki refleksyjnej powinien być w psychoperformansie traktowany jako komponent bezpieczeństwa, nie jako luksus. W praktyce oznacza to regularne spotkania zespołu prowadzącego z zewnętrznym konsultantem, który potrafi nazwać ryzyko eskalacji, rozpoznać mechanizmy „heroizacji" oraz pomóc w rewizji planu sytuacyjnego pod kątem proceduralnych nadużyć. W polu psychotraumatologii i pracy z dysocjacją taką rolę pełnią często klinicyści pracujący w paradygmatach takich jak podejście strukturalnej dysocjacji (Onno van der Hart, Ellert Nijenhuis, Kathy Steele), terapia sensomotoryczna (Pat Ogden), model parts-work (Janina Fisher), EMDR w rozumieniu Francine Shapiro, czy Internal Family Systems Richarda Schwartza; psychoperformans nie implementuje tych protokołów jako terapii, ale może czerpać z ich etosu stabilizacji, titracji i prymatu bezpieczeństwa nad ekspozycją. Kluczowe jest jednak utrzymanie granic: konsultant nie ma być „terapeutą na sali", tylko strażnikiem jakości decyzji o odroczeniu i o redystrybucji intensywności.

Współpraca interdyscyplinarna musi też obejmować twardy obszar kompetencji kryzysowych. W systemach medycznych funkcjonuje triage i escalation ladder, a w kulturze często udaje się, że „nic się nie stanie". Tymczasem w pracy z grupami wrażliwymi trzeba zakładać, że incydent jest możliwy, a nawet statystycznie prawdopodobny, jeśli plan sytuacyjny jest intensywny, długotrwały lub realizowany w IndywiduAkcji. Minimalnym narzędziem jest więc matryca ryzyka w logice sygnalizacji świetlnej (green–amber–red), znana z praktyk risk management: zielone to sytuacje stabilne, bursztynowe to sytuacje wymagające redukcji i wzmożonej czujności, czerwone to sytuacje wymagające odroczenia lub przerwania oraz ewentualnej ścieżki kryzysowej. To narzędzie nie jest diagnozą; jest klasyfikacją stanu funkcjonalnego i bezpieczeństwa ramy. W praktyce green może oznaczać: utrzymana orientacja, zachowany wybór, brak oznak dysocjacji, możliwość komunikacji sygnału stop, brak intoksykacji, stabilna współregulacja w grupie. Amber może oznaczać: narastającą bezsenność, wysoki poziom lęku, świeże odstawienie lub włączenie leków psychotropowych, epizody derealizacji, historię napadów paniki, wysoką reaktywność sensoryczną, silny wstyd społeczny, reakcje zamrożenia, nasilone ruminacje. Red może obejmować sytuacje, w których prowadzący nie jest w stanie utrzymać bezpieczeństwa bez wejścia w funkcję kliniczną: aktywna suicidality, zachowania autoagresywne, ciężka dysocjacja z utratą orientacji, objawy psychotyczne z utratą krytycyzmu, ostra mania/hipomania z impulsywnością, ostra intoksykacja lub zespół abstynencyjny, agresja stwarzająca ryzyko dla innych. Te kategorie mają status proceduralny: nie opisują „kim jest uczestnik", tylko „co robimy teraz z planem sytuacyjnym".

Aby taki system działał, potrzebna jest matryca decyzji, czyli predefiniowane odpowiedzi zespołu na każdy poziom. Na poziomie amber odpowiedzią jest natychmiastowa kalibracja: przejście do wersji minimalnej, redukcja bodźców, wzmocnienie opcji niewidzialności, skrócenie czasu trwania, rezygnacja z dokumentacji, zwiększenie przewidywalności,

wprowadzenie prostego rytuału bezpieczeństwa i domknięcia. Na poziomie red odpowiedzią jest odroczenie i aktywacja protokołu kryzysowego, który powinien być wcześniej ustalony z instytucją goszczącą oraz z osobą odpowiedzialną za bezpieczeństwo. Ten protokół nie musi mieć charakteru medycznego, ale musi mieć jasne elementy: kto podejmuje decyzję o przerwaniu, kto odpowiada za strefę prywatności, kto ogranicza bodźce i kontakt grupy, kto zabezpiecza obiekt–klucz i przestrzeń, kto dba o logistykę bezpiecznego powrotu, a w sytuacji realnego zagrożenia życia lub zdrowia — kto wzywa pomoc. W kulturze istnieje pokusa „nie eskalować, żeby nie robić zamieszania"; w psychiatrii istnieje zasada least restrictive practice, ale w połączeniu z duty of care (obowiązkiem troski). Psychoperformans powinien przyjąć analogiczną logikę: minimalna konieczna interwencja, ale bez wahania, gdy zagrożenie jest realne.

Współpraca interdyscyplinarna obejmuje również obszar farmakologiczny w sensie kwalifikacyjnym, nawet jeśli szczegółowy język ostrożności będzie rozwinięty w kolejnym podrozdziale. W praktyce odroczenia należy uwzględniać fakt, że zmiany dawek SSRI/SNRI, odstawienie benzodiazepin, niestabilność po zmianie leków przeciwpsychotycznych, włączenie stymulantów, wahania po kortykosteroidach, a także polifarmakoterapia (polypharmacy) mogą wpływać na próg pobudzenia, sen, impulsywność, dysocjację i podatność na napady paniki. Prowadzący nie ma kompetencji medycznych do oceny leczenia, ale może wprowadzić zasadę: świeża zmiana farmakoterapii jest czynnikiem amber, a w połączeniu z bezsennością i wysoką reaktywnością może stać się czynnikiem red w sensie decyzji o odroczeniu intensywnego aktu. To nie jest medyczna rada; to zasada ostrożności projektowej, analogiczna do zasad BHP w pracy z narzędziami: jeśli warunki układu nerwowego są niestabilne, nie projektuje się wysokiej stawki.

Współpraca interdyscyplinarna powinna także uwzględniać standardy i języki, które są rozpoznawalne poza światem sztuki, ponieważ psychoperformans działa w przestrzeni społecznej i instytucjonalnej. W obszarze psychiatrii i zdrowia psychicznego istnieją dwa główne systemy klasyfikacji: DSM (obecnie DSM-5-TR) oraz ICD (ICD-11), a w obszarze zdrowia publicznego i wsparcia w krajach o ograniczonych zasobach funkcjonuje mhGAP WHO jako rama interwencji i kierowania. Psychoperformans nie używa tych systemów do etykietowania uczestników, ale może użyć ich jako „języka granic": jeżeli uczestnik jest w trakcie ostrego epizodu lub świeżo po hospitalizacji psychiatrycznej, to jest to dla planu sytuacyjnego informacja o ryzyku destabilizacji, a więc argument za odroczeniem lub za bardzo ścisłą wersją minimalną. Analogicznie, w pracy z osobami neuroatypowymi lub z niepełnosprawnościami, interdyscyplinarność obejmuje occupational therapy, pedagogikę specjalną, TEACCH, UDL i AAC nie jako dekoracje dostępności, lecz jako realne narzędzia redukcji wyzwalaczy relacyjnych i sensorycznych. Jeśli plan sytuacyjny nie uwzględnia tych standardów, może wytworzyć przemoc formy przez niewłaściwą komunikację, zbyt dużą nieprzewidywalność i zbyt wysoki koszt poznawczy.

Wskazania do odroczenia działań mają również wymiar środowiskowy i organizacyjny, co w psychiatrii społecznej jest oczywistością, a w sztuce bywa lekceważone. W modelach biopsychospołecznych George'a Engel'a i w współczesnych ujęciach allostazy i obciążenia allostatycznego (Bruce McEwen) podkreśla się, że przewlekły stres środowiskowy zawęża okno tolerancji niezależnie od „motywacji" osoby. Psychoperformans, jeżeli ma być odpowiedzialny, musi uznać, że brak bezpieczeństwa w drodze do domu, brak prywatności po akcie, brak

możliwości snu, brak wsparcia relacyjnego, świeża przemoc lub świeży konflikt mogą być wskazaniem do odroczenia wysokiej stawki. To nie jest paternalizm; to uznanie, że intensywne zdarzenie bez warunków regeneracji jest strukturalnie ryzykowne. W praktyce oznacza to, że organizator ma obowiązek zaprojektować nie tylko akt, ale i „korytarz" przed i po akcie: czas wejścia, czas wyjścia, strefę ciszy, logistykę powrotu, możliwość kontaktu z osobą zaufaną, a także minimalną procedurę po incydencie.

Z perspektywy pracy zespołowej warto wprowadzić narzędzia znane z zarządzania projektami i zarządzania ryzykiem, ale przetłumaczone na język psychoperformansu. RACI (Responsible–Accountable–Consulted–Informed) pozwala ustalić, kto jest odpowiedzialny za decyzję o przerwaniu, kto konsultuje, kto musi zostać poinformowany, kto odpowiada za dokumentację incydentu. Incident reporting jest narzędziem nie po to, by „robić papier", lecz po to, by praktyka uczyła się na danych, a nie na mitologii. Root cause analysis w wersji kulturowej oznacza analizę, które parametry planu sytuacyjnego (światło, dźwięk, ekspozycja, język, dynamika grupy, obiekt) miały największy udział w przekroczeniu progu, bez przerzucania winy na uczestnika. Taki sposób myślenia jest spójny z podejściem do błędów systemowych w bezpieczeństwie (safety science): nie szuka się „winnego", tylko szuka się punktów, w których system nie miał zaworów bezpieczeństwa. W psychoperformansie systemem jest plan sytuacyjny.

Na tym tle należy doprecyzować jeszcze jedno pojęcie: „odroczenie działań" w psychoperformansie to nie tylko przerwanie pojedynczego aktu, ale także decyzja o przerwaniu sekwencji IndywiduAkcji. W długotrwałych praktykach rozłożonych w czasie ryzyko narasta przez kumulację: bezsenność, narastająca presja rezultatu, rosnące zaangażowanie afektywne, eskalacja symbolicznej stawki, wzrost monitoringu interoceptywnego. W psychiatrii analogicznie działa kindling w kontekście niektórych zaburzeń afektywnych i zjawisk nawrotowości, ale bez wchodzenia w klinikę wystarczy stwierdzić: powtarzane przekroczenia okna tolerancji zwiększają podatność na kolejne przekroczenia. Dlatego odroczenie sekwencji może być najbardziej dojrzałym ruchem: chroni przed „spiralą intensywności", w której praktyka zaczyna żywić się kryzysem. W tym sensie interdyscyplinarność jest również etyką tempa: umiejętnością powiedzenia „stop" nie w kryzysie, lecz zanim kryzys się wydarzy.

W tej części podrozdziału widać więc, że współpraca interdyscyplinarna jest narzędziem precyzji: pozwala oddzielić to, co artystyczne, od tego, co klinicznie wysokiego ryzyka; pozwala projektować decyzje o odroczeniu bez stygmatyzacji; pozwala też urealnić bezpieczeństwo jako system ról i procedur. Pozostaje jeszcze doprecyzować modele praktyczne: jak budować relacje konsultacyjne z psychologami i psychiatrami bez naruszania poufności, jak konstruować minimalne porozumienia z instytucją (safeguarding), jak projektować dokumenty zgody i prawa do przerwania, oraz jak prowadzić komunikację po incydencie, by nie zasiewać nocebo i nie utrwalać wstydu. To będzie stanowiło domknięcie argumentacji w dalszym fragmencie tego podrozdziału.

Aby współpraca interdyscyplinarna była realna, a nie tylko deklaratywna, konieczne jest opracowanie kilku „interfejsów" między światem psychoperformansu a systemami profesjonalnej pomocy. Interfejs rozumiem tu w sensie HCI/UX: miejsce styku dwóch systemów o różnych językach, normach i odpowiedzialnościach. W psychoperformansie takim interfejsem jest przede wszystkim język komunikacji oraz sposób przekazywania informacji bez naruszenia

poufności. W praktyce najbezpieczniejszym rozwiązaniem jest zasada minimal disclosure (minimalnego ujawnienia): przekazuje się tylko to, co niezbędne do zapewnienia bezpieczeństwa, i to w formie opisowej, a nie interpretacyjnej. Zamiast opowiadać „co to znaczyło", przekazuje się „co się wydarzyło w parametrach": „uczestnik stracił orientację w czasie i przestrzeni", „pojawiła się derealizacja", „doszło do napadu paniki", „uczestnik zgłosił myśli samobójcze", „uczestnik był pod wpływem substancji", „wystąpiła agresja", „uczestnik nie spał od kilku dób". Ten język jest kompatybilny z praktyką kliniczną, a jednocześnie nie przenosi na konsultanta mitologii symbolicznej, która mogłaby skompromitować komunikację lub wytworzyć nocebo. To również chroni prowadzącego przed pokusą „sprzedaży historii" jako spektaklu: informacje przekazuje się jako dane bezpieczeństwa, nie jako dramaturgię.

W tym miejscu przydaje się rozróżnienie znane w psychologii klinicznej i psychiatrii: symptom description versus formulation (opis objawów versus formułowanie przypadku). Formulation wymaga kompetencji klinicznych i jest zawsze hipotezą; opis objawów jest obserwacją. Psychoperformans powinien pozostać po stronie opisu, a jeśli pojawia się formułowanie, to wyłącznie w sensie formalnym: „ten parametr planu sytuacyjnego okazał się zbyt intensywny". To jest odpowiednik root cause analysis w wersji kulturowej. Przesunięcie z formułowania psychicznego na formułowanie formalne jest jedną z najsilniejszych technik anty-stygmatyzacyjnych: nie mówi się „uczestnik nie wytrzymał", tylko „system bodźców i ekspozycji przekroczył próg tolerancji". Taka logika jest spójna z podejściami do bezpieczeństwa opartego na systemach, a nie na winie (safety science), i jest też spójna z etosem trauma-informed.

Drugi interfejs to struktura referral, czyli „odsyłania do specjalistów", ale bez wytwarzania relacji zależności. W praktyce psychoperformans powinien mieć przygotowaną mapę zasobów: nie listę nazwisk „na pokaz", lecz realne kanały: konsultant psychologiczny (najlepiej z doświadczeniem w pracy z traumą i dysocjacją), konsultant psychiatryczny (do konsultacji ryzyka i farmakologii w sensie ogólnym, nie w sensie leczenia), lokalne centra interwencji kryzysowej, telefony zaufania, instytucje wsparcia socjalnego, organizacje pozarządowe, koordynator dostępności. W polu międzynarodowym takie mapy zasobów są częścią safeguarding i duty of care w działaniach partycypacyjnych. W psychoperformansie mapa zasobów ma dwa zastosowania: prewencyjne (uczestnik wie, że w razie potrzeby istnieje ścieżka pomocy) oraz interwencyjne (w incydencie nie improwizuje się). Zasada jest prosta: jeśli nie masz ścieżki odesłania, nie projektuj wysokiej stawki. To jest odpowiednik zasady w medycynie: nie stosuj procedury, jeśli nie masz planu na powikłania.

Trzeci interfejs to model współpracy z instytucją kultury i/lub organizatorem, w którym psychoperformans się odbywa. Tu wchodzą twarde elementy: RODO, zgody, poufność, zasady dokumentacji, procedury incydentów, ubezpieczenia, BHP, a także polityki ochrony uczestników (safeguarding). W praktyce należy traktować psychoperformans jak działanie o podwyższonym ryzyku relacyjnym i sensorycznym, co oznacza potrzebę minimalnych dokumentów: regulamin udziału z prawem do przerwania, formularz zgody na udział i osobno zgody na dokumentację, informacja o ograniczeniach metody (brak diagnozowania i leczenia), opis procedur incydentu (bez szczegółów, ale z jasnym komunikatem, że bezpieczeństwo ma pierwszeństwo), polityka poufności oraz osoba kontaktowa. W środowiskach klinicznych takie dokumenty są oczywiste; w sztuce bywają odbierane jako „biurokracja". Trauma-informed i psychiatryczna perspektywa pokazują jednak, że to są elementy ramy, które redukują lęk i wstyd, bo czynią granice jawne. Niejawne granice są zawsze źródłem przemocy symbolicznej.

Wskazania do odroczenia działań należy w tym miejscu doprecyzować jako zestaw kryteriów, które są „przekładalne" na komunikację z instytucją i z konsultantem. W praktyce psychoperformansu przydatne jest wprowadzenie dwóch list: „wskazania do natychmiastowego przerwania" oraz „wskazania do planowania w wersji minimalnej". Pierwsza lista obejmuje zdarzenia o charakterze red w matrycy ryzyka: aktywne myśli samobójcze z intencją lub planem, zachowania autoagresywne, brak kontaktu z rzeczywistością, ciężka dysocjacja z utratą orientacji, agresja realnie zagrażająca, ostra intoksykacja, objawy manii z utratą kontroli impulsów. Druga lista obejmuje czynniki amber: bezsenność, świeża zmiana farmakoterapii psychotropowej, historia napadów paniki, wysoka reaktywność sensoryczna, świeża żałoba, świeży konflikt, wysoki wstyd społeczny, epizody derealizacji, silne ruminacje. Te listy muszą być traktowane proceduralnie: nie jako „kto może", tylko jako „jaką wersję planu sytuacyjnego uruchamiamy". To jest istota anty-stygmatyzacji.

Kolejnym elementem jest szkolenie zespołu w rozpoznawaniu stanów ryzyka i w komunikacji antynocebo. Komunikacja antynocebo jest w tym kontekście kompetencją krytyczną, bo w sytuacjach kryzysowych ludzie mają tendencję do eskalacji sugestii („to trauma", „to cię zniszczy", „to znak", „to blokada"), a sugestia jest paliwem pobudzenia. W psychoperformansie zespół musi znać różnicę między językiem interpretacji a językiem procedury. W języku procedury pojawiają się słowa: „pauza", „redukcja", „wersja minimalna", „wyjście do strefy ciszy", „domykamy", „możesz przerwać", „nie musisz tłumaczyć", „wracamy do orientacji". W języku interpretacji pojawiają się słowa: „uruchomienie", „prawda", „rdzeń", „przełom", „oczyszczenie". Trauma-informed nakazuje, by w momencie przekroczenia progu zespół działał wyłącznie językiem procedury. To jest zgodne z praktykami stabilizacji znanymi z literatury klinicznej i z kryzysowych interwencji psychologicznych: najpierw bezpieczeństwo i orientacja, potem dopiero znaczenie.

Współpraca interdyscyplinarna obejmuje również kwestię, która w sztuce bywa pomijana: odpowiedzialność za prowadzącego. W praktykach intensywnych, partycypacyjnych i trauma-informed rośnie ryzyko przeciążenia prowadzących, szczególnie jeśli wchodzą w rolę „ratownika" lub jeśli instytucja oczekuje od nich „mocnych efektów". W psychiatrii i psychotraumatologii opisano zjawiska burnout, secondary traumatic stress i moral injury; w psychoperformansie analogiczne mechanizmy mogą prowadzić do błędów decyzyjnych: opóźnionego przerwania, eskalacji bodźców, nadużycia autorytetu, zbyt wczesnej interpretacji, przekroczenia granic. Dlatego dojrzały model współpracy zawiera elementy higieny zespołu: rotację ról, przerwy, debriefing proceduralny po zdarzeniu, możliwość konsultacji z zewnętrznym superwizorem, a także jasną zasadę, że prowadzący ma prawo odroczyć działanie, jeśli nie ma zasobów, by utrzymać ramę. To jest analogiczne do zasady w medycynie: zmęczony operator zwiększa ryzyko powikłań.

Wreszcie, należy uściślić, że odroczenie działań ma swój wymiar epistemologiczny w psychoperformansie. Odroczenie jest aktem metodologicznym: uznaniem, że „dane" o stanie uczestnika i o stanie środowiska mają pierwszeństwo nad założoną dramaturgią. W kulturze performance art bywa silny mit intensywności jako dowodu prawdy; w psychoperformansie intensywność jest parametrem, nie aksjomatem. Odroczenie jest więc jednym z głównych narzędzi ochrony przed przemocą formy. Tak rozumiana interdyscyplinarność nie osłabia sztuki; ona ją stabilizuje, ponieważ pozwala zachować etyczną wiarygodność praktyki i chroni ją przed popadnięciem w terapeutyczną uzurpację albo w estetyzację cierpienia.

Domknięciem tego podrozdziału jest zatem zasada: psychoperformans może pracować na progu, ale nie może pracować w kryzysie bez wsparcia systemowego. Współpraca interdyscyplinarna tworzy to wsparcie: przez superwizję, przez matryce ryzyka, przez protokoły odroczenia, przez mapę referral, przez safeguarding, przez język antynocebo i przez higienę zespołu. Dzięki temu plan sytuacyjny pozostaje tym, czym ma być: precyzyjną, materialno-symboliczną inżynierią doświadczenia, a nie improwizowaną interwencją w cudze życie pod pozorem sztuki.

27.4. Bezpieczeństwo farmakologiczne: język ostrożności w pracy z uczestnikiem

Bezpieczeństwo farmakologiczne w psychoperformansie nie polega na „wiedzy o lekach" w sensie medycznym, lecz na zdolności utrzymania granic kompetencji oraz na takiej konstrukcji języka i procedur, aby działanie nie wytwarzało ryzykownych sugestii, nie eskalowało nocebo i nie uruchamiało niezamierzonych interakcji między stanem fizjologicznym uczestnika a parametrami planu sytuacyjnego. W psychiatrii klinicznej, w ujęciach syntetycznych pokroju podręczników Harolda I. Kaplana i Benjamina J. Sadocka oraz w popularnych kompendiach psychofarmakologii Stephena M. Stahla, podkreśla się, że ta sama kategoria objawów może wynikać z bardzo różnych źródeł: z przebiegu zaburzenia, z działań niepożądanych, z zespołów odstawiennych, z interakcji lek–substancja, z odwodnienia, z infekcji, z braku snu. Psychoperformans, operujący na obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, może nieświadomie nałożyć na te zmienne dodatkowe obciążenie: podbić pobudzenie, zmienić rytm dobowy, zwiększyć ekspozycję na bodźce, a przede wszystkim uruchomić semantykę, która przekształci fizjologiczny efekt uboczny w „znaczenie" albo „prawdę o sobie". Z tego powodu bezpieczeństwo farmakologiczne należy rozumieć jako część architektury trauma-informed i jako komponent inżynierii sytuacyjnej, nie jako „wtręt medyczny".

Szczególnie istotne jest tu rozumienie nocebo w sensie neurobiologicznym, opisywanym w literaturze przez Fabrizia Benedettiego: oczekiwania szkody, sugestie autorytetu i katastroficzne ramowanie objawów potrafią nasilać realne doznania cielesne, zwiększać lęk, podnosić czujność interoceptywną i utrwalać pętle predykcyjne. Jeśli w planie sytuacyjnym pojawia się język typu „to się dzieje, bo twoje leki tłumią prawdę", „to jest skutek chemii", „odstaw, żeby poczuć", praktyka wchodzi w obszar wysokiego ryzyka: wytwarza konflikt lojalności między leczeniem a doświadczeniem artystycznym, a czasem inicjuje zachowania samowolnego modyfikowania dawek. Z perspektywy standardów opieki i zaleceń instytucjonalnych (American Psychiatric Association; NICE; WHO mhGAP jako rama ostrożności w systemach o ograniczonych zasobach) jest to sytuacja niedopuszczalna: prowadzący nie jest preskrybentem, nie ma dostępu do danych klinicznych, nie prowadzi monitoringu działań niepożądanych, nie ma możliwości reagowania na powikłania. W psychoperformansie obowiązuje więc zasada minimalnej ingerencji farmakologicznej: żadnych rekomendacji modyfikacji leczenia, żadnych sugestii odstawiania, żadnego „testowania bez leków", żadnych narracji antagonizujących farmakoterapię. Jedynym dopuszczalnym ruchem jest język odesłania do specjalisty i język kalibracji bodźców.

W praktyce projektowej trzeba przyjąć, że znaczny odsetek uczestników będzie stosował leki psychotropowe lub leki somatyczne wpływające na pobudzenie, uwagę, sen, termoregulację, próg drgawkowy, rytm serca, tolerancję bodźców, koordynację oraz nastrój. W obszarze

psychotropów najczęściej spotyka się selektywne inhibitory wychwytu zwrotnego serotoniny (SSRI) i inhibitory serotoniny i noradrenaliny (SNRI), leki przeciwpsychotyczne (w tym atypowe), stabilizatory nastroju (lit, kwas walproinowy, lamotrygina), leki anksjolityczne i nasenne (szczególnie benzodiazepiny i leki Z), a także psychostymulanty stosowane w ADHD. W obszarze somatycznym plan sytuacyjny mogą komplikować beta-adrenolityki, leki przeciwpadaczkowe używane w bólu neuropatycznym, kortykosteroidy (ze względu na potencjał zmian nastroju, bezsenności i drażliwości), a także substancje powszechne społecznie: alkohol, cannabis, wysokie dawki kofeiny, nikotyna. Psychoperformans nie powinien „klasyfikować ludzi po lekach", ale musi rozumieć, że określone profile działań niepożądanych mogą imitować zjawiska, które w polu sztuki łatwo zmitologizować: akatyzja może wyglądać jak „niepokój egzystencjalny", derealizacja jako „trans", sedacja jako „otwarcie podświadomości", a zawroty głowy jako „energia". W psychiatrii to klasyczny błąd atrybucji; w psychoperformansie byłby to błąd semiozy, prowadzący do eskalacji bodźców zamiast do korekty parametrów.

Dlatego podstawą bezpieczeństwa farmakologicznego jest przyjęcie ramy funkcjonalnej: interesuje nas nie to, „co ktoś bierze", tylko to, jakie ma obecnie ograniczenia i jakie czynniki zwiększają ryzyko w kontekście planu sytuacyjnego. W języku organizacyjnym oznacza to dyskretne pytania o warunki progu, bez zbierania danych wrażliwych ponad konieczność. Prowadzący może pytać o to, czy uczestnik jest dziś w stanie utrzymać uwagę i orientację, czy ma skłonność do nagłych spadków ciśnienia, czy ma epizody zawrotów głowy, czy ma napady paniki, czy miał ostatnio zmianę leczenia, czy jest po nieprzespanej nocy. Nie pyta o rozpoznania, nie pyta o dawki, nie pyta o listę preparatów, o ile nie ma ku temu uzasadnienia bezpieczeństwa w konkretnej sytuacji. Ta zasada jest spójna zarówno z etyką poufności, jak i z logiką minimal disclosure w działaniach partycypacyjnych, a zarazem redukuje ryzyko, że samo pytanie stanie się sugestią nocebo.

Drugi filar to mapowanie interakcji między parametrami planu sytuacyjnego a typowymi działaniami niepożądanymi, bez wchodzenia w poziom diagnostyczny. Przykładowo: sedacja, spowolnienie psychoruchowe i upośledzenie koordynacji zwiększają ryzyko w działaniach wymagających precyzyjnej manipulacji obiektem–kluczem, w pracy w ciemności, w sekwencjach ruchu o wysokiej amplitudzie, w działaniach na schodach, w przestrzeni o przeszkodach; wówczas plan sytuacyjny powinien przesuwać ciężar na mikroruchy, na stabilne oświetlenie, na obiekt o przewidywalnej fakturze i na procedury BHP. Akatyzja i pobudzenie (mogące wystąpić w części terapii przeciwdepresyjnych lub przy zmianach dawek) zwiększają ryzyko hiperaktywacji i przekroczenia okna tolerancji; wówczas należy unikać eskalacji dźwięku i światła, unikać presji czasu, zwiększać przewidywalność i wprowadzać opcję redukcji. Objawy autonomiczne, takie jak kołatanie serca, drżenie, pocenie, suchość w ustach, mogą być w psychoperformansie błędnie interpretowane jako „emocjonalny przełom"; tymczasem bezpieczny ruch polega na przyjęciu, że to mogą być efekty uboczne, odwodnienie lub lęk napadowy, i odpowiednio: obniżyć stawkę, uziemić, domknąć. Zjawiska takie jak fotowrażliwość lub nadwrażliwość na bodźce mogą czynić agresywne światło i migotanie (flicker) czynnikiem wysokiego ryzyka; wtedy światło staje się narzędziem regulacji, a nie dramaturgii. Analogicznie, jeśli uczestnik ma obniżony próg drgawkowy (co w medycynie bywa istotne przy niektórych lekach i stanach), psychoperformans powinien rygorystycznie unikać stroboskopów, gwałtownych bodźców i wyczerpania, nawet jeśli nie zna szczegółów leczenia; to jest czysta zasada ostrożności.

Trzeci filar to procedura „świeżej zmiany” jako czynnika ryzyka. W praktyce klinicznej wiadomo, że początki leczenia, zmiany dawek i odstawienia są momentami, w których rośnie zmienność snu, nastroju i pobudzenia. Psychoperformans nie musi tego tłumaczyć uczestnikowi w kategoriach farmakokinetyki czy farmakodynamiki; wystarczy, że uzna świeżą zmianę leczenia za sygnał do wersji minimalnej oraz za wskazanie do unikania działań o wysokiej stawce. Podobnie działa zasada dotycząca zespołów odstawiennych, zwłaszcza w obszarze benzodiazepin i niektórych leków przeciwdepresyjnych: jeżeli uczestnik komunikuje, że „odstawia” albo „zmienia”, prowadzący nie komentuje sensu, tylko włącza protokół redukcji i, jeśli to konieczne, odroczenia. W języku ostrożności to brzmi prosto: „Nie wchodzimy dziś w intensywną wersję, bo priorytetem jest stabilność; jeśli chcesz, możemy zrobić wersję minimalną albo domknąć i wrócić innym razem; w sprawach leczenia wspieramy cię w kontakcie z lekarzem”. Ten komunikat jest jednocześnie anti-nocebo i anti-coercion: nie podbija lęku i nie wytwarza wstydu.

Wreszcie, bezpieczeństwo farmakologiczne obejmuje aspekt „substancji społecznych”, które w środowiskach artystycznych bywają normalizowane. Z perspektywy psychiatrycznej intoksykacja alkoholem, THC i innymi substancjami, a także mieszanie ich z psychotropami, znacząco zwiększa ryzyko dysregulacji, zachowań impulsywnych i zaburzeń oceny sytuacji. Psychoperformans nie może moralizować, ale musi mieć jednoznaczną zasadę proceduralną: udział w działaniu o określonym poziomie intensywności jest możliwy tylko przy zachowanej orientacji i krytycyzmie; jeśli jest podejrzenie intoksykacji, plan sytuacyjny przechodzi w tryb odroczenia lub w minimalny, bezpieczny format, a w razie potrzeby w protokół logistyczny bezpiecznego powrotu. To jest zgodne z etyką least harm i duty of care: nie karze się, tylko chroni.

Ta część podrozdziału ustala więc ramę: psychoperformans ma obowiązek mówić o farmakologii wyłącznie językiem ostrożności, granic i procedur, a nie językiem „prawdy o człowieku”. W kolejnym fragmencie potrzebne będzie doprecyzowanie samej pragmatyki języka: jakie sformułowania są bezpieczne, jakie są ryzykowne, jak formułować pytania wstępne bez stygmatyzacji, jak opisywać objawy bez ich interpretowania, oraz jak konstruować komunikaty odesłania do specjalistów w sposób, który nie uruchamia nocebo i nie podważa zaufania do leczenia.

Język ostrożności w obszarze farmakologii powinien być w psychoperformansie traktowany jako osobny rejestr, analogiczny do języka BHP w pracy z materiałem i obiektem. Tak jak nie mówi się uczestnikowi „to narzędzie cię skaleczy, bo jesteś nieuważny”, tylko wprowadza się procedury bezpiecznej manipulacji, tak nie mówi się „twoje leki cię niszczą” ani „twoje leki blokują doświadczenie”, tylko projektuje się warunki, które respektują zmienność fizjologii i nie wymuszają dramatycznych decyzji. W literaturze dotyczącej komunikacji ryzyka i efektów placebo/nocebo — od klasycznych analiz Irvinga Kirscha o oczekiwaniach w leczeniu, przez prace Fabrizia Benedettiego o mechanizmach nocebo, po współczesne ujęcia kognitywne i interoceptywne Lisy Feldman Barrett — pojawia się wspólny wniosek: sugestia autorytetu i semantyczne ramowanie objawu potrafią modulować jego intensywność. Psychoperformans, jako praktyka operująca na symbolach, ma szczególne predyspozycje do niezamierzonej sugestii, a więc ma też szczególny obowiązek neutralności i proceduralności, gdy dotyka sfery leczenia.

Najpierw trzeba zdefiniować, jakie formy wypowiedzi są w psychoperformansie ryzykowne. Ryzykowne są przede wszystkim komunikaty antymedyczne i komunikaty absolutyzujące. Antymedyczne to takie, które delegitymizują farmakoterapię jako „chemię" lub „tłumik prawdy", a jednocześnie nadają praktyce psychoperformansu status alternatywnego leczenia. W języku ryzyka są to komunikaty typu: sugerowanie, że „leki odcinają od emocji", że „trzeba zejść z leków, żeby przeżyć akt", że „prawdziwe doświadczenie jest dopiero bez farmakologii", albo że „organizm sam wie lepiej niż psychiatria". To jest podwójnie niebezpieczne: po pierwsze, wytwarza konflikt lojalności (treatment adherence kontra potrzeba przynależności do grupy i aktu), po drugie, aktywuje nocebo przez sugestię szkody i przez katastroficzne ramowanie działań niepożądanych. W klasycznych analizach mechanizmów placebo/nocebo (Fabrizio Benedetti) oraz w ujęciach roli oczekiwań (Irving Kirsch) powtarza się motyw autorytetu: jeśli autorytet (tu: prowadzący, artysta, instytucja) nadaje objawom określone znaczenie, zwiększa prawdopodobieństwo, że uczestnik będzie je monitorował i amplifikował. W psychoperformansie autorytet jest często spotęgowany estetyką, rytuałem i wspólnotą; dlatego każda aluzja antymedyczna ma większą siłę rażenia niż w zwykłej rozmowie.

Ryzykowne są także komunikaty absolutyzujące i esencjalizujące: „na tych lekach zawsze jest gorzej", „to na pewno przez leki", „to objaw tego, co w tobie siedzi", „to znak, że terapia nie działa", „to twoje ciało odrzuca farmakologię". W psychiatrii klinicznej, w tradycji myślenia o złożonych przyczynach objawu (od modelu biopsychospołecznego George'a Engel'a po współczesne ujęcia allostazy Bruce'a McEwena), unika się takiego języka, bo objaw jest zwykle wieloczynnikowy: działanie niepożądane, brak snu, odwodnienie, lęk antycypacyjny, infekcja, przegrzanie, interakcja lek–substancja, a także zwykła zmienność układu autonomicznego. Psychoperformans, jeśli zacznie „na pewność" przypisywać przyczyny, natychmiast wchodzi w rolę pseudo-diagnostyczną i generuje koszt epistemiczny: uczestnik traci możliwość spokojnej oceny sytuacji, a zyskuje dramatyczną narrację. To jest dokładnie ten typ semiozy, przed którym w psychoperformansie trzeba chronić, bo praktyka sama w sobie jest maszyną do wytwarzania znaczeń.

Ryzykowne są również komunikaty preskryptywne, nawet w formie półżartu: „spróbuj dziś bez", „zmniejsz dawkę przed działaniem", „weź coś, żeby cię uspokoiło", „wypij alkohol, żeby puściło", „weź kofeinę, bo inaczej nie zrobisz aktu". To jest pole naruszenia granic kompetencji i pole realnych szkód. Psychoperformans nie jest miejscem rekomendacji farmakologicznych ani „poradnictwa substancjami". Nawet jeśli prowadzący ma prywatne doświadczenia, nie wolno mu przenosić ich jako sugestii na uczestnika. W psychofarmakologii (Stephen M. Stahl) oraz w praktyce klinicznej (Kaplan i Sadock) podstawową zasadą jest monitorowanie działań niepożądanych i interakcji w systemie, który ma narzędzia reakcji; psychoperformans tych narzędzi nie ma. Stąd zasada „zero preskrypcji": żadnych porad o dawkach, żadnych porad o odstawianiu, żadnych porad o „wspomagaczach".

Wreszcie, ryzykowne są komunikaty mistyfikujące objawy farmakologiczne jako „energię", „trans", „otwarcie", „oczyszczenie" lub „blokadę", zwłaszcza jeśli pojawiają się w intensywnych formach rytualnych. To są komunikaty, które mogą utrwalać błędną atrybucję (misattribution) i prowadzić do eskalacji bodźców. Jeśli ktoś ma na przykład akatyzję (subiektywny niepokój ruchowy) albo objawy autonomiczne (tachykardia, drżenie), interpretacja w kategoriach „energia rośnie" może zachęcić do dalszego przeciążania układu. Jeśli ktoś jest w sedacji lub spowolnieniu, interpretacja w kategoriach „wchodzisz głębiej" może prowadzić do zaniedbania

BHP i do ryzyka fizycznego. Jeśli ktoś doświadcza derealizacji, interpretacja jako „trans” może opóźnić uziemienie i domknięcie. W psychoperformansie należy przyjąć rygor: w obszarze potencjalnej farmakologii interpretacje metafizyczne i narracje „głębi” są zawieszone, a pierwszeństwo ma orientacja, regulacja i bezpieczeństwo.

Język bezpieczny ma trzy cechy: jest opisowy, proceduralny i skalujący. Opisowy oznacza, że mówi o fenomenach bez przypisywania im przyczyn i bez nadawania znaczeń: „widzę, że wzrosło pobudzenie”, „pojawiają się zawroty głowy”, „trudniej utrzymać oddech”, „tempo jest za szybkie”, „światło jest zbyt intensywne”. Proceduralny oznacza, że natychmiast proponuje korektę parametrów planu sytuacyjnego: „redukujemy bodźce”, „przechodzimy do wersji minimalnej”, „robimy pauzę”, „wychodzimy do strefy ciszy”, „domykamy akt”, „odkładamy obiekt–klucz”, „zmieniamy ustawienie światła”, „wyciszamy dźwięk”. Skalujący oznacza, że pokazuje, iż intensywność jest regulowalna i że przerwanie jest pełnoprawną opcją: „możesz przerwać bez tłumaczenia”, „to nie jest test”, „wersja minimalna jest w pełni wystarczająca”, „możemy wrócić innym razem”. Ten rejestr jest spójny z tym, co Dan Siegel nazywa utrzymywaniem okna tolerancji, i z tym, co Stephen Porges opisuje jako warunki neurocepcji bezpieczeństwa (bez wchodzenia w spory interpretacyjne wokół teorii poliwagalnej): przewidywalność, brak presji, możliwość wyboru, brak zagrożenia ekspozycją.

W praktyce warto wprowadzić „bank sformułowań” jako element szkolenia zespołu. Bank nie jest scenariuszem rozmowy, tylko zestawem formuł, które minimalizują ryzyko nocebo i stygmatyzacji. Przykładowe formuły bezpieczne to: „Nie interpretujemy teraz przyczyn; ustawiamy warunki tak, żeby było bezpiecznie”, „Jeśli masz obawy dotyczące leczenia, najlepszym adresem jest lekarz prowadzący; my dostosujemy formę”, „Zmieniamy parametry: mniej światła, mniej dźwięku, więcej czasu”, „Masz prawo przerwać i to jest domknięcie, nie porażka”, „Zostajemy przy danych zewnętrznych: obiekt, podłoga, oddech, orientacja”. Formuły ryzykowne to: „To przez leki”, „To znak, że coś w tobie pęka”, „To oczyszczenie”, „Bez leków byłoby prawdziwiej”, „Musisz to przejść”. Różnica jest zasadnicza: pierwsze redukują semantyczną stawkę i wzmacniają sprawczość, drugie budują presję i katastroficzny sens.

Bezpieczne pytania wstępne również muszą mieć charakter funkcjonalny. Zamiast pytać o listę leków, dawki i diagnozy, co wytwarza niepotrzebną ekspozycję danych wrażliwych i może uruchomić wstyd, psychoperformans pyta o parametry progu. Najbardziej użyteczne są pytania o sen (jako wskaźnik stabilności), o intoksykację (jako wskaźnik krytycyzmu), o świeże zmiany leczenia (jako wskaźnik zmienności), o skłonność do reakcji autonomicznych (np. zawroty głowy, omdlenia), o tolerancję bodźców (światło, dźwięk), o preferencję widzialności (czy potrzebna jest opcja niewidzialności), o zgodę na dokumentację. Te pytania nie są diagnozą; są kalibracją planu sytuacyjnego. W logice mózgu predykcyjnego Karla Friston’a to nic innego jak minimalizacja błędu przewidywania przez zwiększenie przewidywalności i dopasowanie bodźców do modelu organizmu. Dodatkowo, taki sposób pytania jest zgodny z praktyką projektowania uniwersalnego: zamiast selekcji osób, adaptuje się środowisko.

W planie sytuacyjnym należy też wprowadzić zasadę „prymatu BHP nad estetyką”, gdy pojawia się podejrzenie działania ubocznego lub interakcji. Jeśli ktoś zgłasza zawroty głowy, osłabienie, nietypowe pobudzenie, labilność nastroju, kołatanie serca, dezorientację, senność, wtedy obiekt–klucz i manipulacja obiektem muszą zostać skorygowane: obiekt nie może być ciężki, nie może mieć ostrych krawędzi, nie może wymuszać pracy w pozycji niestabilnej; światło

musi być stałe; dźwięk musi być zredukowany; czas trwania skrócony; ekspozycja społeczna ograniczona; dokumentacja wyłączona. To są decyzje formalne, nie psychologiczne. One chronią nie tylko uczestnika, ale i samą metodę przed „legendą wypadku", która w sztuce bywa romantyzowana, a w praktyce jest kompromitacją odpowiedzialności.

Bardzo istotny jest też język „odesłania do specjalisty" (referral language), który ma być niealarmistyczny, a jednocześnie jednoznaczny. W psychoperformansie odsyłanie nie może wyglądać jak „wyrzucanie problemu", ani jak „diagnoza z sali". Język bezpieczny brzmi proceduralnie: „Zatrzymujemy dziś działanie, bo priorytetem jest stabilność. W sprawach leczenia i objawów najlepszym krokiem jest kontakt z lekarzem prowadzącym lub z pomocą kryzysową, jeśli poczucie zagrożenia rośnie. Jeśli chcesz, pomożemy w logistyce: kontakt, bezpieczny powrót, strefa ciszy." Taki komunikat nie mówi, co jest przyczyną; mówi, co jest właściwą ścieżką odpowiedzialności. Wymaga to, by organizator miał realną mapę zasobów i procedurę incydentu, o której była mowa wcześniej. Bez mapy zasobów odsyłanie staje się pustym gestem, a pusty gest może wytworzyć dodatkowy wstyd.

Z perspektywy nocebo kluczowe jest również to, jak mówi się po incydencie. W środowiskach klinicznych zaleca się unikanie katastroficznego opisu, który utrwala lęk; analogicznie w psychoperformansie nie należy opowiadać incydentu jako „mocnego przełomu" ani jako „dowodu, że dotknęliśmy czegoś niebezpiecznego". Najbezpieczniejszy jest debriefing proceduralny: co się zmieniło w parametrach, co zrobiliśmy, żeby obniżyć obciążenie, co działało, co trzeba zmienić w planie sytuacyjnym następnym razem. To jest „kultura uczenia się", nie „kultura mitu". Współczesne ujęcia afektu i interocepcji (Lisa Feldman Barrett) przypominają, że mózg kategoryzuje doznania na podstawie kontekstu i narracji; jeśli narracja brzmi „było groźnie", doznania będą wracać jako groźne. Jeśli narracja brzmi „zmieniliśmy parametry i wróciliśmy do orientacji", doznania mają większą szansę zostać zintegrowane jako doświadczenie regulacyjne, nie jako trauma wtórna.

Na poziomie etyki i odpowiedzialności instytucjonalnej trzeba dodać zasadę poufności: informacje o leczeniu są danymi wrażliwymi i w psychoperformansie nie powinny być gromadzone ani rozpowszechniane poza minimalną konieczność bezpieczeństwa. Jeśli organizator musi odnotować incydent, robi to językiem parametrycznym, nie medycznym, i ogranicza dostęp do notatki do osób, które pełnią funkcje bezpieczeństwa. To jest spójne z logiką minimal disclosure i z praktyką safeguarding. Psychoperformans, chcąc być praktyką naukowo-kulturowo umocowaną, musi umieć powiedzieć: „nie wiem" i „to nie jest moja kompetencja", a jednocześnie musi umieć zrobić rzecz najważniejszą: zmienić formę tak, żeby nie szkodziła.

W ten sposób bezpieczeństwo farmakologiczne staje się integralną częścią psychoperformansu jako metody: nie przez udawanie psychofarmakologii, lecz przez precyzyjną pragmatykę języka, przez protokoły wersji minimalnej, przez inżynierię bodźców oraz przez konsekwentną profilaktykę nocebo. W praktyce jest to także dowód dojrzałości artystycznej: zdolności utrzymania intensywności jako parametru regulowanego, a nie jako dogmatu. To odróżnia praktykę odpowiedzialną od praktyki uwiedzionej „mitem przełomu".

Perspektywa kognitywna

Rozdział 28, nazwany perspektywą kognitywną, stanowi próbę uchwycenia psychoperformansu jako technologii regulowania relacji między przewidywaniem a doświadczeniem w czasie rzeczywistym, a więc jako praktyki, która pracuje na „styku modelu i świata" nie w sensie metaforycznym, lecz operacyjnym. W tym ujęciu akt performatywny nie jest jedynie ekspresją, komunikatem ani „wyładowaniem" afektu, lecz kontrolowanym zaburzeniem (perturbacją) własnych nawyków poznawczych oraz ich środowiskowych podpórek: reżimów uwagi, mikro-oczekiwań, automatycznych interpretacji, schematów działania oraz społecznych rytuałów rozpoznawania sensu. Psychoperformans, rozumiany jako praktyka o wyraźnej infrastrukturze planu sytuacyjnego i obiektu–klucza, staje się w perspektywie kognitywnej układem projektowania błędów przewidywania oraz ich „bezpiecznej dystrybucji" w kanałach: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, przy czym dystrybucja ta nie jest rozumiana estetyzująco, lecz jako pragmatyka doboru nośników bodźców, ograniczeń i reguł, które modulują koszt poznawczy, a zarazem umożliwiają transformację modelu działania. To jest szczególnie istotne w tych odmianach psychoperformansu, które operują na granicy nadmiaru i niedoboru informacji (przebodźcowanie versus deprywacja), a więc tam, gdzie różnica między „estetyką" a „fizjologią poznania" okazuje się różnicą pozorną.

Perspektywa kognitywna porządkuje materiał pojęciowy inaczej niż klasyczne opisy performansu w kategoriach intencji, narracji i znaczenia. Punkt ciężkości przesuwa się ku mechanizmom, które w neurokognitywistyce i psychologii poznawczej opisuje się jako predykcyjne przetwarzanie informacji, regulację uwagi, alokację zasobów, dynamikę uczenia oraz wytwarzanie metafor pojęciowych. Psychoperformans w takim horyzoncie nie jest „opowieścią o sobie", lecz praktyką aktywnego wytwarzania warunków, w których mózg i ciało uczą się inaczej, niż „chciałyby" to robić w trybie automatycznym. To „inaczej" nie oznacza tu wartościowania, tylko zmianę parametrów: wagi sygnałów, precyzji (w sensie kognitywnym, jako pewności przypisywanej informacjom), tempa aktualizacji, tolerancji niepewności, zakresu eksploracji, sposobu wiązania bodźców z działaniem oraz formy, w jakiej doświadczenie zostaje zapisane jako pamięć epizodyczna albo nawyk proceduralny. W konsekwencji psychoperformans może być analizowany jako praktyka, która nie tyle „dodaje treści", ile przeprogramowuje warunki powstawania treści, czyli warunki, w których coś staje się zauważalne, interpretowalne, pamiętalne i możliwe do powtórzenia.

Warto od razu doprecyzować status epistemiczny tego rozdziału. Kognitywistyka wytwarza modele, a modele mają charakter narzędziowy: opisują regularności, proponują mechanizmy, wyznaczają przewidywania, ale nie są ontologią podmiotu ani metafizyką „ja". W psychoperformansie pojawia się pokusa, aby język modeli potraktować jako język „prawdy o człowieku", ponieważ terminy takie jak „błąd przewidywania", „aktualizacja modelu", „krzywa obciążenia poznawczego" czy „mapowanie metaforyczne" brzmią obiektywizująco i porządkująco. Ten rozdział przyjmuje inne podejście: terminologia kognitywna jest tu traktowana jako precyzyjny metajęzyk opisu warunków działania, a nie jako nowa narracja totalna o ludzkiej kondycji. Z tego powodu perspektywa kognitywna zostaje powiązana z

planem sytuacyjnym, czyli z praktyką „konstruowania sytuacji”, w której można testować hipotezy o własnym działaniu bez naruszania granic bezpieczeństwa, bez „wmawiania” skutków, bez semantycznego wymuszania interpretacji na uczestniku oraz bez tworzenia komunikatów, które mogłyby generować nocebo. Psychoperformans w tym rozumieniu dopuszcza intensywność, ale odmawia mistyfikacji, a intensywność traktuje jako parametr projektowy, nie jako dowód.

Rozdział 28 organizuje się wokół pojęcia mózgu predykcyjnego, nie w wersji popularnej, redukującej całość do hasła „mózg zgaduje”, lecz w sensie technicznym, gdzie percepcja i działanie są sprzęgnięte z hierarchiczną konstrukcją modeli generatywnych, a zmiana zachodzi poprzez minimalizowanie rozbieżności między przewidywaniem a sygnałem. Psychoperformans może wówczas zostać opisany jako praktyka intencjonalnego „wzbudzania” rozbieżności na określonych poziomach hierarchii: czasem na poziomie niskim (sensorycznym, somatomotorycznym), czasem na poziomie pośrednim (schematów działania), czasem na poziomie wysokim (przekonań, narracji, wartościowania), przy czym kluczowe jest to, że rozbieżność nie jest tu celem samym w sobie. Celem jest zmiana sposobu, w jaki system przydziela wagę temu, co nadchodzi z ciała i środowiska, oraz temu, co „przychodzi” z własnych oczekiwań, lęków, pragnień i nawyków interpretacyjnych. W kognitywistyce nazywa się to niekiedy regulacją precyzji albo przełączaniem między eksploatacją i eksploracją; w psychoperformansie operacjonalizuje się to poprzez rytm, strukturę, ograniczenia i materialne podpórki, które plan sytuacyjny implementuje w przestrzeni i czasie.

Z tej perspektywy obiekt–klucz nie jest dekoracją ani rekwizytem, lecz zewnętrznym stabilizatorem modelu, czymś w rodzaju materialnej kotwicy uwagi i znaczenia. Obiekt–klucz posiada masę, fakturę, termikę, odporność, pamięć materii i ślady użycia; te właściwości sprawiają, że nie daje się go „przegadać” do końca, a jednocześnie nie jest czysto subiektywny, ponieważ stawia opór i narzuca konsekwencje ruchu. W kategoriach kognitywnych obiekt–klucz można potraktować jako narzędzie kalibracji: umożliwia wytworzenie stabilnego sprzężenia zwrotnego między intencją a skutkiem, między ruchem a odczuciem, między interpretacją a faktem materialnym. Tam, gdzie psychoperformans pracuje z afektem i ambiwalencją, obiekt–klucz bywa także narzędziem „wstrzymywania” automatycznej narracji: zamiast natychmiastowego dopowiedzenia sensu pojawia się zadanie manipulacyjne, które wymaga zogniskowania uwagi, a więc wymaga zmiany priorytetów przetwarzania. To przesunięcie bywa subtelne, ale w perspektywie kognitywnej jest strategiczne: redukuje dominację wysokopoziomowej interpretacji nad sygnałami ucieleśnionymi, co w wielu praktykach (również terapeutycznych, choć tu nie formułuje się diagnoz) jest warunkiem odzyskania plastyczności reakcji.

Rozdział 28 wymaga jednocześnie ścisłego powiązania kognitywistyki z performatyką i z tradycjami sztuki działania. Psychoperformans wyrasta z performance art i live art, ale w perspektywie kognitywnej ten rodowód nie jest tylko kontekstem historycznym; staje się laboratorium form, w którym przez dziesięciolecia testowano, jak dalece można przestawić uwagowe i interpretacyjne „parametry publiczności” oraz wykonawcy za pomocą minimalnych interwencji w czas, przestrzeń, rytm i materialność. Wystarczy przypomnieć, że wiele kanonicznych praktyk sztuki akcji pracowało na granicy progu percepcyjnego: powtarzalność, monotonia, długotrwałość, mikroruch, praca z ciszą, praca z niewygodą, praca z obiektem, który narzucał reżim. W perspektywie kognitywnej wszystkie te strategie można opisać jako techniki

modulowania zasobów poznawczych i zmiany priorytetów predykcji. Psychoperformans przenosi te intuicje w obszar planu sytuacyjnego, w którym artystyczna konstrukcja sytuacji zostaje dodatkowo sprzęgnięta z celami IndywiduAkcji, a więc z procesem rozłożonym w czasie, projektowanym jako sekwencja aktów, których wspólnym mianownikiem jest wytwarzanie podmiotowości poprzez działanie i jego poświadczenie.

Z tego powodu rozdział 28 traktuje uwagę nie jako „latarkę", która świeci na obiekt, lecz jako mechanizm selekcji i ważenia informacji w systemie predykcyjnym. Uwaga eksploracyjna, rozumiana jako gotowość do poszukiwania nowości i sprawdzania hipotez, staje się w psychoperformansie jednym z kluczowych zasobów, ale zasobem ograniczonym: rośnie koszt poznawczy, pojawia się zmęczenie, włącza się obrona nawykowa, może wystąpić przeciążenie. Stąd idea „dawek nowości" ma w tym rozdziale sens techniczny: nie chodzi o estetyczną różnorodność, lecz o porcjowanie informacji w taki sposób, aby zachować plastyczność bez wchodzenia w stan przeciążenia, który zamyka eksplorację i spycha działanie w tryb sztywnej eksploatacji. Krzywa obciążenia poznawczego nie jest tu wykresem do cytowania, lecz narzędziem myślenia o planie sytuacyjnym: o tym, ile równoległych zadań można nałożyć na uczestnika, jak szybko wolno zmieniać reguły, jak często wolno przestawiać kanał dominujący między obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem, oraz w jakich momentach należy wprowadzić „prostotę funkcjonalną", aby utrzymać zdolność do aktualizacji modelu.

Istotny komponent perspektywy kognitywnej stanowi także teoria metafor konceptualnych, ponieważ psychoperformans niemal zawsze pracuje na mapowaniu sensu: na przenoszeniu struktur z jednego obszaru doświadczenia do innego. W tradycji performansu wiele działań funkcjonuje jako „żywe metafory" nie dlatego, że są zagadkami do rozwiązania, lecz dlatego, że organizują doświadczenie tak, aby uczestnik mógł przeżyć pewien układ relacji w ciele, w czasie i w materii, zanim go nazwie. Metafora w ujęciu kognitywnym nie jest ozdobą języka, lecz mechanizmem konceptualizacji; w psychoperformansie ta mechanika zostaje „uziemiona" w obiekcie–kluczu i w strukturze planu sytuacyjnego. Oznacza to, że mapowanie sensu może przebiegać nie przez perswazję, lecz przez zadanie: przez sekwencję działań, które narzucają analogię w praktyce. Właśnie dlatego rozdział 28 traktuje metaforę jako narzędzie projektowania uczenia, a nie jako opis symboliczny; symbolika jest tu analizowana jako wtórna wobec architektury uwagi i działania, która umożliwia symbolizacji zaistnieć.

Wreszcie perspektywa kognitywna musi rozróżnić dwa typy uczenia, ponieważ psychoperformans często jest mylony z „wglądem" albo „przeżyciem", podczas gdy w praktyce jego skutki zależą od tego, czy doświadczenie zostanie zapisane jako pamięć epizodyczna, czy jako kompetencja proceduralna. Pamięć epizodyczna sprzyja tworzeniu narracji i „pamiętaniu zdarzenia"; uczenie proceduralne sprzyja stabilizacji nawyków, które działają bez opowiadania. Psychoperformans, jeśli ma być rozumiany jako metoda o trwałości większej niż moment, potrzebuje obu poziomów, ale w określonej proporcji: epizod ma wytworzyć gęstość sensu i motywację, procedura ma przełożyć to na powtarzalne mikrozmiany w zachowaniu, uwadze, postawie, rytmie pracy i sposobie organizowania relacji z obiektem–kluczem. W kategoriach planu sytuacyjnego oznacza to konieczność świadomego projektowania nie tylko kulminacji, lecz także repetycji, wariacji i domknięć, w których wykonywanie działań jest równie ważne jak ich rozumienie. Z perspektywy kognitywnej to rozróżnienie jest jednym z najistotniejszych hamulców przed mitologizacją performansu: „moc" zdarzenia nie wynika z jego intensywności,

lecz z tego, czy potrafi ono wejść w obieg uczenia, który zmienia przyszłe przewidywania i przyszłe działania.

Rozdział 28 wprowadza zatem aparat pojęciowy, który pozwala opisać psychoperformans jako praktykę sterowania parametrami poznania poprzez sytuację, rytm, ograniczenie i materialność. Jednocześnie podkreśla, że to sterowanie ma charakter etyczny: plan sytuacyjny musi uwzględniać granice uczestnika, mechanizmy obronne, koszt poznawczy, a także ryzyko nadinterpretacji, w którym język kognitywny staje się alibi dla przemocy symbolicznej. Perspektywa kognitywna nie ma tu zastąpić doświadczenia ani go „wytłumaczyć", lecz ma umożliwić projektowanie psychoperformansu w sposób odpowiedzialny, skalowalny i replikowalny, bez redukcji do przepisu, a jednocześnie bez popadania w arbitralność. Psychoperformans, traktowany jako praktyka wytwarzania warunków uczenia, staje się w tej ramie szczególnym przypadkiem kulturowej inżynierii uwagi: inżynierii, która pozostaje sztuką, ponieważ jej materiałem jest sens, a nie tylko funkcja, ale która pozostaje także dyscypliną, ponieważ jej minimalnym wymogiem jest kontrola warunków, w jakich sens w ogóle ma szansę się przeformułować.

Perspektywa kognitywna wymaga w psychoperformansie szczególnej dyscypliny pojęciowej, ponieważ łatwo tu o dwa przeciwne nadużycia: z jednej strony o redukcjonizm („to tylko mózg"), z drugiej o retoryczne nadęcie („mózg predykcyjny" jako magiczne hasło usprawiedliwiające dowolną interpretację). W rozdziale 28 aparat kognitywny jest stosowany wyłącznie jako narzędzie projektowe dla planu sytuacyjnego: ma pomagać konstruować warunki działania, w których zmienia się sposób alokacji uwagi, tolerancja niepewności, koszt poznawczy oraz trajektoria uczenia, nie zaś dostarczać metafizyki podmiotu. Oznacza to, że każda kategoria teoretyczna zostaje tu sprowadzona do pytania operacyjnego: co w praktyce trzeba zrobić, by uzyskać określony typ doświadczenia, a nie tylko „opisać go z zewnątrz" językiem naukowym.

W tym sensie „mózg predykcyjny" nie jest sloganem, lecz skrótem dla rodziny podejść, w których percepcja i działanie są ujmowane jako ciągłe wnioskowanie o przyczynach sygnałów zmysłowych w warunkach niepełnej informacji. W tle stoją klasyczne intuicje Helmholtza o „nieświadomym wnioskowaniu", późniejsze prace z zakresu obliczeniowych modeli percepcji oraz współczesne propozycje predictive coding i active inference rozwijane m.in. w kręgu Karla Fristona, Andy'ego Clarka czy Jakoba Hohwy'ego. Ich wspólny rdzeń jest dla psychoperformansu ważny z jednego powodu: pokazuje, że „błąd przewidywania" nie jest anomalią, lecz paliwem uczenia, a więc że sensowna zmiana nie musi dokonywać się przez perswazję, tylko przez taką organizację sytuacji, która wymusza przeformułowanie modeli działania. Psychoperformans jest wówczas praktyką projektowania błędów przewidywania w kontrolowanych dawkach, w kontrolowanych kanałach i w kontrolowanych konsekwencjach, tak aby rozbieżność nie rozsadzała systemu, lecz uruchamiała aktualizację.

To prowadzi do kluczowego rozróżnienia, które będzie stale powracać w 28.1–28.4: rozbieżność sama w sobie nie „leczy", nie „uzdrawia" i nie „wyzwala"; rozbieżność zmienia coś dopiero wtedy, gdy system uzna ją za informacyjną, a nie za szum. W terminologii kognitywnej chodzi o ważenie precyzji (pewności) przypisywanej sygnałom i przewidywaniom. W praktyce psychoperformansu oznacza to, że plan sytuacyjny nie może polegać wyłącznie na zaskoczeniu; musi wytworzyć wiarygodną ramę dla rozbieżności: ramę temporalną (kiedy i jak długo), ramę

somatyczną (na jakiej intensywności pobudzenia), ramę materialną (jaką rolę pełni obiekt–klucz jako stabilizator sprzężenia), ramę semiotyczną (jakie słowa są dopuszczone, a jakie wytwarzają nocebo lub przemoc symboliczną), oraz ramę społeczną (kto jest świadkiem, kto współdzieli reżim uwagi, kto może wycofać się bez utraty twarzy). Bez tej infrastruktury „błąd przewidywania" bywa po prostu dystraktorem, a psychoperformans zmienia się w estetykę przypadkowych bodźców.

Warto zatrzymać się na chwilę przy tym, jak perspektywa kognitywna rekonfiguruje samo pojęcie „znaczenia" w akcie. W praktykach sztuki działania często zakłada się, że sens jest czymś, co „wyłania się" w polu relacji; w kognitywistyce natomiast sens jest efektem mapowania, kategoryzacji i przewidywania, a więc efektem pracy systemu, który w czasie rzeczywistym negocjuje kompromis między tym, co dane, a tym, co oczekiwane. Rozdział 28 nie będzie rozstrzygał tej różnicy jako sporu filozoficznego. Zamiast tego przyjmie, że psychoperformans jest sztuką organizowania mapowania sensu, i to mapowania wielokanałowego: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt nie są ornamentami, lecz równoległymi strumieniami danych, które mogą ze sobą współpracować albo wchodzić w kontrolowaną niezgodność. Taka niezgodność jest szczególnie produktywna, jeśli jest projektowana, a nie przypadkowa, ponieważ pozwala przetestować, który kanał w danej osobie i w danym momencie ma największą „siłę dowodową" dla modelu świata, a który kanał łatwo ulega konfabulacji i nadinterpretacji.

Tu pojawia się rola obiektu–klucza jako operatora kognitywnego. Krótko: obiekt–klucz materializuje kryterium sprawdzalności na poziomie mikro. W świecie języka i obrazów można niemal zawsze „przepisać" sens tak, aby pasował do narracji. W świecie obiektu rośnie koszt dowolności, bo ciężar, tarcie, termika, kruchość i odporność materii są formą faktu. Obiekt–klucz ustanawia w planie sytuacyjnym lokalny realizm: coś się udało albo nie; coś można unieść albo nie; coś jest gorące albo zimne; coś stawia opór albo się poddaje. Ten realizm nie jest anty-symboliczny. Przeciwnie, jest warunkiem symbolizacji, która nie jest jedynie retoryką. Gdy psychoperformans operuje praktykami rytualno-performatywnymi, które w języku potocznym nazywa się czasem „magicznymi", właśnie obiekt–klucz ogranicza mistyfikację: rytuał staje się technologią znaczenia dlatego, że jest osadzony w materialnej konsekwencji działań, a nie dlatego, że deklaruje „tajemną moc".

W rozdziale 28 kluczowym zadaniem będzie zatem przełożenie kognitywistyki na pragmatykę planowania: jak projektować uwagę, jak dawkować nowość, jak utrzymać eksplorację bez przeciążenia, jak budować metafory konceptualne bez przemocy interpretacyjnej oraz jak układać uczenie w czasie, aby efekt nie był wyłącznie epizodycznym „zdarzeniem", lecz także proceduralnym przestawieniem nawyków. Każdy z tych wątków ma odrębny ciężar techniczny i odrębne ryzyko błędu.

Ważnym aspektem psychoperformansu jest uwaga. W psychoperformansie uwaga nie jest jedynie „skupieniem", lecz reżimem dystrybucji zasobów i selekcji informacji, który decyduje o tym, co w ogóle staje się dostępne dla zmiany. W psychologii poznawczej i neuronauce uwagi istnieje wiele modeli, od klasycznych ujęć Posnera po późniejsze dyskusje o filtrach, zasobach i konkurencji bodźców; rozdział 28 nie będzie próbował ujednolicić całego pola, tylko wydobyć to, co użyteczne dla praktyki. W praktyce planu sytuacyjnego oznacza to, że „skierowanie uwagi" jest zawsze decyzją o kosztach: jeśli otwieram eksplorację w kanale wzrokowym, to coś

tracę w kanale propriocepcji; jeśli utrzymuję wysoką czujność semantyczną w słowie, to rośnie ryzyko, że gest stanie się automatyczny; jeśli intensyfikuję światło i dźwięk równocześnie, to pojawia się przeciążenie i reakcje obronne, które mogą zablokować uczenie. Psychoperformans nie jest więc „maksymalizacją bodźców", tylko sztuką doboru parametrów, w której decyzje estetyczne są jednocześnie decyzjami o architekturze uwagi.

Stąd pojęcie „dawek nowości" w 28.2 ma status czysto techniczny: chodzi o porcjowanie rozbieżności i urozmaiceń tak, aby system nie przestał wnioskować. W literaturze o uczeniu, eksploracji i motywacji poznawczej pojawia się m.in. kategoria epistemic value (wartości epistemicznej) oraz ujęcia nowości jako bodźca, który uruchamia poszukiwanie informacji; równolegle psychologia obciążenia poznawczego (Sweller i rozwinięcia) opisuje, jak łatwo przekroczyć próg, po którym „więcej" staje się „gorzej". Plan sytuacyjny ma więc do wykonania zadanie pozornie paradoksalne: wytworzyć niepewność wystarczającą do aktualizacji modelu, ale niepewność na tyle ograniczoną, by uczestnik nie musiał ratować się sztywnym nawykiem lub wycofaniem. W praktyce oznacza to projektowanie przejść: przejść między kanałami, między zadaniem a pauzą, między intensyfikacją a redukcją, między ekspozycją a domknięciem. To właśnie w przejściach powstaje największe ryzyko błędu projektowego, bo przejście jest miejscem, w którym rośnie koszt przewidywania.

Wątek metafor konceptualnych w 28.3 stanowi kolejny punkt, gdzie psychoperformans spotyka kognitywistykę w sposób bezpośredni. Lakoff i Johnson opisali metafory jako struktury myślenia, a nie tylko ozdobniki języka; późniejsze prace w kognitywistyce znaczenia i ucieleśnienia (m.in. Barsalou) wzmacniały intuicję, że koncepty są zakorzenione w symulacjach sensoryczno-motorycznych. Psychoperformans, jako praktyka, w naturalny sposób działa w tym obszarze: wiele planów sytuacyjnych jest w istocie „żywą metaforą", lecz nie po to, by ją odczytać jak rebus, tylko po to, by przeżyć pewien układ relacji zanim zostanie on nazwany. Tutaj pojawia się krytyczna granica: metafora może być narzędziem emancypacji uwagi, ale może też być narzędziem zawłaszczenia, jeśli performer lub prowadzący narzuca mapowanie sensu jako jedyną dopuszczalną interpretację. Rozdział 28 będzie więc podkreślał zasady „niedomkniętej semantyki": projektuje się sytuację tak, aby umożliwić mapowanie, lecz nie legitymizuje się jednego „prawidłowego" wyniku mapowania. W przeciwnym razie psychoperformans staje się techniką perswazji, a nie praktyką uczenia.

Z tym wiąże się rozróżnienie między pamięcią epizodyczną a uczeniem proceduralnym w 28.4. Tulving wprowadził klasyczne rozróżnienie systemów pamięci, a późniejsza neuropsychologia i neuronauka uczenia (Squire i tradycja badań nad pamięcią deklaratywną i niedeklaratywną; modele nabywania umiejętności w psychologii) doprecyzowały, że „pamiętam zdarzenie" i „umiem wykonać czynność" to dwa różne porządki. Psychoperformans często bywa oceniany po tym, czy wywołał intensywne wspomnienie, mocną narrację albo „wgląd". Tymczasem trwała zmiana w IndywiduAkcji zależy od tego, czy plan sytuacyjny generuje powtarzalne mikroruchy i mikrodecyzje, które przechodzą w repertuar proceduralny: w sposób chodzenia, oddychania, rozkładania uwagi, inicjowania kontaktu, posługiwania się obiektem–kluczem, domykania interakcji. Epizod jest ważny, bo dostarcza energii znaczenia; procedura jest konieczna, bo dostarcza mechanizmu utrwalenia. Rozdział 28 będzie traktował to jako zasadę konstrukcyjną: jeśli plan sytuacyjny produkuje tylko epizody, staje się teatrem przeżyć; jeśli produkuje tylko procedury, staje się treningiem bez sensu. Psychoperformans ma utrzymać oba rejestry w napięciu.

Z tych powodów perspektywa kognitywna wprowadza do psychoperformansu etykę projektowania poznawczego, która ma charakter bardzo konkretny. Nie wolno „wzmacniać" skutków przez sugestię i język autorytetu, bo to jest w praktyce wytwarzanie nocebo i konfabulacji; nie wolno traktować terminologii naukowej jako dekoracji, bo to jest mistyfikacja; nie wolno projektować przeciążenia jako „testu", bo to jest przemoc pod pozorem sztuki. Wolno natomiast projektować sytuacje, które są trudne, o ile trudność jest opisana parametrami, ma mechanizmy wyjścia, ma możliwość modulacji i jest osadzona w materialnym, weryfikowalnym sprzężeniu. W perspektywie kognitywnej odpowiedzialność nie jest dodatkiem etycznym do „twórczej wolności", tylko warunkiem tego, by w ogóle zaszło uczenie. System, który czuje się zagrożony, przestaje aktualizować modele i wraca do nawyków; to jest obserwacja praktyczna, niezależnie od tego, jaką teorię przyjmie się w tle.

W konsekwencji rozdział 28 ma pełnić w całej części kognitywno-neurologicznej rolę „płyty fundamentowej": ustawia język opisu mechanizmów i jednocześnie wskazuje, w jaki sposób te mechanizmy mogą zostać zaimplementowane w planie sytuacyjnym bez redukcji psychoperformansu do psychotechniki. Psychoperformans pozostaje sztuką, ponieważ operuje na sensie, ambiwalencji, figurze, rytmie i materialności jako nośnikach przejścia; pozostaje też praktyką o aspiracji poznawczej, ponieważ potrafi projektować warunki, w których powstaje sprawdzalna różnica w działaniu, a nie tylko efekt deklaracji. Perspektywa kognitywna pozwala tę różnicę opisać i – co ważniejsze – pozwala ją planować.

28.1. Mózg predykcyjny: błędy przewidywania i aktualizacja modeli

Podrozdział 28.1 jest próbą precyzyjnego przełożenia idei „mózgu predykcyjnego" na język projektowania planu sytuacyjnego w psychoperformansie, bez skracania jej do publicystycznego hasła, a jednocześnie bez tworzenia nowej mitologii naukowości. W perspektywie kognitywnej nie interesuje nas „mózg" jako abstrakcyjny organ, tylko konkretny układ regulacji percepcji i działania, w którym przewidywania (oczekiwania generowane przez model) ścierają się z sygnałem (danymi z ciała i środowiska), a różnica między nimi pełni funkcję sterującą uczeniem. To ujęcie jest dla psychoperformansu kluczowe, ponieważ pozwala opisać akt performatywny jako celową reorganizację relacji między tym, co „wiem, że będzie", a tym, co „jest" i „co robię", w skali mikrosekund, sekund, minut oraz w dłuższej skali IndywiduAkcji, gdzie kolejne akty kumulują się jako sekwencja aktualizacji modelu.

Mózg przewiduje.

To krótkie zdanie bywa nadużywane, ale ma sens techniczny, jeżeli rozumieć je jako twierdzenie o architekturze przetwarzania informacji: system nerwowy nie czeka biernie na bodźce, tylko wytwarza hipotezy o przyczynach sygnałów i nieustannie je koryguje. U jego źródeł stoją historyczne intuicje Hermanna von Helmholtza o „nieświadomym wnioskowaniu" w percepcji oraz nowoczesne narzędzia probabilistyczne, które umożliwiły modelowanie percepcji jako wnioskowania bayesowskiego w warunkach szumu i niepełnych danych. W drugiej połowie XX wieku w kognitywistyce i neuronauce rozwijał się szeroki nurt ujęć „Bayesian brain", a w ramach neuronauk obliczeniowych powstały formalizacje predictive coding, w których błąd przewidywania pełni rolę sygnału korekty w hierarchicznych modelach. Współcześnie najbardziej wpływową rodziną formalizmów jest active inference i zasada

swobodnej energii, kojarzone z pracami Karla Fristona, gdzie przewidywanie nie dotyczy tylko percepcji, lecz także wyboru działania (polityk działania) i regulacji interakcji z otoczeniem. Dla psychoperformansu ta genealogia jest ważna nie jako historia idei, lecz jako zestaw rygorów: mówi, że jeśli chcemy „zmieniać siebie" przez akt, musimy projektować warunki, które zmuszają model do korekty, a nie tylko dostarczają kolejnych treści do opowiadania.

Psychoperformans jest więc w tym podrozdziale traktowany jako praktyka, która wytwarza i dystrybuuje błędy przewidywania w kontrolowany sposób. Kontrola nie oznacza tu kontroli totalnej ani mechanicznej; oznacza zrozumienie parametrów, które decydują o tym, czy rozbieżność stanie się informacyjna, czy zostanie odrzucona jako szum, czy wywoła ciekawość i eksplorację, czy uruchomi reakcję obronną i sztywne nawyki. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny jest konstrukcją, której podstawowym zadaniem jest kalibracja: kalibracja intensywności bodźców, kalibracja tempa zmian reguł, kalibracja wielokanałowości (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt), kalibracja ramy społecznej oraz kalibracja roli obiektu–klucza jako stabilizatora sprzężeń zwrotnych. Tam, gdzie klasyczny opis performansu pyta „co to znaczy", perspektywa predykcyjna pyta „co ten układ robi z modelem" i „jakim kosztem poznawczym".

W predictive coding i pokrewnych ujęciach centralne jest rozróżnienie między modelem generatywnym a danymi. Model generatywny nie jest „fantazją"; jest strukturą, która potrafi wytwarzać przewidywania o tym, jakie sygnały powinny się pojawić, jeśli świat ma określoną postać. Hierarchiczność modelu oznacza, że różne poziomy kodują różne skale: na dole znajdują się regularności sensoryczne i motoryczne, wyżej – wzorce obiektów, zdarzeń i relacji, jeszcze wyżej – przekonania, intencje, narracje, normy. Błąd przewidywania jest różnicą między tym, co przewidywane, a tym, co odebrane, ale nie jest to różnica „czysto matematyczna"; w ujęciach współczesnych ta różnica jest ważona precyzją, czyli pewnością przypisywaną danym i przewidywaniom. To ważenie precyzji jest jednym z miejsc, w których kognitywistyka styka się z tym, co w psychoperformansie opisuje się jako reżim uwagi: uwaga może być interpretowana jako mechanizm przydzielania precyzji określonym sygnałom i kanałom, a więc jako sterowanie tym, które błędy przewidywania będą „liczyły się" dla aktualizacji modelu. W konsekwencji psychoperformans nie potrzebuje zawsze większej rozbieżności; czasem wystarczy zmienić precyzję, czyli zmienić to, co zostaje potraktowane jako wiarygodny sygnał do korekty.

Jeżeli w planie sytuacyjnym generuję bodziec, który jest niejednoznaczny, a jednocześnie zwiększam precyzję w kanale interoceptywnym (odczuciach z ciała), to uczestnik może zacząć aktualizować model bardziej „od środka" niż „od interpretacji".

W psychoperformansie jest to praktycznie użyteczne, bo pozwala rozdzielić dwa procesy, które w języku potocznym często się miesza: zmianę treści przekonań i zmianę sposobu, w jaki system w ogóle traktuje sygnały. Jeśli ktoś ma silnie utrwalony model, w którym bodźce społeczne są interpretowane jako zagrożenie, sama perswazja (słowo) zwykle wzmacnia model, bo jest przetwarzana przez jego filtr. Natomiast zmiana reżimu precyzji może otworzyć krótkie okno plastyczności: w tym oknie nie chodzi o „przekonanie do czegoś", lecz o dopuszczenie alternatywnej organizacji doświadczenia, która będzie mogła zostać później ujęta językowo. Właśnie dlatego w psychoperformansie tak często pojawia się konieczność manipulacji obiektem–kluczem: obiekt jest sygnałem o wysokiej „materialnej wiarygodności", bo jego ciężar, faktura, temperatura i opór nie są wytworem narracji, nawet jeśli mogą zostać

symbolicznie zinterpretowane. Obiekt–klucz wprowadza do systemu stałą, którą trudno „przegadać", i tym samym może stać się nośnikiem precyzji, który stabilizuje uczenie.

Perspektywa predykcyjna pozwala także lepiej nazwać to, co w praktyce psychoperformansu od dawna jest wyczuwane intuicyjnie: że nie ma uczenia bez dysonansu, ale dysonans jest skuteczny tylko wtedy, gdy jest „rozwiązywalny" w działaniu. W neurokognitywnych ujęciach uczenia błąd przewidywania jest sygnałem, który informuje: „ten model nie przewiduje dobrze", ale system ma kilka strategii radzenia sobie z błędem. Może aktualizować model, może zmieniać działanie (tak aby dopasować świat do przewidywania), albo może zmniejszać precyzję danych (ignorować sygnał). Te trzy strategie odpowiadają trzem praktycznym postawom w psychoperformansie: otwarciu na korektę, przejęciu kontroli przez działanie kompensacyjne, oraz wycofaniu się w dysocjację albo w „szum" interpretacyjny. Plan sytuacyjny musi zatem projektować sytuację tak, by najtańszą i najbardziej dostępną strategią była aktualizacja, a nie kompensacja lub ignorowanie. To jest powód, dla którego etyka i BHP poznawcze są integralne: jeśli intensywność przekracza próg tolerancji, system wybierze ochronę modelu, a nie jego zmianę, niezależnie od tego, jak „słuszna" wydaje się intencja performera.

Tu właśnie wchodzi active inference, czyli ujęcie, w którym przewidywanie i działanie są jedną pętlą, a działanie jest sposobem minimalizowania oczekiwanego błędu w przyszłości. W klasycznych opowieściach o performansie zakłada się często, że wykonawca „robi coś", a potem „coś się wydarza" w odbiorcy. W perspektywie aktywnego wnioskowania zarówno wykonawca, jak i uczestnik są systemami, które minimalizują rozbieżność: wybierają ruchy, pozycje, spojrzenia, słowa i mikrogesty tak, aby utrzymać świat w granicach przewidywalności. To ma dwie konsekwencje dla psychoperformansu. Po pierwsze, opór wobec zmiany nie jest „złą wolą", lecz ekonomią systemu, który broni przewidywalności jako warunku stabilności. Po drugie, zmiana w psychoperformansie może zajść wtedy, gdy plan sytuacyjny wytworzy alternatywną ścieżkę minimalizacji błędu: taką, która jest dostępna, bezpieczna i materialnie ugruntowana, a więc taką, w której nowe przewidywania zaczynają „działać" lepiej niż stare. W tym sensie psychoperformans nie „walczy z nawykami", tylko projektuje sytuacje, w których stary nawyk staje się kosztowny, a nowy – ekonomiczny.

Z perspektywy konstrukcji planu sytuacyjnego można to ująć jako projektowanie gradientów: małych różnic w oporze, tarciu, czasie, natężeniu bodźca, które kierują działaniem bez potrzeby ciągłej instrukcji słownej. Ten sposób myślenia zbliża psychoperformans do tradycji sztuki działania, które pracowały na parametrach sytuacji, a nie na przekazie. Kiedy Marina Abramović konstruowała formaty długiego trwania i ekspozycji na prosty, lecz rygorystyczny reżim, kiedy Tehching Hsieh ustanawiał ekstremalne protokoły czasowe, kiedy Bruce Nauman pracował na repetycji i fizycznej pracy w przestrzeni, kiedy Yoko Ono budowała sytuacje o wysokiej wrażliwości społecznej i cielesnej, a w Polsce tradycja performansu i sztuki akcji rozwijała rygory pracy z ciałem, obiektem i czasem, wówczas powstawały w praktyce „maszyny" do generowania błędów przewidywania i do testowania, jak system radzi sobie z ich dystrybucją. Psychoperformans dziedziczy te intuicje, ale dokłada do nich autorską strukturę IndywiduAkcji: zamiast jednorazowego aktu pojawia się seria, w której parametry błędu przewidywania są modulowane w czasie, a uczenie jest sprzęgnięte z obiektem–kluczem jako materialnym operatorem ciągłości.

Błąd przewidywania w psychoperformansie nie jest więc „szokiem”. Jest narzędziem. W praktyce oznacza to konieczność rozróżnienia błędów przewidywania o różnej skali i różnej lokalizacji w hierarchii. Błąd sensoryczny jest inny niż błąd semantyczny, błąd motoryczny jest inny niż błąd społeczny. Jeśli w planie sytuacyjnym zmieniam światło w sposób subtelny, mogę wygenerować błąd w predykcji sceny wzrokowej bez naruszania przekonań o sobie; jeśli zmieniam reguły interakcji społecznej, mogę wygenerować błąd w modelu norm i oczekiwań, co bywa znacznie bardziej kosztowne. Skuteczny plan sytuacyjny potrafi tak zestawiać kanały, aby błędy „rozpraszały się” i aby system miał gdzie przenieść ciężar. Dlatego w psychoperformansie fundamentalna jest wielokanałowość: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt umożliwiają różne tryby korekty. Czasem korekta zachodzi przez mikroregulację postawy, czasem przez zmianę rytmu oddechu, czasem przez przesunięcie interpretacji, czasem przez zmianę relacji z obiektem–kluczem. Plan sytuacyjny, który zamyka wszystkie ścieżki korekty, wytwarza panikę albo zamrożenie; plan, który otwiera zbyt wiele ścieżek naraz, wytwarza chaos i przeciążenie. Pomiędzy tymi skrajnościami istnieje obszar produktywnej niepewności, w której system wnioskuje i aktualizuje.

Ważnym narzędziem w tym podrozdziale będzie pojęcie aktualizacji modeli, czyli tego, jak system „zmienia zdanie” o świecie i o sobie. W ujęciach bayesowskich aktualizacja jest opisywana jako zmiana rozkładów prawdopodobieństwa pod wpływem dowodów; w neurokognitywnych formalizacjach predictive coding mówi się o przepływie sygnałów błędu w hierarchii i o korekcie predykcji. Dla psychoperformansu istotne jest, że aktualizacja nie jest natychmiastowa i nie jest „racjonalna” w sensie potocznym. Jest zależna od kosztu, od historii uczenia, od stanu fizjologicznego, od afektu, od kontekstu społecznego oraz od tego, czy błąd przewidywania jest powtarzalny i spójny między kanałami. Oznacza to, że plan sytuacyjny musi brać pod uwagę czas: czas wytwarzania błędu, czas tolerowania błędu, czas na korektę, czas na konsolidację. Jeśli psychoperformans ma być praktyką IndywiduAkcji, to czas staje się medium równie ważnym jak obiekt–klucz: bez powtórzeń i wariacji aktualizacja pozostaje epizodyczna, a model „wraca” do starego stanu, ponieważ jego nawykowa predykcja jest po prostu statystycznie silniejsza.

W tym miejscu wraca pytanie o minimalne warunki skutecznej rozbieżności. W kognitywistyce i neuronauce uczenia istnieje rozległa literatura dotycząca tego, że sygnał błędu musi być nie tylko duży, lecz także wiarygodny, lokalizowalny i sprzężony z możliwością działania. Psychoperformans przekłada to na praktykę: błąd przewidywania musi „mieć uchwyt”. Uchwytem może być gest, który da się powtórzyć; może nim być mikroreguła w planie sytuacyjnym; może nim być obiekt–klucz, którego manipulacja daje natychmiastową informację zwrotną; może nim być rytm światła albo dźwięku, który porządkuje czas. Bez uchwytu rozbieżność wchodzi w obszar czystej interpretacji, gdzie łatwo o nadpisywanie sensu przez dominujący model i o wytwarzanie przekonań wtórnych, które brzmią jak „wnioski”, ale nie mają podkładu proceduralnego. W psychoperformansie jest to obszar szczególnie ryzykowny etycznie, bo tam najłatwiej o sugestię i o wytwarzanie komunikatów, które działają jak nocebo.

Z perspektywy predykcyjnej krytyczne jest również rozróżnienie między aktualizacją modelu a wymuszeniem zachowania. System może czasem „zachować się inaczej” bez zmiany modelu, jeśli presja sytuacyjna jest wystarczająco duża, ale po zniknięciu presji wraca do starego schematu. Psychoperformans nie jest treningiem posłuszeństwa. Jego celem jest taka zmiana relacji między przewidywaniem a doświadczeniem, która pozostaje dostępna także poza

sytuacją aktu. To oznacza, że w planie sytuacyjnym musi istnieć komponent autonomizacji: uczestnik musi mieć możliwość rozpoznania, że korekta modelu jest jego korektą, a nie korektą narzuconą przez władzę sytuacji. W praktyce osiąga się to przez projektowanie marginesu sterowalności: zakresu, w którym można modulować intensywność, wycofać się, przerwać, zmienić tryb, a jednocześnie zachować strukturę uczenia. Margines sterowalności nie jest „udogodnieniem"; jest warunkiem tego, by system nie musiał bronić modelu przez reakcję obronną. W języku active inference można powiedzieć, że margines sterowalności obniża oczekiwane ryzyko, a tym samym pozwala systemowi eksplorować bez wpadania w tryb minimalizacji błędu przez unikanie.

W psychoperformansie pojawia się zatem specyficzny ideał planu sytuacyjnego: plan powinien być wystarczająco restrykcyjny, by wytwarzać informacyjny błąd przewidywania, i wystarczająco elastyczny, by umożliwiać aktualizację zamiast obrony. To napięcie jest rdzeniem etyki projektowania poznawczego w sztuce działania.

W kolejnych segmentach tego podrozdziału zostanie rozwinięta architektura błędów przewidywania w planie sytuacyjnym: jakie typy rozbieżności są w praktyce „niskokosztowe" i jakie „wysokokosztowe", jak obiekt–klucz stabilizuje precyzję i umożliwia korektę, jak uwaga przełącza się między kanałami i jak projektować przejścia, żeby nie przerwać procesu wnioskowania. Zostanie też doprecyzowane, w jaki sposób perspektywa predykcyjna pozwala uniknąć dwóch skrajności: romantycznej mitologii „przełomu" oraz technokratycznej iluzji „sterowania człowiekiem". Psychoperformans, jeśli ma zachować swój status jako praktyka artystyczna i zarazem poznawczo odpowiedzialna, musi utrzymać precyzję języka bez przejęcia roli autorytetu, który „wie lepiej", co znaczy czyjeś doświadczenie. Perspektywa mózgu predykcyjnego jest tu nie po to, by zamknąć sens, lecz po to, by projektować warunki, w których sens ma szansę się przeformułować w działaniu, a nie tylko w opowieści.

W praktyce psychoperformansu kluczowe jest nie tyle to, że „istnieje błąd przewidywania", ile to, gdzie w hierarchii modelu zostaje on wytworzony i jaką ścieżkę ma jego rozproszenie. Model wysokopoziomowy, który dotyczy norm, tożsamości i sensu, jest zwykle „cięższy" statystycznie, bo został wzmocniony przez lata powtórzeń i sankcji społecznych; model niskopoziomowy, dotyczący mikrorelacji między ruchem a czuciem, bywa lżejszy, bo częściej podlega korektom w czasie rzeczywistym. Psychoperformans może wykorzystać tę asymetrię, projektując błędy przewidywania jako serię rozbieżności o różnej skali: zaczynać od błędów łatwiej „przetwarzalnych" somatomotorycznie, a dopiero później dopuszczać błędy semantyczne i społeczne, albo odwrotnie, jeśli plan sytuacyjny zakłada działanie na poziomie przekonań, lecz wtedy musi wzmocnić materialne podpórki korekty. W języku obliczeniowym nie chodzi więc o „większy dysonans", tylko o taką topologię dysonansu, która nie uruchomi automatycznego mechanizmu obrony modelu przez unieważnienie danych, a jednocześnie nie sprowadzi aktu do neutralnej gimnastyki uwagi. Ta topologia jest czymś, co plan sytuacyjny może realnie projektować, bo dysponuje parametrami: czasem ekspozycji, powtarzalnością, sekwencją kanałów (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt), rytmem przełączeń oraz rolą obiektu–klucza jako stabilizatora sprzężenia.

W kategoriach predictive coding błąd przewidywania nie jest „bodźcem", lecz sygnałem rozbieżności, który w hierarchii może zostać potraktowany jako informacja lub jako zakłócenie. To rozstrzygnięcie jest funkcją precyzji. Jeżeli system przypisuje wysoką precyzję danym

sensorycznym, błąd przewidywania ma większą szansę przepchnąć korektę w górę hierarchii, modyfikując predykcję; jeżeli system przypisuje niską precyzję danym, błąd zostaje zignorowany lub wchłonięty jako szum. W active inference sytuacja komplikuje się o tyle, że system nie tylko aktualizuje model na podstawie danych, ale aktywnie wybiera działania tak, aby dane pasowały do przewidywań, minimalizując oczekiwany błąd. W psychoperformansie widać to bardzo wyraźnie: uczestnik, który doświadcza rozbieżności, często spontanicznie reorganizuje działanie tak, by odzyskać przewidywalność. Może przyspieszyć, może przejąć kontrolę słowem, może przejść w kompulsywne porządkowanie obiektu, może „domknąć" metaforę w jedynym dopuszczalnym sensie, może też przeciwnie, zredukować działanie do minimalnych gestów, by nie generować nowych sygnałów. Każdy z tych ruchów jest praktycznym odpowiednikiem strategii minimalizacji błędu przez działanie, a więc jest czymś, co plan sytuacyjny musi umieć przewidzieć jako typowy odruch systemu predykcyjnego. Jeśli plan sytuacyjny ignoruje tę dynamikę, łatwo wchodzi w fałszywy heroizm: zakłada, że uczestnik „powinien wytrzymać", podczas gdy system robi dokładnie to, do czego jest zbudowany, czyli broni stabilności przez redukcję niepewności.

Z tego powodu projektowanie błędu przewidywania w psychoperformansie wymaga technik „kierowania korektą", a nie tylko generowania rozbieżności. Najprościej mówiąc: rozbieżność musi mieć wbudowany wektor rozwiązania, ale rozwiązania nie narzuconego w formie interpretacji, tylko w formie działania. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny powinien zapewniać uchwyty proceduralne, czyli proste, powtarzalne operatory: uchwyt w obiekcie–kluczu (można go chwycić, przesunąć, odwrócić, rozłożyć, złożyć, obciążyć, odciążyć), uchwyt w rytmie (można zsynchronizować oddech z sekwencją gestów), uchwyt w świetle (można wejść w cień albo wyjść w jasność), uchwyt w dźwięku (można zredukować albo podnieść natężenie, można wybrać punkt odniesienia), uchwyt w słowie (można stosować ustalony, ograniczony repertuar formuł, zamiast improwizowanej autoperswazji). Te uchwyty działają jak lokalne stabilizatory precyzji: podają systemowi „coś", co można traktować jako wiarygodny sygnał konsekwencji. Bez nich rozbieżność łatwo zostaje przejęta przez narrację, a narracja jest narzędziem wyjątkowo skutecznym w ochronie modelu, bo potrafi uzasadnić każdą sprzeczność bez konieczności zmiany działania.

Istnieje tu ważny paradoks, który w psychoperformansie musi zostać nazwany bez ucieczki w romantyzm. Jeśli model jest bardzo sztywny, system często broni go nie przez brak reakcji, lecz przez nadreakcję semantyczną: produkuje natychmiastową interpretację, która zamyka doświadczenie i neutralizuje błąd przewidywania. W takiej sytuacji słowo staje się mechanizmem obronnym, a nie medium sensu. Dlatego plan sytuacyjny w wielu wariantach psychoperformansu powinien ograniczać słowo w momentach wysokiej rozbieżności, a wzmacniać kanały o mniejszej podatności na konfabulację, zwłaszcza obiekt i gest. Nie chodzi o antyintelektualizm. Chodzi o precyzyjną diagnozę funkcjonalną: w danym stanie pobudzenia i w danym reżimie uwagi słowo może być narzędziem do „zamiecenia" błędu pod dywan, natomiast działanie na obiekcie–kluczu wymusza kontakt z konsekwencją, a konsekwencja jest tą formą dowodu, której model nie może łatwo unieważnić bez kosztu. W tym sensie materialność w psychoperformansie nie jest estetycznym dodatkiem, tylko epistemicznym hamulcem nadinterpretacji.

Jednocześnie należy odróżnić dwa typy rozbieżności, które w kognitywistyce bywają wrzucane do jednego worka, a w psychoperformansie mają całkiem inne ryzyka: rozbieżność „pasywną"

i rozbieżność „aktywną”. Rozbieżność pasywna to taka, w której system odbiera sygnał sprzeczny z przewidywaniem, ale nie ma bezpośredniego wpływu na jego źródło; rozbieżność aktywna to taka, w której system sam generuje sygnał przez działanie i natychmiast widzi, że skutek jest inny niż oczekiwany. Psychoperformans, jeśli ma być praktyką IndywiduAkcji, powinien preferować rozbieżności aktywne, bo one w naturalny sposób sprzęgają błąd przewidywania z uczeniem proceduralnym: „robię – widzę – koryguję – robię inaczej”. To jest mechanizm znany z psychologii uczenia motorycznego i z tradycji treningów somatycznych, ale w psychoperformansie uzyskuje dodatkowy wymiar: rozbieżność aktywna może przenosić się w górę hierarchii, zmieniając nie tylko technikę ruchu, lecz także przekonania o sprawczości, o możliwości modyfikacji relacji oraz o tym, że sens jest wytwarzany przez działanie, a nie przez deklarację. Rozbieżność pasywna, jeśli dominuje, sprzyja natomiast dwóm skrajnościom: biernej interpretacji („to mi coś robi”) albo biernej obronie („to jest przeciwko mnie”), a w obu przypadkach utrudnia autonomizację uczenia.

W tym miejscu widać, dlaczego w psychoperformansie tak ważny jest margines sterowalności. W active inference system unika stanów, w których nie ma kontroli, ponieważ brak kontroli oznacza wzrost oczekiwanej niepewności i wzrost ryzyka. Jeżeli plan sytuacyjny wytwarza rozbieżność, ale nie daje uczestnikowi żadnego uchwytu sterowania, system uruchamia strategię ochronną, czyli minimalizuje kontakt z danymi przez wycofanie, agresję albo sztywne rytuały kompensacyjne. Margines sterowalności nie jest więc psychologiczną „miękkością”; jest parametrem, który decyduje o tym, czy błąd przewidywania zostanie włączony do uczenia, czy zostanie potraktowany jako zagrożenie. W praktyce margines sterowalności implementuje się przez zasady: możliwość przerwania, możliwość zmniejszenia intensywności, możliwość zmiany tempa, możliwość przejścia na inny kanał, możliwość zachowania twarzy w wycofaniu, możliwość powrotu bez sankcji. Te zasady są częścią planu sytuacyjnego, a nie improwizowaną łaską prowadzącego. Bez nich psychoperformans ryzykuje przejście w reżim przemocy sytuacyjnej, nawet jeśli intencje są „rozwojowe”, bo system predykcyjny nie ocenia intencji, tylko koszty i ryzyko.

Perspektywa predykcyjna pozwala też opisać różnicę między „zmianą modelu” a „zmianą zachowania” w sposób mniej moralizujący i bardziej techniczny. Zmiana zachowania może zajść w wyniku presji kontekstowej, czyli gdy sytuacja wymusza określone działanie, ale model pozostaje niezmieniony i po wyjściu z sytuacji system wraca do poprzednich predykcji. Zmiana modelu zachodzi wtedy, gdy nowe predykcje zaczynają redukować błąd w wielu kontekstach, a więc gdy stają się statystycznie opłacalne. Psychoperformans, jeśli ma mieć sens jako IndywiduAkcja, musi dążyć do zmiany modelu, ale nie przez narzucenie „prawidłowej” interpretacji, tylko przez powtarzalne i zróżnicowane sytuacje, w których nowe przewidywanie działa lepiej niż stare. Stąd tak istotne są repetycje i wariacje: w ujęciu obliczeniowym są one sposobem testowania generalizacji, a w ujęciu performatywnym są sposobem budowania stabilnej relacji z obiektem–kluczem i z rytmem działań. W tradycjach sztuki działania widać to choćby w praktykach opartych na długim trwaniu, monotonnym powtarzaniu, rygorze protokołu lub minimalizmie gestu, gdzie nie chodzi o „atrakcję”, lecz o doprowadzenie systemu do momentu, w którym stary model przestaje być ekonomiczny, a nowy staje się jedyną drogą utrzymania sensownej koherencji doświadczenia.

Psychoperformans w tym podrozdziale lokuje się więc w napięciu między estetyką a epistemologią, ale napięcie to jest pozorne, jeśli uznać, że estetyka jest w istocie zarządzaniem

przewidywalnością. „Piękno”, „brzydota”, „przyjemność” i „odpychanie” mogą zostać potraktowane jako sygnały dotyczące dopasowania modelu do świata, ale psychoperformans nie może używać tej interpretacji jako dowodu na prawdę doświadczenia. Może natomiast używać jej jako wskaźnika parametrów: kiedy rośnie precyzja, kiedy spada tolerancja, kiedy system wchodzi w tryb obronny, kiedy otwiera eksplorację. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny powinien zawierać nie tylko sekwencję czynności, ale też „logikę błędu”: przewidywać, gdzie i w jakim kanale błąd ma się pojawić, jakie uchwyty korekty są dostępne, jakie są progi nasycenia bodźcami, jak wygląda domknięcie, które nie wywołuje wtórnej narracyjnej przemocy. To domknięcie jest szczególnie ważne, bo system predykcyjny ma tendencję do kompulsywnego domykania rozbieżności przez późniejsze opowieści; jeśli plan sytuacyjny nie projektuje domknięcia, uczestnik zrobi to sam, często w sposób, który wzmacnia stary model.

W tym miejscu należy też zaznaczyć różnicę między planem sytuacyjnym a „procedurą eksperymentalną” w sensie laboratoryjnym. Plan sytuacyjny nie jest protokołem do pomiaru, lecz protokołem do przeżycia, ale przeżycie nie jest tu przeciwieństwem rygoru. Rygor w psychoperformansie polega na tym, że parametry sytuacji są świadomie ustawione i że performer lub prowadzący potrafi rozpoznać, kiedy system uczestnika przechodzi z trybu aktualizacji w tryb ochrony. Właśnie tutaj przydatna staje się kognitywistyka: dostarcza języka, który pozwala opisać to przejście bez moralnych etykiet i bez psychologizowania. Zamiast „on się zamyka” można mówić o spadku precyzji danych i o wzroście kontroli przez działanie kompensacyjne; zamiast „ona nie chce” można mówić o minimalizacji ryzyka przez ograniczenie eksploracji; zamiast „to nie działa” można mówić o błędzie przewidywania, który nie był rozwiązywalny w działaniu. Ten język, jeśli jest użyty uczciwie, chroni psychoperformans przed autorytarną interpretacją i chroni uczestnika przed przemocą sensu.

Perspektywa predykcyjna ma jeszcze jeden walor: pozwala zobaczyć, że w psychoperformansie „zmiana” jest zawsze współwytwarzana przez środowisko. W active inference środowisko nie jest tłem, lecz częścią pętli, w której system wybiera działania; w psychoperformansie środowisko jest projektowane jako materialno-semiotyczna infrastruktura uczenia. Oznacza to, że światło, akustyka, układ obiektów, odległości, temperatura, opór podłoża, rytm wejść i wyjść, a nawet zasady obecności świadków nie są neutralne. Każdy z tych elementów jest nośnikiem przewidywalności albo jej zaburzenia. To właśnie tutaj widać znaczenie tradycji performance art i live art jako laboratorium form: od praktyk skoncentrowanych na minimalizmie i obiekcie, przez praktyki oparte na społecznej wrażliwości i ryzyku, po praktyki protokołu i długiego trwania. Psychoperformans dziedziczy nie tyle „estetykę”, ile wiedzę o tym, jak konstruować środowiska, w których błąd przewidywania jest informacyjny, a nie destrukcyjny, i w których aktualizacja modeli może przejść w proceduralną zmianę zachowania bez przymusu interpretacyjnego.

W tej ramie można wreszcie doprecyzować, czym jest „aktualizacja modeli” w języku psychoperformansu. Nie jest to nagłe „zrozumienie”, choć wgląd bywa jednym z efektów ubocznych. Aktualizacja jest zmianą rozkładu oczekiwań: zmienia się to, co system uznaje za prawdopodobne, możliwe i bezpieczne, a zmiana ta ujawnia się w działaniu, zanim ujawni się w opowieści. Plan sytuacyjny powinien zatem zawierać komponenty, które pozwalają aktualizacji stać się widoczna proceduralnie: przez powtórzenie gestu, przez inny sposób manipulacji obiektem–kluczem, przez zmianę rytmu wejścia w przestrzeń, przez przesunięcie dominującego

kanału uwagi. Dopiero później, jeśli w ogóle, aktualizacja może zostać przepracowana w języku. W tym sensie perspektywa mózgu predykcyjnego działa w psychoperformansie jako filtr anty-mistyfikacyjny: wymusza pytanie, co dokładnie zmieniło się w przewidywaniach i jak to się ujawnia, zamiast pozwalać, by intensywność przeżycia została automatycznie uznana za dowód przemiany.

Perspektywa mózgu predykcyjnego staje się w psychoperformansie naprawdę użyteczna dopiero wtedy, gdy przestaje być narracją o „tym, jak działa mózg", a zaczyna funkcjonować jako rygor planowania relacji między trzema porządkami: sygnałem, działaniem i interpretacją. W tym sensie 28.1 jest podrozdziałem o projektowaniu warunków, w których błąd przewidywania (prediction error) ma szansę stać się „sygnałem uczenia", a nie wyłącznie źródłem dyskomfortu lub paliwem dla kompulsywnej nadinterpretacji. W tradycji neuronauk obliczeniowych, od klasycznego modelu predictive coding Rao i Ballarda, przez późniejsze formalizacje hierarchicznych sieci predykcyjnych (m.in. Bastos, Friston), aż po active inference rozwijane przez Fristona, Schwartenbecka i Parra, kluczowe jest założenie, że system nie aktualizuje modeli automatycznie za każdym razem, gdy pojawi się rozbieżność. Aktualizacja zachodzi selektywnie, w zależności od precyzji danych, kosztu działania i dostępności ścieżek minimalizacji błędu. Psychoperformans musi to założenie potraktować dosłownie: plan sytuacyjny nie może liczyć na to, że „intensywność" uruchomi zmianę, jeśli równolegle nie dostarczy mechaniki rozwiązywania rozbieżności w działaniu, w tym mechaniki opartej na obiekcie–kluczu jako materialnym operatorze konsekwencji.

Warto w tym miejscu zarysować most pomiędzy predictive processing a klasycznymi teoriami uczenia, które również opisywały zmianę jako funkcję błędu, choć innym językiem. W psychologii uczenia model Rescorli i Wagnera, a później ujęcia temporal-difference rozwijane przez Richarda Suttona i Andrew Barto, wskazywały na fundamentalność sygnału „różnicy" między tym, co oczekiwane, a tym, co otrzymane. W neuronauce dopaminergicznej badania Wolframa Schultza oraz prace Petera Dayana i Read'a Montague'a opisywały sygnał reward prediction error jako kluczowy komponent uczenia wartości. Psychoperformans nie redukuje się do uczenia nagrodowego, ale te tradycje są ważne, bo pokazują wspólny rygor: jeśli błąd nie jest sprzężony z realną możliwością korekty, system zaczyna minimalizować go innymi drogami, często drogami obronnymi. W praktyce psychoperformansu oznacza to, że błąd przewidywania musi być zaprojektowany tak, by dało się go „przepracować" w kanałach działania, a nie tylko „przemyśleć" w kanałach znaczenia.

Najczęstszy błąd w projektowaniu planu sytuacyjnego polega na pomyleniu rozbieżności z transformacją. Rozbieżność bywa łatwa do wywołania: wystarczy naruszyć rytm, zmienić oświetlenie, przerwać sekwencję, wprowadzić obiekt o nieoczekiwanej fakturze, zderzyć słowo z gestem, zrobić pauzę w miejscu, w którym „powinna" być kulminacja. Transformacja jest trudniejsza, bo wymaga zmiany „polityki działania", używając języka active inference: system musi uznać, że nowy sposób działania minimalizuje błąd lepiej niż stary. W psychoperformansie stary sposób działania to często automatyczne strategie odzyskiwania przewidywalności: przejęcie kontroli słowem, nadmierne porządkowanie, przyspieszenie, ironizacja, zamrożenie, odcięcie czucia. W kategoriach klinicznych i psychologicznych można by przywołać prace George'a Bonanno o regulacji i adaptacji czy koncepcje Stevena Porgesa dotyczące neurocepcji bezpieczeństwa, ale tu pozostajemy przy rygorze kognitywnym: to nie „zła wola", tylko wybór strategii minimalizacji ryzyka. Dlatego psychoperformans, jeśli ma generować aktualizację

modeli, projektuje alternatywną ekonomię: sprawia, że stary nawyk staje się kosztowny (bo nie daje już redukcji błędu), a nowy nawyk staje się tani (bo natychmiast stabilizuje relację sygnału i działania). Najbardziej niezawodnym narzędziem takiej ekonomii jest obiekt–klucz, ponieważ materię trudno oszukać narracją, a konsekwencje manipulacji trudno odczarować samym komentarzem.

Istnieje szczególnie produktywna technika psychoperformansu, którą w języku predykcyjnym można opisać jako „projektowanie błędu o niskiej przemocy semantycznej i wysokiej konsekwencji materialnej". Jej sens jest prosty, lecz wymagający: zamiast prowokować interpretację, prowokuje sprzężenie zwrotne. Plan sytuacyjny konstruuje zadanie manipulacyjne, w którym uczestnik przewiduje skutek działania na obiekcie–kluczu, po czym skutek okazuje się inny, ale różnica jest możliwa do skorygowania przez mikrozmianę gestu, chwytu, tempa lub kolejności czynności. W literaturze o uczeniu motorycznym można tu przywołać Richarda Schmidta i jego schematy uczenia, a także badania Rezy Shadmehr'a nad adaptacją ruchu i korektą błędów, bo pokazują one, że uczenie proceduralne jest szczególnie silne, gdy błąd jest natychmiastowy, lokalizowalny i rozwiązywalny. Psychoperformans dodaje do tego wymiar sensu: korekta nie jest tylko „techniką", lecz staje się figurą przejścia, ponieważ w minimalnym ruchu aktualizuje się nie tylko przewidywanie skutku, ale też przewidywanie własnej sprawczości. W tradycji performance art podobną intuicję materialnego rygoru widać u Bruce'a Naumana w powtarzalnych, nierzadko frustrujących protokołach ruchu, a w tradycji polskiej u Zbigniewa Warpechowskiego w pracy z obiektem jako węzłem etyki i konsekwencji, choć psychoperformans nie przejmuje tych praktyk wprost, tylko traktuje je jako historyczne laboratorium parametrów.

Ważne jest, aby nie pomylić takiej techniki z „zadaniowością" w sensie behawioralnego treningu. Psychoperformans nie dąży do produkcji poprawnego wykonania, tylko do wytworzenia sytuacji, w której uczestnik zaczyna rozpoznawać własne przewidywania jako przewidywania, a nie jako prawdę o świecie. To rozpoznanie jest subtelne: nie polega na intelektualnym „zrozumieniu modelu", tylko na doświadczeniu, że świat stawia opór w sposób informacyjny, a nie upokarzający. W kognitywistyce i filozofii umysłu Andy Clark podkreślał rolę działania i sprzężenia z otoczeniem w utrzymaniu modeli, a Jakob Hohwy akcentował „zamknięcie inferencyjne" i ryzyko izolacji systemu w jego własnych predykcjach. Psychoperformans wprowadza do tego dyskursu praktykę: obiekt–klucz, rytm i protokół planu sytuacyjnego są sposobami utrzymania otwartego sprzężenia, w którym błąd przewidywania nie staje się wyłącznie wewnętrznym komentarzem, ale pozostaje relacją między ciałem a światem.

Z tego wynika, że w psychoperformansie należy konsekwentnie rozróżniać trzy rodzaje „aktualizacji". Pierwsza to aktualizacja percepcyjna: system koryguje przewidywanie o tym, co widzi, słyszy, czuje. Druga to aktualizacja proceduralna: system koryguje przewidywanie o tym, jak działać, by uzyskać skutek. Trzecia to aktualizacja semantyczna i społeczna: system koryguje przewidywanie o sensie, normie, relacji, intencji innych. Największym błędem planowania jest rozpoczynanie od trzeciej warstwy bez wsparcia dwóch pierwszych, bo wtedy błąd przewidywania jest przeżywany jako zagrożenie tożsamości lub statusu, a to uruchamia mechanizmy obrony, które w psychoperformansie prowadzą do zamknięcia eksploracji. W literaturze o stresie i ocenie poznawczej można tu przywołać Richarda Lazarusa, a w psychologii społecznej badania Claude'a Steele'a nad zagrożeniem stereotypem jako przykładu, jak łatwo

system przechodzi w tryb ochrony. Psychoperformans wyciąga z tego wniosek projektowy: jeśli chcesz dotknąć sensu, zbuduj najpierw drożność korekty w działaniu i percepcji, bo wtedy aktualizacja semantyczna ma oparcie w doświadczeniu, a nie w presji interpretacji.

W wielu planach sytuacyjnych szczególnie skuteczne okazuje się zastosowanie sekwencji „rozbieżność – uchwyt – repetycja – wariacja – domknięcie". Rozbieżność wywołuje błąd przewidywania. Uchwyt daje możliwość korekty bez konieczności natychmiastowego wyjaśniania. Repetycja pozwala systemowi sprawdzić, czy korekta jest stabilna. Wariacja sprawdza generalizację, czyli to, czy nowy model działa także w zmienionych warunkach; w kognitywistyce uczenia generalizacja jest warunkiem trwałości, a w psychoperformansie warunkiem IndywiduAkcji. Domknięcie natomiast redukuje ryzyko późniejszego kompulsywnego „domykania" rozbieżności przez narrację obronną. W tradycji edukacyjnej podobne idee znajdowano w pracach Davida Kolba o cyklu uczenia przez doświadczenie, choć psychoperformans nie jest dydaktyką wprost; w tradycji somatycznej analogiczne struktury pojawiają się u Moshe Feldenkraisa i F. M. Alexandra, gdzie mikroeksperyment ruchowy prowadzi do reorganizacji nawyku bez przemocy. Psychoperformans przenosi to na pole sztuki działania, dodając reżim świadectwa, materialności i symbolicznej pracy z obiektem–kluczem.

W tym miejscu trzeba wprowadzić kryterium ostrożności metodologicznej: plan sytuacyjny nie powinien produkować „dowodów" przemiany, tylko warunki jej prawdopodobieństwa. Kognitywistyka, od Daniela Kahnemana i Amosa Tversky'ego po współczesne badania nad konfabulacją i konstrukcją pamięci (Elizabeth Loftus), uczy, jak łatwo system wytwarza spójne opowieści, które nie odpowiadają rzeczywistym mechanizmom zmiany. Psychoperformans, jeśli chce zachować rygor anty-mistyfikacyjny, musi preferować wskaźniki proceduralne nad deklaratywnymi: nie „co uczestnik powiedział, że zrozumiał", lecz „co potrafi wykonać inaczej w powtarzalnym warunku". To nie jest deprecjacja języka, tylko ochrona przed iluzją: słowo jest podatne na presję społeczną, na efekt oczekiwań i na autorytet prowadzącego. Dlatego w psychoperformansie rola słowa w fazie wysokiej rozbieżności jest ograniczana, a rola słowa w fazie domknięcia jest precyzyjnie uregulowana, często poprzez „minimalny język" planu sytuacyjnego: krótkie formuły opisu czynności i granic, a nie interpretacje sensu. W praktykach performance art taką dyscyplinę minimalnego języka widać choćby w partyturach event score George'a Brechta i Fluxusu, gdzie instrukcja nie jest komentarzem, tylko strukturą czynu; psychoperformans adaptuje tę logikę, ale wiąże ją z IndywiduAkcją i z bezpieczeństwem poznawczym.

Perspektywa predykcyjna odsłania też znaczenie „ramy" jako elementu modelu. Jeśli uczestnik nie ma jasnej ramy, system zaczyna intensyfikować inferencję społeczną: zgadywać intencje, ryzyka, ukryte cele, oceny. W literaturze o teorii umysłu i inferencji społecznej można przywołać Chrisa Fritha, a w badaniach o niepewności społecznej liczne prace z zakresu psychiatrii obliczeniowej (m.in. Philipa Corletta czy Petera Sterzera), które pokazują, jak w warunkach niepewności rośnie skłonność do nadawania znaczeń. Psychoperformans, zamiast żerować na tym mechanizmie, powinien go kanalizować: rama planu sytuacyjnego ma zmniejszać niepewność intencjonalną, aby błąd przewidywania mógł dotyczyć działania i percepcji, a nie fantazji o władzy. To jest subtelny, lecz fundamentalny wymiar etyczny: im bardziej niejasna rama, tym większe ryzyko przemocy interpretacyjnej i nocebo, nawet bez złej intencji prowadzącego.

Na tym tle można doprecyzować, jak w psychoperformansie działa „aktualizacja modelu” jako zjawisko wieloskalowe. W krótkiej skali czasowej aktualizacja jest mikrokorektą: zmienia się przewidywanie o tym, jaką siłę przyłożyć, jak długo utrzymać kontakt, jak rozłożyć uwagę między obraz a czucie, jak przejść z gestu do obiektu. W średniej skali czasowej aktualizacja staje się reorganizacją protokołu: uczestnik zaczyna sam wprowadzać repetycje, sam reguluje tempo, sam rozpoznaje próg nasycenia bodźcem, sam wybiera, kiedy przełączyć kanał. W długiej skali IndywiduAkcji aktualizacja staje się zmianą stylu działania w świecie: zmianą tego, co system uważa za możliwe i bezpieczne do zrobienia w relacjach, w pracy, w twórczości. W tym ostatnim obszarze psychoperformans dotyka tego, co w tradycjach filozoficznych i psychologicznych bywa opisywane jako kształtowanie podmiotowości przez praktykę; można tu ostrożnie przywołać Pierre’a Bourdieu i jego habitus jako strukturę nawyku, która organizuje przewidywania społeczne, ale psychoperformans dodaje do tego akcent auctoralny: IndywiduAkcja ma wytwarzać nie tylko adaptację, lecz także sprawczość autorską w polu kultury, w tym poprzez materialno-rytualne technologie znaczenia.

W tym sensie 28.1 domyka się tezą praktyczną: w psychoperformansie błąd przewidywania jest projektowanym zasobem, a nie niekontrolowanym ryzykiem. Plan sytuacyjny ma wytwarzać rozbieżności, które są rozwiązywalne w działaniu, stabilizowane przez obiekt–klucz, dawkowane przez rytm i wielokanałowość, oraz domykane w sposób anty-mistyfikacyjny. Kognitywistyka, od Helmholtza przez Kahnemana po Fristona, dostarcza języka rygoru; tradycje performance art, od Allana Kaprowa i Fluxusu po Abramović i Hsieha, dostarczają wiedzy o konstrukcji sytuacji; a praktyka psychoperformansu spina to w autorską metodę IndywiduAkcji, w której uczenie jest zawsze uczeniem przez akt, a akt jest zawsze aktem odpowiedzialnym, bo projektuje koszty poznawcze i chroni podmiotowość przed zawłaszczeniem interpretacją.

Aby domknąć perspektywę 28.1 w sposób praktyczny, trzeba jeszcze raz podkreślić, że „aktualizacja modelu” w ujęciu predykcyjnym nie jest wydarzeniem narracyjnym, tylko zmianą sposobu ważenia danych i przewidywań w pętli percepcja–działanie. W tym sensie psychoperformans jest bliższy tradycjom praktyk ucieleśnionych i protokołów działania niż tradycjom czysto dyskursywnym: zmienia się to, co system robi z bodźcem, zanim zmieni się to, co o nim mówi. W literaturze obliczeniowej, od propozycji Karla Fristona po interpretacje Andy’ego Clarka, konsekwentnie wraca motyw, że model nie jest abstrakcją „w głowie”, tylko narzędziem sterującym ruchem i uwagą, a więc narzędziem ekonomii. Psychoperformans przekłada to na rygor planu sytuacyjnego: jeśli w akcie nie ma uchwytu korekty, nie ma repetycji i wariacji, nie ma materialnego stabilizatora w postaci obiektu–klucza, to błąd przewidywania zostaje przejęty przez komentarz albo przez kompensację, a wtedy system minimalizuje rozbieżność bez uczenia, często w sposób pozornie „sensowny”, bo narracyjnie spójny.

W praktyce konstrukcji planu sytuacyjnego oznacza to konieczność projektowania trzech współzależnych warstw konsekwencji. Pierwsza warstwa to konsekwencja fizyczno-materialna, która wynika z właściwości obiektu–klucza i warunków przestrzeni; tu „dowód” ma postać oporu, ciężaru, tarcia, termiki, dźwięku wynikającego z kontaktu, czyli tego, co w tradycji fenomenologicznej Maurice’a Merleau-Ponty’ego byłoby pierwotnym wymiarem ucieleśnionej relacji z światem. Druga warstwa to konsekwencja proceduralna, czyli zmiana skutku po zmianie mikroruchu; tu przydatne są intuicje z badań nad uczeniem motorycznym i adaptacją (Reza Shadmehr), ponieważ pokazują, że system „przyjmuje” korektę wtedy, gdy widzi jej skuteczność w powtarzalnym sprzężeniu. Trzecia warstwa to konsekwencja semantyczna, ale rozumiana

ostrożnie: sens ma się pojawić jako efekt uboczny reorganizacji, a nie jako narzucona interpretacja, co jest zgodne zarówno z krytyką konfabulacji i sugestii w badaniach pamięci (Elizabeth Loftus), jak i z klasyczną ostrożnością wobec heurystyk i błędów wnioskowania (Daniel Kahneman, Amos Tversky). Psychoperformans, jeśli ma być anty-mistyfikacyjny, opiera się na pierwszych dwóch warstwach jako warunkach trzeciej, a nie odwrotnie.

Ta logika pozwala też doprecyzować, gdzie dokładnie w psychoperformansie pojawia się ryzyko przemocy poznawczej i w jaki sposób można je ograniczyć bez osłabiania intensywności sztuki działania. Ryzyko rośnie wtedy, gdy plan sytuacyjny generuje rozbieżność na poziomie wysokopoziomowych przekonań i norm, ale nie dostarcza uchwytów korekty w działaniu, przez co system uczestnika zostaje zmuszony do minimalizacji błędu przez strategie obronne, które często wyglądają jak „interpretacja" albo „posłuszeństwo", lecz w istocie są formą ratowania przewidywalności. Perspektywa predykcyjna jest tu użyteczna, bo umożliwia diagnostykę projektową bez moralizowania: zamiast oceniać uczestnika, ocenia się parametry sytuacji, a więc rozkład kosztów, dostępność sterowania i przejrzystość ramy. W tradycjach sztuki akcji i performance art podobny rygor osiągano często przez protokół i minimalizm (George Brecht, praktyki Fluxusu) albo przez długie trwanie i konsekwencję reżimu (Tehching Hsieh, Marina Abramović), lecz psychoperformans dodaje do tego wymóg jawnego marginesu sterowalności i etycznego domknięcia, ponieważ jego ambicją nie jest tylko wytworzenie zdarzenia estetycznego, ale także wytworzenie warunków uczenia w IndywiduAkcji.

W tym sensie 28.1 można traktować jako instrukcję dla samego sposobu myślenia o projektowaniu: psychoperformans nie szuka „silniejszych bodźców", tylko mądrzejszej architektury błędu przewidywania i jego korekty. Jeśli kognitywistyka i neuronauka obliczeniowa pokazują, że system minimalizuje rozbieżność zawsze, to zadanie psychoperformansu polega na tym, by minimalizacja prowadziła przez aktualizację, a nie przez unieważnienie danych lub kompensację. Taki cel jest osiągalny tylko wtedy, gdy plan sytuacyjny jest traktowany jak partytura sprzężeń zwrotnych, a nie jak scenariusz sensów, a obiekt–klucz jest traktowany jak operator konsekwencji, a nie jak symbol do odczytania.

28.2. Uwaga eksploracyjna, „dawki nowości" i krzywa obciążenia poznawczego

Podrozdział 28.2 wprowadza perspektywę, w której psychoperformans staje się praktyką zarządzania uwagą jako zasobem dynamicznym, ograniczonym i podatnym na przeciążenie, a jednocześnie zdolnym do przełączania się w tryb eksploracyjny, kiedy warunki sytuacji sprzyjają ciekawości epistemicznej (ciekawości poznawczej) zamiast obrony modelu. W klasycznym języku Williama Jamesa uwaga jest wyborem i wyłączeniem, lecz w języku współczesnej kognitywistyki i neuronauki (Michael Posner, Anne Treisman, Nilli Lavie, John Duncan) uwaga jest architekturą selekcji, priorytetyzacji i kontroli, która decyduje o tym, co staje się „danymi" dla modelu predykcyjnego opisywanego przez Karla Fristona czy Andy'ego Clarka. Psychoperformans, jeśli ma być dyscypliną IndywiduAkcji, musi zatem projektować warunki, w których uczestnik jest w stanie utrzymać wysoki poziom aktywności poznawczej bez wpadania w tryb przeciążenia, a równocześnie doświadcza wystarczającej dawki nowości, aby uruchomić aktualizację przewidywań zamiast reprodukcji nawyków.

Uwaga eksploracyjna nie jest tu rozumiana potocznie jako „zainteresowanie” lub „otwartość”, lecz jako specyficzny reżim regulacji, w którym system preferuje poszukiwanie informacji, testowanie hipotez i tolerowanie niepewności kosztem natychmiastowej stabilizacji. W literaturze o decyzjach i uczeniu często opisuje się to jako napięcie eksploracja–eksploatacja (Herbert Simon, później liczne formalizacje w uczeniu ze wzmocnieniem), a w neuronauce jako przełączanie trybów działania i czuwania, w tym w modelach adaptacyjnego wzmocnienia (Aston-Jones, Cohen) wiązanych z regulacją noradrenergiczną i zjawiskiem „gain” w sieciach uwagi. Dla psychoperformansu oznacza to coś bardzo konkretnego: plan sytuacyjny ma generować sytuacje, w których „warto” eksplorować, bo eksploracja jest nagradzana informacją, a nie karana chaosem lub presją interpretacji. Jeżeli eksploracja jest karana, system przechodzi w eksploatację, czyli w utrwalone procedury minimalizacji ryzyka; w psychoperformansie te procedury często przybierają postać przejęcia dominacji przez słowo (autonarracja, racjonalizacja, ironizacja), przez kontrolę społeczną (czytanie intencji, unikanie oceny) lub przez redukcję danych somatycznych (odcięcie interocepcji i propriocepcji). W tej ramie „dawka nowości” nie jest ozdobą, lecz instrumentem sterowania prawdopodobieństwem, że uwaga pozostanie eksploracyjna.

Kategoria „dawki nowości” ma w tym podrozdziale genealogie zarówno psychologiczne, jak i estetyczne. W psychologii motywacji poznawczej Daniel Berlyne opisywał nowość, złożoność i niejednoznaczność jako bodźce pobudzające orientację i ciekawość, a w tradycjach późniejszych nowość była analizowana jako element sterujący uczeniem i poszukiwaniem informacji (m.in. prace Pierre-Yves’a Oudeyera w obszarze „intrinsic motivation”, a także formalne intuicje Jürgena Schmidhubera o ciekawości jako minimalizacji kompresji błędu w modelach informacji). W neuronauce i psychologii uczenia współczesne ujęcia, takie jak badania Celeste Kidd i Benjamina Haydena czy Daphny Gottlieb, wskazywały na to, że systemy poznawcze szukają bodźców ani zbyt przewidywalnych, ani zbyt chaotycznych, bo w obu przypadkach spada użyteczność informacyjna. Psychoperformans może tę logikę wprost implementować: nowość nie jest tu „więcej bodźców”, tylko precyzyjnie dobrana rozbieżność wobec oczekiwań, tak aby uczestnik miał poczucie sensownej zagadki, a nie poczucie utraty gruntu. W praktyce planu sytuacyjnego oznacza to projektowanie nowości jako zmiennej sterującej: dawka nowości wzrasta, gdy system stabilnie utrzymuje eksplorację, a spada, gdy pojawiają się sygnały przeciążenia, konfabulacji lub zamrożenia. Nie ma tu miejsca na romantyczny kult „przełomu”, ponieważ przełom nie jest parametrem, który da się etycznie narzucić; jest efektem ubocznym dobrze skalibrowanych iteracji.

Krzywa obciążenia poznawczego w psychoperformansie nie jest wykresem do cytowania, lecz narzędziem inżynierii uwagi, przy czym „inżynieria” nie oznacza technokratycznego sterowania człowiekiem, tylko odpowiedzialne planowanie kosztów poznawczych, jakich wymaga akt. W psychologii edukacyjnej teoria obciążenia poznawczego Johna Swellera, rozwijana później przez Freda Paasa i Jeroena van Merriënboera, wprowadziła porządek rozróżnienia na obciążenie wewnętrzne, zewnętrzne i sprzyjające uczeniu. Psychoperformans może wykorzystać ten porządek nie jako dydaktykę, lecz jako analizę protokołu: obciążenie wewnętrzne odpowiada tu złożoności zadania i relacji kanałów (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt), obciążenie zewnętrzne odpowiada temu, co plan sytuacyjny dokłada niepotrzebnie poprzez bałagan reguł, nieczytelność ramy, sprzeczne instrukcje lub zbędną wielozadaniowość, a obciążenie sprzyjające uczeniu odpowiada temu, co buduje schemat i procedurę, czyli temu, co ma szansę stać się powtarzalnym operatorem IndywiduAkcji. W kognitywistyce pamięci roboczej Alan

Baddeley, a później Nelson Cowan, opisywali ograniczenia systemu przechowywania i manipulacji informacją; w ujęciach zasobowych i wielozasobowych (Christopher Wickens) akcentowano, że równoległe kanały nie zawsze się sumują, bo konkurują o wspólne zasoby. Psychoperformans, operując na wielokanałowości, musi to traktować jako realne ograniczenie: intensyfikacja w dwóch kanałach naraz może być twórcza, ale może też przekroczyć próg nasycenia, po którym uwaga przestaje różnicować bodźce i przechodzi w tryb obronny.

Związek między nowością a obciążeniem bywa w praktyce psychoperformansu mylony: często zakłada się, że im bardziej „nowe" i „intensywne", tym większa szansa na zmianę. Tymczasem w wielu modelach, zarówno klasycznych, jak i współczesnych, obowiązuje intuicja krzywej odwróconego U, w psychologii znana jako prawo Yerkesa–Dodsona, choć jego zakres i uniwersalność były wielokrotnie dyskutowane i krytykowane w późniejszych badaniach. Psychoperformans nie potrzebuje traktować tej krzywej jako prawa, lecz jako ostrzeżenie: przy zbyt niskim pobudzeniu i zbyt małej nowości nie ma uczenia, bo system nie ma powodu aktualizować modelu; przy zbyt wysokim pobudzeniu i zbyt dużej nowości system minimalizuje ryzyko przez zamknięcie eksploracji, co w planie sytuacyjnym objawia się utratą elastyczności, stereotypizacją ruchu, przejęciem kontroli przez słowo lub wycofaniem. W praktykach somatycznych, choćby u Moshe Feldenkraisa, wielokrotnie podkreślano znaczenie uczenia na „małej różnicy", a nie na przymusie; analogicznie w psychoperformansie dawka nowości jest tym skuteczniejsza, im bardziej jest uchwytna proceduralnie. To jest także powód, dla którego obiekt–klucz pełni rolę nie tylko symboliczną, ale i poznawczą: obiekt pozwala przenieść część pracy z interpretacji na konsekwencję, a konsekwencja redukuje obciążenie zewnętrzne, bo nie wymaga ciągłego dopowiadania sensu.

W planie sytuacyjnym „dawki nowości" dają się projektować w kilku wymiarach jednocześnie, ale ich jednoczesność musi być kontrolowana, jeśli nie chcemy wytworzyć przeciążenia. Nowość może być sensoryczna (zmiana światła, zaskakujący dźwięk, nietypowa faktura obiektu), może być czasowa (pauza, wydłużenie, rytmiczne rozszczelnienie), może być semantyczna (sprzeczność słowa i gestu), może być społeczna (zmiana reguły obecności świadka), może być przestrzenna (przemieszczenie osi sceny), może być proceduralna (zmiana kolejności działań na obiekcie–kluczu). W teorii uwagi Nilli Lavie dyskutowała, jak obciążenie wpływa na podatność na dystrakcję, a w tradycjach badań nad „saliency" podkreślano, że bodźce o wysokiej wyrazistości potrafią przejąć uwagę niezależnie od celu. Psychoperformans, o ile ma pozostać odpowiedzialny, nie powinien polegać na przemocowym „przechwycie uwagi" przez saliency, tylko na budowaniu warunków, w których uczestnik wybiera eksplorację, bo rozumie ramę i ma sterowalność. W praktyce oznacza to, że nowość powinna być wprowadzana naprzemiennie w różnych kanałach, z pozostawieniem strefy stabilności w pozostałych kanałach, aby system miał punkt odniesienia i nie musiał domykać rozbieżności wyłącznie przez narrację.

Z tego wynika pierwsza zasada projektowa perspektywy uwagi eksploracyjnej: plan sytuacyjny musi posiadać „stałą", której nie ruszamy, gdy zwiększamy nowość. Stałą może być obiekt–klucz o niezmiennych własnościach i regułach manipulacji, stałą może być rytm oddechu zsynchronizowany z prostą sekwencją gestów, stałą może być ograniczony repertuar słowa, stałą może być stała topografia przestrzeni, a czasem stałą jest sama obecność ciszy jako medium, co w tradycjach performance art bywało praktykowane jako rygor uwagi i świadomości ciała. Bez stałej rośnie obciążenie zewnętrzne, bo system musi równocześnie rozwiązywać zbyt wiele zadań: rozpoznawać reguły, oceniać ryzyko, interpretować sens,

kontrolować ciało i utrzymywać relację społeczną. Przy stałej natomiast dawka nowości może być wyższa, bo koszt orientacji spada. To jest praktyczna implementacja kognitywnej idei „scaffolding" (podpórki) znanej z tradycji Lwa Wygotskiego i późniejszych ujęć dydaktycznych, ale w psychoperformansie podpórką nie jest nauczyciel, tylko sytuacja i obiekt–klucz.

To podrozdział prowadzi do wniosku, że w psychoperformansie uwagę eksploracyjną buduje się nie tyle przez „zainteresowanie tematem", ile przez architekturę zadań i przejść, w których nowość jest dawkowana, a obciążenie jest kontrolowane. Uwaga eksploracyjna jest wówczas efektem ubocznym dobrze zestrojonej relacji między ciekawością a bezpieczeństwem, między niepewnością a sterowalnością, między rozbieżnością a uchwytem korekty. W kolejnych fragmentach tego podrozdziału zostanie doprecyzowane, jak w planie sytuacyjnym rozpoznawać progi przeciążenia i jak konstruować przełączenia kanałów, by utrzymać eksplorację bez popadania w dystrakcję, a także jak w praktyce psychoperformansu wykorzystywać mikroreguły repetycji i wariacji do budowy „krzywej obciążenia", która nie jest wykresem, lecz dramaturgią poznawczą aktu.

Jeżeli w 28.1 błąd przewidywania był traktowany jako paliwo aktualizacji modeli, to w 28.2 trzeba doprecyzować, że błąd przewidywania nie „działa" sam z siebie, ponieważ jego status informacyjny zależy od uwagi, a uwaga jest selektorem precyzji i kanałów. W klasycznych ujęciach Michaela Posnera i współpracowników rozróżniano komponenty uwagi takie jak orienting, alerting i executive control, a w późniejszych mapach sieci uwagowych w neuronauce (Marcus Raichle, Steven Petersen, Maurizio Corbetta, Gordon Shulman) akcentowano, że „uwaga" nie jest jednym modułem, tylko dynamicznym układem przełączeń między stanami sieciowymi, w tym między reżimem zadaniowym a trybem domyślnym. Psychoperformans, jako praktyka planu sytuacyjnego, musi więc myśleć o uwadze nie w kategoriach „skupienia" jako cnoty, lecz w kategoriach przełączalności, kosztu, podatności na dystrakcję i zmęczenie oraz w kategoriach kompromisu między eksploracją i stabilizacją. W tym sensie „uwaga eksploracyjna" jest specyficzną konfiguracją: system dopuszcza większą niepewność, utrzymuje otwarte hipotezy, toleruje chwilową niespójność i potrafi przenosić ciężar między kanałami bez wpadania w panikę interpretacyjną. W psychoperformansie taki stan nie jest dany, tylko konstruowany przez plan sytuacyjny, a najważniejszym narzędziem konstrukcji jest dawkowanie nowości przy równoczesnym ograniczaniu obciążenia zewnętrznego.

W praktyce planu sytuacyjnego różnica między uwagą eksploracyjną a uwagą eksploatacyjną ma bardzo rozpoznawalne wskaźniki proceduralne. Uwaga eksploracyjna toleruje opóźnienie domknięcia sensu, pozwala na mikrobłędy i korekty, utrzymuje ciekawość wobec obiektu–klucza jako oporu i konsekwencji. Uwaga eksploatacyjna szuka natychmiastowej stabilizacji: domyka znaczenie w pierwszym dostępnych schemacie, upraszcza bodźce, minimalizuje ruch, redukuje kanały do jednego dominującego, zwykle tego, który daje najwyższe poczucie kontroli, co bywa zgodne z intuicjami Daniela Kahnemana o ekonomii przetwarzania i o preferencji heurystycznego zamknięcia. Psychoperformans nie „walczy" z eksploatacją jako wadą moralną, tylko traktuje ją jako strategię systemową, która pojawia się, gdy dawka nowości przekracza próg rozwiązywalności albo gdy obciążenie poznawcze jest źle rozłożone w czasie. Dlatego plan sytuacyjny musi przewidywać, że eksploatacja będzie się pojawiać spontanicznie jako odpowiedź na niepewność, i musi posiadać narzędzia miękkiego przełączania z powrotem w eksplorację, bez eskalacji intensywności i bez presji interpretacyjnej.

Sama nowość nie jest jednowymiarowa.

W psychoperformansie istnieje nowość sensoryczna, proceduralna, semantyczna, społeczna, czasowa i przestrzenna, a ich interakcje decydują o tym, czy powstaje produktywne napięcie, czy przeciążenie. W badaniach nad uwagą selektywną Anne Treisman analizowała mechanizmy integracji cech, a w późniejszych dyskusjach o konkurencji bodźców John Duncan opisywał uwagę jako mechanizm rozstrzygania „zawodów" między reprezentacjami; w takim ujęciu jednoczesne podbijanie nowości w wielu kanałach oznacza w praktyce mnożenie konkurentów o zasoby, co szybko prowadzi do konfliktu i spadku jakości przetwarzania. Psychoperformans, który jest wielokanałowy z definicji, nie może zatem polegać na równoczesnej intensyfikacji wszystkiego. Musi działać jak kompozycja, w której jeden kanał niesie nowość, a pozostałe tworzą stałą i podpórkę, czyli scaffolding w sensie tradycji Lwa Wygotskiego, tylko przeniesiony z dydaktyki na reżim sytuacyjny. Obiekt–klucz jest tu najczęściej idealną stałą, ponieważ ma własności, które nie wymagają rozumienia, by działały jako konsekwencja; ale stałą może być też rytm, prosta reguła przestrzeni, ograniczony język instrukcji, cisza albo powtarzalny układ światła.

Kiedy mówi się o „dawkach nowości", warto powiązać to z tym, co w psychologii kognitywnej znane jest jako ograniczenia uwagi w czasie. Zjawiska takie jak attentional blink (Raymond, Shapiro, Arnell) czy inattentional blindness (Arien Mack, Irvin Rock; później Daniel Simons i Christopher Chabris) pokazują, że system może „nie zobaczyć" bodźca nie dlatego, że jest słaby, ale dlatego, że zasoby zostały chwilowo zajęte przez inne zadanie lub inny kanał. Psychoperformans, który wprowadza szybkie przełączenia kanałów albo gwałtowne zmiany reguł, może więc nie tyle wzmacniać uczenie, ile produkować „ślepe plamy", w których uczestnik nie koduje bodźca jako informacji, tylko jako szum. To jest szczególnie istotne w planach sytuacyjnych, które operują na relacji obraz–gest–obiekt, bo szybkie przełączanie wzroku i ręki, w połączeniu z dźwiękiem lub światłem, może wytworzyć pozorną intensywność przy realnym spadku integracji. W psychoperformansie intensywność nie jest celem, a integracja jest warunkiem aktualizacji modelu; zatem dawki nowości muszą uwzględniać temporalną fizjologię uwagi, nawet jeśli w książce nie wprowadza się pomiarów.

W tym kontekście krzywa obciążenia poznawczego jest narzędziem dramaturgii poznawczej, a nie teorią szkolną. Teoria obciążenia poznawczego Johna Swellera i jej rozwinięcia przez Freda Paasa czy Jeroena van Merriënboera były tworzone dla dydaktyki, ale ich rozróżnienie komponentów obciążenia ma dla psychoperformansu znaczenie czysto projektowe. Obciążenie wewnętrzne odpowiada tu złożoności relacji: ile elementów jest naraz aktywnych w planie sytuacyjnym i jak silnie są sprzężone. Obciążenie zewnętrzne to wszystko, co plan dokłada bez potrzeby: niejasne reguły, zbyt długie instrukcje, sprzeczne sygnały, nieczytelna rama społeczna, zbędna wielozadaniowość. Obciążenie sprzyjające uczeniu to to, co rzeczywiście buduje schemat i procedurę: repetycje, wariacje, stopniowe różnicowanie, a więc logika, w której system może zbudować nowe przewidywania i je przetestować. W psychoperformansie krytyczna jest redukcja obciążenia zewnętrznego, bo to ono najczęściej wypycha uwagę z eksploracji w eksploatację; uczestnik nie rezygnuje z eksploracji dlatego, że „jest leniwy", tylko dlatego, że musi odzyskać kontrolę w sytuacji, w której reguły są nieprzejrzyste. Ten wniosek jest spójny z badaniami nad kontrolą poznawczą i konfliktem, gdzie mechanizmy wykrywania konfliktu (Timothy Shallice i Norman w klasycznych ujęciach; później Jonathan Cohen, Cameron Carter; w modelach konfliktu i kontroli Michael Botvinick) są uruchamiane, gdy system widzi

niezgodność i musi zwiększyć kontrolę. W psychoperformansie wzrost kontroli bywa konieczny, ale nie powinien być konsumowany na chaos reguł, tylko na sensowną korektę.

Pamięć robocza jest tu wąskim gardłem.

W modelu Alana Baddeleya pamięć robocza ma ograniczoną pojemność i jest podzielona na komponenty, a w ujęciach Nelsona Cowana i Randall'a Engle'a akcentowano, że „pojemność" jest w dużej mierze funkcją kontroli uwagi. W praktyce psychoperformansu oznacza to, że jeśli plan sytuacyjny wymaga równoczesnego pamiętania wielu reguł, wielu sekwencji i wielu wyjątków, to obciążenie zewnętrzne rośnie, a eksploracja spada. Stąd wynika zasada: skomplikowanie nie może polegać na mnożeniu instrukcji, tylko na pogłębianiu relacji w obrębie niewielu stałych elementów. W tradycjach sztuki działania i performance art ta zasada była intuicyjnie wykorzystywana w minimalizmie protokołu: Allan Kaprow budował sytuacje o prostych regułach, które stawały się złożone przez relacje społeczne i czas, Tehching Hsieh ustanawiał ekstremalny rygor jednej reguły rozciągniętej na długie trwanie, a Bruce Nauman powtarzał proste zadania aż do ujawnienia ich granic poznawczych. Psychoperformans przenosi tę logikę do IndywiduAkcji: nie „więcej reguł", tylko lepsza kompozycja przejść, w której jedna stała (często obiekt–klucz) pozostaje niezmienna, a nowość jest wprowadzana jako modyfikacja parametru, nie jako zmiana całej gry.

Zarządzanie dawką nowości jest w psychoperformansie w gruncie rzeczy zarządzaniem precyzją i oczekiwaniami. W predictive processing Andy'ego Clarka i w active inference Karla Fristona uwaga bywa opisywana jako przydzielanie precyzji sygnałom, co praktycznie oznacza: które kanały uznajemy za wiarygodne w danym momencie i które błędy przewidywania będą miały moc aktualizacji. Plan sytuacyjny może tę precyzję modulować bez słów, przez środowisko: przez kontrast światła, przez zmiany akustyczne, przez ciężar obiektu, przez rytm, przez odległość, przez tempo. Psychoperformans, który chce utrzymać uwagę eksploracyjną, powinien projektować takie modulacje, aby precyzja była „przenoszona" między kanałami stopniowo, nie gwałtownie, oraz aby uczestnik miał wbudowaną możliwość powrotu do stałej. Ta możliwość powrotu jest praktycznym odpowiednikiem bezpiecznej bazy w ujęciach rozwojowych Johna Bowlby'ego, choć tutaj nie wprowadza się języka diagnozy; chodzi o strukturę sytuacji, w której eksploracja jest możliwa dlatego, że istnieje punkt odniesienia.

W wielu planach sytuacyjnych największym wrogiem uwagi eksploracyjnej nie jest sama intensywność bodźców, tylko niepewność intencjonalna w polu społecznym. Jeżeli uczestnik nie rozumie, czy jest oceniany, testowany, zawstydzany, czy może się wycofać bez sankcji, wówczas znaczna część zasobów idzie na inferencję społeczną, co w kognitywistyce wiąże się z obciążeniem mentalizacyjnym i z koniecznością utrzymania modeli cudzych intencji. W tradycjach badań nad poznaniem społecznym Chris Frith i Uta Frith opisywali mechanizmy interpretacji działań innych, a w praktyce psychoperformansu oznacza to jedno: rama planu sytuacyjnego musi być czytelna, a zasady sterowalności jawne, ponieważ w przeciwnym razie eksploracja jest karana ryzykiem społecznym. W performance art wielokrotnie testowano granice tej niepewności, ale psychoperformans, jako metoda IndywiduAkcji, nie może budować uczenia na lęku; może budować uczenie na wyzwaniu, lecz wyzwanie wymaga sterowalności i domknięcia.

Z tego powodu w 28.2 szczególny nacisk pada na projektowanie przejść: przejść między kanałami, między fazą nowości a fazą stabilizacji, między eksploracją a konsolidacją, między zadaniem a ciszą. Przejścia są miejscem, w którym obciążenie zewnętrzne rośnie najszybciej, bo system musi jednocześnie utrzymać stary zestaw reguł i zorientować się w nowym. W psychologii wykonawczej i badaniach przełączania zadań pokazywano wielokrotnie, że przełączenia mają koszt, nawet jeśli są proste, i że koszt rośnie, gdy reguły są nieczytelne. Psychoperformans powinien zatem minimalizować koszt przejść przez prostą zasadę: zmieniaj jeden parametr naraz, a pozostałe trzymaj jako stałe. W dalszej części podrozdziału zostanie to rozwinięte jako technika kompozycyjna planu sytuacyjnego: jak konstruować „okna eksploracji", jak rozpoznawać sygnały przeciążenia, jak stosować repetycję i wariację bez popadania w monotonię oraz jak wprowadzać nowość jako narzędzie aktualizacji modeli, a nie jako estetyczny popis bodźców.

Aby domknąć 28.2, trzeba jeszcze doprecyzować, że w psychoperformansie uwaga eksploracyjna nie jest stanem „ciągłym" i nie powinna nim być. Jest raczej chwilowym oknem plastyczności poznawczej, które trzeba umieć otworzyć, utrzymać i zamknąć w sposób nienaruszający zdolności systemu do konsolidacji. W neuronauce sieciowej liczne prace nad dynamiką sieci domyślnej i sieci wykonawczej (m.in. Marcus Raichle, Michael Fox, Randy Buckner) sugerują, że przełączanie między stanami jest fundamentalną właściwością mózgu, a nie błędem; w psychologii uwagi i kontroli poznawczej podobną intuicję rozwijano w ujęciach „metastabilności" w działaniu. Psychoperformans powinien tę właściwość wykorzystać: plan sytuacyjny nie ma utrzymywać maksymalnej czujności bez przerwy, tylko budować falowanie między intensyfikacją i redukcją, między eksploracją i eksploatacją, ponieważ dopiero takie falowanie pozwala uniknąć przeciążenia oraz umożliwia przetworzenie rozbieżności w nowy schemat działania. W tym sensie krzywa obciążenia poznawczego jest dramaturgią, ale dramaturgią projektowaną w parametrach, nie w retoryce.

Dramaturgia poznawcza w psychoperformansie wymaga zestawu wskaźników, które nie są diagnozą kliniczną, lecz praktyczną heurystyką pracy z uwagą. W badaniach nad obciążeniem uwagi i dystrakcją Nilli Lavie pokazywała, że przy wysokim obciążeniu rośnie podatność na pewne typy dystraktorów, a przy innym typie obciążenia dystraktory tracą dostęp; w praktyce psychoperformansu nie chodzi o pomiar, lecz o rozpoznawanie, czy uwaga zaczyna się „rozklejać" na wiele sygnałów (nadmierna dystrakcja), czy przeciwnie, zawęża się kompulsywnie do jednego kanału (zamknięcie eksploracji). Wskaźniki proceduralne są tu szczególnie cenne, bo nie wymagają interpretacji „co to znaczy", tylko obserwacji „co się dzieje": wzrost stereotypii gestu, wzrost tempa mowy albo przeciwnie, wzrost ciszy pełnej napięcia, utrata płynności przejść między kanałami, narastająca potrzeba natychmiastowego domknięcia sensu, a także utrata kontaktu z obiektem–kluczem jako narzędziem korekty. Psychoperformans, który ma pozostać odpowiedzialny, traktuje te wskaźniki jako sygnał do redukcji obciążenia zewnętrznego, a nie jako sygnał do eskalacji intensywności.

W tym miejscu powraca rola repetycji i wariacji jako podstawowej technologii utrzymywania eksploracji bez przeciążenia. W tradycjach uczenia i treningu, od teorii schematów Richarda Schmidta po współczesne badania nad generalizacją w uczeniu motorycznym (Reza Shadmehr), powtarzanie z modyfikacją jest warunkiem budowy procedur, które nie są kruche i nie rozpadają się poza kontekstem. Psychoperformans implementuje tę logikę jako strukturę planu sytuacyjnego: repetycja obniża obciążenie wewnętrzne, bo system zna regułę, natomiast

wariacja podaje dawkę nowości, która utrzymuje eksplorację i zmusza do aktualizacji. Jeśli repetycji jest za dużo, system przechodzi w eksploatację i akt traci potencjał uczenia; jeśli wariacji jest za dużo, rośnie obciążenie i akt traci sterowalność. W performance art podobna dialektyka była wielokrotnie uruchamiana w minimalizmie protokołu, gdzie jedna reguła stawała się złożona przez czas i zmianę kontekstu (Allan Kaprow, Tehching Hsieh, Bruce Nauman), ale psychoperformans dodaje do tego kontrolę obciążenia poznawczego i jawne zasady przejść, ponieważ stawką jest IndywiduAkcja jako proces rozłożony w czasie.

Dawkowanie nowości należy więc rozumieć jako technikę kompozycji parametrów, a nie jako wprowadzanie „niespodzianek". W badaniach nad ciekawością i poszukiwaniem informacji Celeste Kidd i Benjamin Hayden akcentowali, że systemy uczące się preferują bodźce o pośrednim poziomie przewidywalności, bo wówczas zysk informacyjny jest największy; analogiczną intuicję znajdowano w modelach Berlyne'a, gdzie zbyt niska i zbyt wysoka złożoność obniżała przyjemność eksploracji. Psychoperformans może to przełożyć na praktykę: dawka nowości jest optymalna wtedy, gdy uczestnik doświadcza rozbieżności, ale potrafi ją lokalizować i ma możliwość korekty w działaniu, najlepiej przez obiekt–klucz jako stabilizator. Nowość, która jest czysto semantyczna i nie ma uchwytu proceduralnego, często generuje obciążenie zewnętrzne, bo wymusza interpretację bez narzędzi; nowość, która jest czysto sensoryczna i zbyt intensywna, generuje przeciążenie i wycofanie; nowość proceduralna, jeśli jest stopniowa i sprzężona z konsekwencją, ma największą szansę utrzymać eksplorację, bo wprost buduje doświadczenie „mogę sprawdzić, co działa".

W tej perspektywie obiekt–klucz pełni rolę podwójną: redukuje obciążenie zewnętrzne, bo dostarcza klarownego sprzężenia zwrotnego, i jednocześnie umożliwia dawkowanie nowości przez mikrozmiany w manipulacji. Kiedy obiekt jest stabilny, a reguła manipulacji jest prosta, można wprowadzać nowość jako zmianę jednego parametru: chwytu, kolejności, nacisku, tempa, kąta, odległości, a każda taka zmiana generuje informacyjny błąd przewidywania i natychmiastową możliwość korekty. Jest to praktyczny odpowiednik kognitywnej zasady „zmieniaj jedno, stabilizuj resztę", która w różnych formach pojawia się w dydaktyce, treningu i projektowaniu zadań. W psychoperformansie zasada ta chroni także przed mistyfikacją: zamiast tworzyć wielkie metafory, tworzy się małe różnice, które mogą zostać przeżyte jako realna aktualizacja modelu działania. Dopiero później, jeśli w ogóle, te mikrozmiany mogą zostać ujęte w język symboliczny, bez narzucania interpretacji.

Kluczowy element domknięcia 28.2 dotyczy relacji między uwagą a językiem. W kognitywistyce pamięci i opowieści liczne badania, od Elizabeth Loftus po prace dotyczące konfabulacji, pokazują, że słowo potrafi nadpisać doświadczenie, zwłaszcza gdy system jest przeciążony i szuka szybkiego domknięcia. Psychoperformans powinien więc projektować język jako element regulacji obciążenia, a nie jako narzędzie wyjaśniania sensu w trakcie najwyższej nowości. Minimalny język instrukcji, ograniczony repertuar formuł, a także świadome stosowanie ciszy jako medium mogą utrzymać uwagę eksploracyjną, bo redukują presję interpretacji. Dopiero w fazie domknięcia, gdy obciążenie spada, można wprowadzić język refleksyjny, ale również tu należy zachować ostrożność: domknięcie ma wspierać konsolidację procedur, a nie produkować „wnioski" dla zadowolenia narracji. W praktyce oznacza to, że w domknięciu warto pytać o to, co da się powtórzyć i co ma uchwyt w działaniu, a nie o to, co „znaczyło".

Zarządzanie uwagą w psychoperformansie jest więc w istocie zarządzaniem przejściami. Przejścia między kanałami (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt) powinny być projektowane jako sekwencje o rosnącej i malejącej gęstości bodźców, z wyraźną stałą, do której można wrócić. Przejścia między nowością a stabilizacją powinny być stopniowe, aby nie generować dodatkowego obciążenia zewnętrznego. Przejścia między eksploracją a konsolidacją powinny być jawne, aby system nie musiał zgadywać reguł i intencji, co pochłania zasoby uwagi. W performance art takie projektowanie przejść bywało intuicyjne, ale psychoperformans czyni je explicite elementem metodologii, ponieważ jego celem jest nie tylko zdarzenie, lecz także trwałość efektu w IndywiduAkcji.

Podrozdział 28.2 można zatem podsumować jako zestaw rygorów planu sytuacyjnego: dawkuj nowość jako parametr, nie jako fajerwerk; redukuj obciążenie zewnętrzne przez klarowną ramę i prostotę reguł; utrzymuj stałą (najczęściej obiekt–klucz lub rytm), która amortyzuje przejścia; buduj eksplorację przez repetycję z wariacją; unikaj narzucania interpretacji w fazie najwyższej rozbieżności; projektuj domknięcie jako konsolidację procedur. W tym ujęciu psychoperformans spotyka się z kognitywistyką nie po to, by „udowodnić" sztukę, lecz by zbudować praktykę, która rozumie koszty poznawcze i potrafi nimi zarządzać w sposób etyczny i skuteczny.

28.3. Metafory konceptualne i mapowanie sensu w akcie

Podrozdział 28.3 wprowadza perspektywę, w której psychoperformans jest rozumiany jako praktyka wytwarzania sensu przez mapowanie, a nie jako praktyka „wyrażania" gotowych treści. W kognitywistyce języka i wyobraźni, od przełomowej propozycji George'a Lakoffa i Marka Johnsona o metaforach konceptualnych po rozwinięcia Zoltána Kövecsesa, Raymonda W. Gibbsa i Josepha Grady'ego, metafora nie jest figurą retoryczną do ozdabiania wypowiedzi, tylko mechanizmem organizacji doświadczenia: system przenosi strukturę z domeny źródłowej na domenę docelową, aby uczynić ją przewidywalną, uchwytną i operacyjną. Psychoperformans korzysta z tego mechanizmu nie po to, by „opisać" przeżycie, lecz by umożliwić jego przebudowę, bo mapowanie jest jednocześnie modelem działania: jeżeli „ciężar" staje się figurą odpowiedzialności, a „równowaga" figurą relacji, to manipulacja obiektem–kluczem o określonym ciężarze, fakturze i oporze może stać się operatorem reorganizacji przewidywań, zanim pojawi się jakakolwiek narracja. W tej ramie metafora jest narzędziem planu sytuacyjnego, a plan sytuacyjny jest maszyną mapowania: rozkłada w czasie i przestrzeni takie bodźce i takie procedury, które kanalizują interpretację ku mapowaniom rozwiązywalnym w działaniu, a nie ku mapowaniom konfabulacyjnym.

Metafory konceptualne w psychoperformansie należy odróżnić od metafory w sensie klasycznej teorii literackiej, choć genealogie są tu istotne, ponieważ pokazują napięcie między „tworzeniem podobieństwa" a „odkrywaniem struktury". Max Black wprowadzał interakcyjną teorię metafory, Paul Ricoeur pisał o metaforze żywej jako akcie semantycznej innowacji, a Hans Blumenberg analizował metafory absolutne jako fundamenty wyobraźni kulturowej, których nie da się łatwo przełożyć na definicje. Psychoperformans traktuje te wątki jako ostrzeżenia metodologiczne: metafora nie jest dowodem, lecz konstrukcją, a konstrukcja może zarówno otwierać, jak i zniewalać, jeśli staje się jedyną dopuszczalną siatką sensu. Dlatego w planie sytuacyjnym metafora nie może być narzucona jako interpretacja, tylko musi być

„wypracowana” jako relacja proceduralna, zgodnie z rygorem anty-mistyfikacyjnym. W praktyce oznacza to, że performer projektuje warunki mapowania, ale nie przejmuje prawa do ostatecznego znaczenia; zamiast deklarować „to znaczy”, konstruuje sytuację, w której uczestnik może rozpoznać, że sens jest wynikiem przejścia między domenami, a to przejście ma koszt i konsekwencję w ciele.

W kognitywistyce istnieje co najmniej kilka konkurencyjnych, uzupełniających się modeli mapowania, które są dla psychoperformansu bezpośrednio użyteczne. Dedre Gentner proponowała teorię mapowania strukturalnego (structure-mapping), w której kluczowe jest przeniesienie relacji, a nie pojedynczych cech; psychoperformans może to przełożyć na projektowanie analogii proceduralnych: nie „to jest jak”, tylko „to działa jak”, czyli „relacja między A i B jest analogiczna do relacji między C i D”. Gilles Fauconnier i Mark Turner rozwijali teorię integracji konceptualnej (conceptual blending), gdzie sens powstaje przez stopienie przestrzeni mentalnych w nową strukturę emergentną; psychoperformans rozpoznaje to jako opis tego, co dzieje się w akcie, gdy kanały (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt) wytwarzają wspólne pole, w którym znaczenie nie jest sumą elementów, tylko efektem ich kompozycji. Wreszcie teoria schematów wyobrażeniowych (image schemas), rozwijana przez Marka Johnsona i liczne tradycje ucieleśnionej semantyki, dostarcza psychoperformansowi katalogu elementarnych matryc mapowania: POJEMNIK, ŚCIEŻKA, RÓWNOWAGA, SIŁA, OPÓR, ZWIĄZANIE, PRÓG, WNĘTRZE–ZEWNĘTRZE. W psychoperformansie te schematy nie są abstrakcyjnymi pojęciami, tylko są wprost wbudowane w fizykę i ergonomię działania: próg jest progiem przestrzennym, opór jest oporem materii, równowaga jest dystrybucją ciężaru, pojemnik jest realnym naczyniem lub realną ramą, a ścieżka jest trasą w przestrzeni i w czasie. W konsekwencji mapowanie metaforyczne może zostać zakotwiczone w tym, co ucieleśnione, co jest spójne zarówno z tradycją enaktywizmu (Francisco Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch), jak i z teoriami symulacji pojęciowej Lawrence’a Barsalou, gdzie reprezentacje mają komponent sensomotoryczny, a nie tylko symboliczny.

To zakotwiczenie jest krytyczne, ponieważ psychoperformans operuje w polu, w którym łatwo o nadinterpretację i o przemoc sensu. Charles S. Peirce rozróżniał ikonę, indeks i symbol, a Umberto Eco ostrzegał przed „nadinterpretacją” jako praktyką, która myli możliwe odczytania z dowolnością; Roland Barthes pokazywał, jak mitologia codzienności może naturalizować konstrukty, a Roman Jakobson analizował przesunięcia między osiami metafory i metonimii. Psychoperformans musi utrzymać te ostrzeżenia w samym rdzeniu planu sytuacyjnego: mapowanie metaforyczne ma być weryfikowane przez indeksalność działania, czyli przez to, co pozostawia ślad i co ma konsekwencję. Dlatego obiekt–klucz jest tu nie tylko „nośnikiem symbolu”, lecz także indeksem: jest czymś, co wchodzi w relację przyczynową z ciałem, co generuje opór, co ma termikę, co może zranić, co wymaga BHP, co narzuca ograniczenia, a przez to chroni plan sytuacyjny przed fantazmatyczną semantyzacją. W tej perspektywie „metafora” w psychoperformansie jest operatorem, ale operator musi być sprzężony z realnością. Jeśli mapowanie odrywa się od realności, powstaje konstrukcja retoryczna; jeśli mapowanie jest zakotwiczone w materiale, może stać się narzędziem aktualizacji modeli, zgodnie z perspektywą predykcyjną Fristona i Clarka.

W tradycjach performance art i sztuki akcji, zwłaszcza tych, które pracowały na minimalizmie i protokole, mechanika mapowania sensu była często uruchamiana bez jej nazywania. Allan Kaprow budował sytuacje, w których banalna czynność stawała się figurą relacji społecznej

przez zmianę ramy; Yoko Ono konstruowała partytury, w których gest był jednocześnie literalny i otwarty na mapowanie; Marina Abramović organizowała reżimy uwagi i wytrzymałości, które wytwarzały silne schematy przejścia i progu; Tehching Hsieh czynił z czasu indeks i podstawowe medium sensu; w Polsce Tadeusz Kantor i tradycja Cricot 2 pracowały na obiekcie jako nośniku pamięci i śladu, a Zbigniew Warpechowski wielokrotnie eksponował etyczny wymiar konsekwencji w akcie. Psychoperformans nie powiela tych praktyk, lecz wykorzystuje je jako historyczne repozytorium technik mapowania, które pokazują, że sens nie jest „dodawany" do działania, tylko jest emergentny względem relacji: relacji między protokołem a przypadkiem, między obiektem a ciałem, między świadkiem a samotnością, między powtórzeniem a różnicą. W psychoperformansie ta emergencja zostaje wpisana w IndywiduAkcję: mapowania są modulowane w serii aktów, a nie konsumowane jednorazowo, dzięki czemu można obserwować, które metafory się utrwalają, które się rozpadają, a które wymagają korekty, bo generują koszt poznawczy lub społeczny.

Najbardziej praktyczna konsekwencja dla planu sytuacyjnego jest taka, że „metafora" nie powinna być traktowana jako gotowa etykieta („to jest o…") ani jako ornament, tylko jako procedura przejścia między domenami, którą można regulować parametrami. Jeżeli domeną źródłową jest ciężar i tarcie, a domeną docelową jest „odpowiedzialność" lub „opór wobec zmiany", to plan sytuacyjny musi zawierać sekwencję czynności, w której ciężar i tarcie są realnie doświadczane, realnie modulowane i realnie rozwiązywane przez korektę działania. Jeżeli domeną źródłową jest próg i wejście, a domeną docelową jest „liminalność" w sensie Victora Turnera i Arnolda van Gennepa, to plan sytuacyjny musi projektować progi jako operatory czasu, przestrzeni i uwagi, a nie jako dekorację. Jeżeli domeną źródłową jest pojemnik, a domeną docelową jest „granica" i „ochrona", to praca musi być zbudowana na realnych pojemnikach, realnych domknięciach i realnych zasadach sterowalności, bo w przeciwnym razie metafora zamienia się w sugestię. W kolejnych fragmentach 28.3 zostanie doprecyzowane, jak konstruować mapowania tak, by były jednocześnie otwarte i odpowiedzialne, jak odróżniać mapowanie produktywne od mapowania kompulsywnego, oraz jak wykorzystywać obiekt–klucz jako stabilizator mapowania, który ogranicza nadinterpretację, a zarazem umożliwia głęboką reorganizację sensu w akcie bez przemocy języka.

W perspektywie kognitywnej psychoperformans nie jest „teatrem znaczeń", w którym sens istnieje uprzednio i zostaje następnie odtworzony w działaniu, lecz urządzeniem mapującym, w którym sens powstaje jako skutek przejść między domenami doświadczenia. Zasadnicza intuicja George'a Lakoffa i Marka Johnsona, rozwijana później przez Zoltána Kövecsesa, Raymonda W. Gibbsa i Josepha Grady'ego, polega na tym, że metafory konceptualne są mechanizmami organizacji poznawczej, a nie ornamentem języka: pojęcia abstrakcyjne są w dużej mierze „obsługiwane" przez struktury zaczerpnięte z doświadczeń ucieleśnionych, przestrzennych i relacyjnych. Psychoperformans wykorzystuje ten fakt metodycznie, ponieważ jego narzędziem jest plan sytuacyjny rozpisany w czasie, w ciele i w materiale, a nie deklaracja interpretacji. W konsekwencji metafora w psychoperformansie nie jest „tym, co się mówi o akcie", tylko tym, jak akt staje się operacyjny: jak uczestnik przechodzi od oporu materii do oporu relacyjnego, od ciężaru do odpowiedzialności, od progu przestrzennego do progu decyzji, od równowagi posturalnej do równowagi społecznej. Ten ruch jest mapowaniem sensu, a mapowanie sensu jest zarazem reorganizacją modelu predykcyjnego w rozumieniu Karla Fristona i Andy'ego Clarka, bo zmienia się to, co system uznaje za przewidywalne, możliwe i sterowalne.

Metafora konceptualna jest tu rozumiana maksymalnie technicznie: jako funkcja przeniesienia struktury, a nie jako literacka ozdoba. W teorii mapowania strukturalnego Dedre Gentner kluczowe jest to, że analogia przenosi relacje między elementami, a nie ich powierzchowne cechy. Psychoperformans może to wprost przetworzyć na język planu sytuacyjnego: zamiast sugerować „to jest jak coś", projektuje się relację „to działa jak coś", czyli buduje się proceduralną analogię. Przykładowo: relacja między dłonią a obiektem–kluczem, w której minimalna zmiana nacisku radykalnie zmienia skutek, może mapować się na relację między komunikatem a konsekwencją w interakcji społecznej, gdzie minimalna zmiana tonu lub tempa zmienia cały przebieg zdarzenia. To nie jest metafora do opowiedzenia, tylko analogia do wykonania, a jej skuteczność zależy od tego, czy plan sytuacyjny dopuszcza repetycję i wariację, bo bez repetycji analogia pozostaje jednorazowym skojarzeniem, łatwo nadpisywalnym konfabulacją.

Istotne jest rozróżnienie metafory i metonimii jako dwóch osi organizacji sensu. Roman Jakobson opisywał metaforę jako oś podobieństwa, a metonimię jako oś przyległości; w semiotyce Charlesa S. Peirce'a odpowiada to w pewnym stopniu różnicy między ikoną (podobieństwo), indeksem (związek przyczynowy, ślad) i symbolem (konwencja). Psychoperformans, jeśli ma utrzymać rygor anty-mistyfikacyjny, musi osadzać mapowanie metaforyczne w indeksalności działania: sens nie może być wyłącznie ikoną lub symbolem, bo wtedy plan sytuacyjny staje się maszyną sugestii. Obiekt–klucz jest tu fundamentalny, ponieważ jako materialny operator znaczeń wytwarza indeksy: ślady, opór, ciężar, termikę, ryzyko skaleczenia, konieczność BHP, realne ograniczenia ergonomii. Właśnie ta indeksalność ogranicza nadinterpretację, o której ostrzegał Umberto Eco, i chroni psychoperformans przed tym, co w praktykach terapeutycznych bywa nazywane „przemocą sensu", choć w tej książce nie wolno jej mylić z diagnozowaniem. Jeżeli sens ma się pojawić, ma się pojawić jako skutek relacji z konsekwencją, a nie jako efekt retorycznej presji.

Z tego powodu w 28.3 kluczowe są schematy wyobrażeniowe, czyli image schemas, opisywane przez Marka Johnsona i rozwijane w ucieleśnionej semantyce w kręgu Lakoffa, a następnie w licznych pracach lingwistyki kognitywnej. Schematy takie jak POJEMNIK, ŚCIEŻKA, SIŁA, OPÓR, RÓWNOWAGA, PRÓG, WIĘŹ, CENTRUM–PERYFERIE nie są w psychoperformansie abstrakcjami; są one dosłownie implementowane w konstrukcji sytuacji. Pojemnik jest naczyniem, pudełkiem, torbą, ramą, granicą światła, granicą dźwięku, układem kręgu w przestrzeni; ścieżka jest trasą przejścia, sekwencją czynności, rytmem wejścia i wyjścia; próg jest linią w przestrzeni, zmianą temperatury, zmianą akustyki, zmianą reguły dotyku; równowaga jest dystrybucją ciężaru ciała i obiektu, a opór jest tarciem i ciężarem, które trzeba negocjować. W planie sytuacyjnym te schematy są przekształcane w operatory: uczestnik nie ma „zrozumieć" pojemnika, tylko ma wejść w relację domknięcia i otwarcia, a przez to zmienić dystrybucję uwagi i przewidywań.

Teoria integracji konceptualnej, czyli conceptual blending, rozwijana przez Gillesa Fauconniera i Marka Turnera, daje psychoperformansowi jeszcze jedno narzędzie: opis emergencji sensu, która nie jest prostą sumą elementów. W akcie psychoperformansu przestrzenie mentalne powstają równolegle z przestrzeniami sytuacyjnymi: z jednej strony istnieje protokół działania i materialność obiektu–klucza, z drugiej strony istnieją skojarzenia, normy, narracje i oczekiwania. Blending polega na tym, że te przestrzenie mieszają się w nową konfigurację, w której pojawiają się własności nieobecne w żadnym składniku osobno.

Psychoperformans może tę emergencję wzmacniać, ale musi ją też kontrolować, bo blending bywa źródłem zarówno twórczej reorganizacji, jak i nadinterpretacji. W tym miejscu ostrzeżenia Paula Ricoeura o „metaforze żywej" jako wytwórczyni nowego sensu są dwuznaczne: nowy sens może być innowacją, ale może być też racjonalizacją, jeśli powstaje w warunkach przeciążenia uwagi, o których pisał Daniel Kahneman, albo w warunkach presji społecznej. Dlatego plan sytuacyjny powinien projektować blending jako proces rozwiązywalny w działaniu: nowa konfiguracja sensu ma mieć uchwyt proceduralny, inaczej stanie się tylko „ładną opowieścią".

W tym punkcie perspektywa enaktywistyczna, rozwijana przez Francisco Varelę, Evana Thompsona i Eleanor Rosch, oraz perspektywa symulacji pojęciowej Lawrence'a Barsalou, wchodzą w psychoperformans bardzo konkretnie. Jeżeli znaczenie jest ucieleśnione, to mapowanie sensu musi angażować realne układy sensomotoryczne, a nie tylko deklaracje. Psychoperformans jako praktyka IndywiduAkcji wymusza to przez to, że sens ma postać reorganizacji działania: zmianę sposobu trzymania obiektu, zmianę sposobu przechodzenia przez próg, zmianę sposobu rozkładu uwagi między kanałami (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt). W takiej ramie metafory konceptualne nie są dodatkiem do aktów, tylko są mechanizmem, dzięki któremu akt staje się nośnikiem zmiany modelu predykcyjnego: uczestnik nie „myśli o oporze", lecz uczy się, że opór jest relacją, którą można modulować, a ta modulacja przenosi się na inne domeny.

Warto też zaznaczyć, że mapowanie sensu w psychoperformansie nie jest wyłącznie procesem indywidualnym. W antropologii rytuału Arnold van Gennep i Victor Turner opisywali próg i liminalność jako momenty reorganizacji ról i relacji, a communitas jako szczególny stan wspólnotowości. Psychoperformans może korzystać z tych kategorii, ale z rygorem ostrożności: mapowanie społecznego sensu nie może polegać na tworzeniu wymuszonych interpretacji lub grupowej sugestii. Dlatego w planie sytuacyjnym warstwa społeczna musi być sprzęgnięta z materialnością i sterowalnością: jeżeli obecność świadka jest elementem mapowania, to musi istnieć jasna rama, która ogranicza niepewność intencjonalną, bo inaczej uwaga eksploracyjna zostaje przejęta przez inferencję społeczną, a mapowanie sensu staje się obroną przed oceną. W tym miejscu psychoperformans spotyka się z krytycznym dziedzictwem performance art: Allan Kaprow, Yoko Ono, Marina Abramović czy Tehching Hsieh pokazywali, że sytuacja jest silniejsza niż deklaracja, ale psychoperformans musi dopisać do tego własny warunek bezpieczeństwa poznawczego, bo jego celem nie jest ryzyko dla samego ryzyka, lecz odpowiedzialna praca na mapowaniu.

Tradycje polskiej sztuki akcji i performance art dostarczają tu szczególnie istotnego materiału, bo pokazują, jak obiekt i protokół mogą stać się operatorami sensu bez nachalnej narracji. Tadeusz Kantor budował teatr obiektu i śladu, w którym przedmiot nie jest rekwizytem, lecz nośnikiem pamięci i napięcia; Zbigniew Warpechowski konsekwentnie eksponował etyczny wymiar konsekwencji w akcie, często przez pracę z prostymi, lecz nieodwracalnymi operacjami na rzeczach; w innych rejestrach Jerzy Bereś czy tradycje polskich działań efemerycznych testowały relacje między ciałem, materią i instytucją. Te praktyki są dla psychoperformansu ważne nie jako kanon do cytowania, ale jako dowód, że mapowanie sensu może być zakotwiczone w materiale i w protokole, a nie w komentarzu. Psychoperformans rozwija tę intuicję, rozszerzając ją o plan sytuacyjny jako narzędzie regulacji obciążenia poznawczego oraz o IndywiduAkcję jako serię aktów, w których mapowania mogą być stabilizowane, korygowane lub wygaszane zależnie od kosztu.

Z perspektywy metodologicznej 28.3 musi więc postawić warunek: metafora w psychoperformansie jest narzędziem tylko wtedy, gdy jest weryfikowalna proceduralnie, czyli gdy uczestnik może sprawdzić jej konsekwencję w działaniu, a nie tylko potwierdzić ją językowo. To oznacza, że plan sytuacyjny powinien zawierać precyzyjnie zaprojektowane mapowania, ale powinien też zawierać mechanizmy anty-mistyfikacji: redundancję indeksów (ślad, opór, ciężar, ryzyko), ograniczenie presji interpretacyjnej, możliwość wycofania bez sankcji oraz domknięcie, które wspiera konsolidację procedur zamiast produkować „sensy" dla samej satysfakcji narracyjnej. W dalszym przebiegu podrozdziału konieczne będzie doprecyzowanie typologii mapowań: które schematy wyobrażeniowe są w psychoperformansie najbardziej produktywne, które są najczęściej kompulsywne i generują nadinterpretację, jak projektować mapowania wielokanałowe bez przeciążenia oraz jak obiekt–klucz może działać jako stabilizator mapowania, który jednocześnie otwiera symboliczne przejścia i utrzymuje rygor konsekwencji.

Aby rozwinąć 28.3 w kierunku praktyki planu sytuacyjnego, trzeba wprowadzić rozróżnienie między mapowaniem, które jest produktywne epistemicznie, a mapowaniem, które jest kompulsywne narracyjnie. W kognitywistyce i filozofii języka wielokrotnie podkreślano, że metafora i analogia są narzędziami rozumowania, ale mogą też stać się narzędziami samooszukiwania, jeśli są używane jako dowód zamiast jako hipoteza. Max Black pokazywał, że metafora działa przez wzajemną interakcję pól semantycznych, Paul Ricoeur opisywał jej moc „tworzenia sensu", ale jednocześnie Umberto Eco w sporach o interpretację podkreślał, że nie każde odczytanie jest równie uprawnione, a nadinterpretacja często wynika z pragnienia domknięcia. Psychoperformans, jeśli ma być dyscypliną IndywiduAkcji, musi przyjąć rygor: metafora jest operatorem tylko wtedy, gdy pozostaje sprawdzalna w działaniu, a jej „moc" nie może być mierzona intensywnością emocji ani gęstością opowieści. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny projektuje mapowanie jako serię testów i korekt, a nie jako jednorazowy „gest znaczący".

Produktywne mapowanie można rozpoznać po tym, że generuje zmianę procedury, a nie tylko zmianę deklaracji. Jeżeli uczestnik zaczyna inaczej dotykać, inaczej rozkładać uwagę, inaczej przechodzić przez próg, inaczej trzymać obiekt–klucz, inaczej regulować tempo, to znaczy, że mapowanie przeszło przez kanał proceduralny. Jeżeli natomiast uczestnik przede wszystkim generuje opowieść, która szybko domyka sens i stabilizuje tożsamość, ale nie ma przełożenia na działanie, to mapowanie jest prawdopodobnie kompulsywne. W psychologii poznawczej Daniel Kahneman i Amos Tversky opisywali skłonność do heurystycznego domykania i do redukcji niepewności przez narrację; w badaniach pamięci Elizabeth Loftus pokazywała, jak łatwo język potrafi nadpisać doświadczenie. Psychoperformans nie traktuje tego jako „wady" osoby, tylko jako właściwość systemu: jeśli plan sytuacyjny nie dostarcza uchwytów proceduralnych, system będzie produkował uchwyty narracyjne. Dlatego jednym z podstawowych zadań planu sytuacyjnego jest takie konstruowanie mapowań, aby ich „sprawdzenie" było możliwe bez konieczności mówienia. To z kolei wzmacnia rolę obiektu–klucza jako materialnego indeksu, w sensie Charlesa S. Peirce'a: obiekt jest śladem i przyczyną, nie tylko znakiem, a przez to ogranicza dowolność mapowania.

Z perspektywy lingwistyki kognitywnej kluczowe jest, że metafory konceptualne są często stabilne kulturowo i mogą działać jak niewidoczne siatki sensu. Hans Blumenberg pisał o metaforach absolutnych, które nie są po prostu figurami mowy, ale strukturami, przez które kultura rozumie świat; Roland Barthes analizował mitologie, które naturalizują konstrukty.

Psychoperformans, jeśli ma wytwarzać sprawczość autorską, musi umieć zarówno korzystać z takich stabilnych mapowań, jak i je demontować. To właśnie wchodzi w zakres praktyk odczarowywania, ale w perspektywie kognitywnej odczarowywanie oznacza także rozplątywanie automatycznych mapowań, które są przyjmowane jako „oczywistości". Plan sytuacyjny może zatem pracować na mapowaniach silnie osadzonych, takich jak GÓRA–DÓŁ (wysoko = dobrze), CZYSTOŚĆ–SKAŻENIE, CENTRUM–PERYFERIE, ŚWIATŁO–CIEMNOŚĆ, ale musi robić to ostrożnie, bo te mapowania są jednocześnie poznawczo wydajne i społecznie obciążone. Zoltán Kövecses pokazywał, jak metafory są wrażliwe na kontekst kulturowy, a psychoperformans powinien brać to pod uwagę: mapowanie sensu nie jest uniwersalnym kluczem, tylko relacją zależną od historii uczestnika, jego praktyk kulturowych i jego środowiska.

W tym miejscu warto wprowadzić typologię mapowań, którą plan sytuacyjny może traktować jak zestaw narzędzi, a nie jak katalog symboli. Pierwsza grupa to mapowania kinestetyczne i proprioceptywne: RÓWNOWAGA, CIĘŻAR, NAPIĘCIE–ROZLUŹNIENIE, PRZECIĄGANIE, PODPARCIE. Są one szczególnie stabilne, ponieważ ich domena źródłowa jest wprost ucieleśniona, a ich weryfikacja proceduralna jest łatwa. Druga grupa to mapowania przestrzenno-topologiczne: POJEMNIK, PRÓG, ŚCIEŻKA, PĘTLA, KRAWĘDŹ, CENTRUM–PERYFERIE. Tutaj plan sytuacyjny może operować na realnej geometrii przestrzeni, co czyni mapowanie indeksalnym i redukuje ryzyko konfabulacji. Trzecia grupa to mapowania temporalne: TRWANIE, RYTM, POWTÓRZENIE, OPÓŹNIENIE, PRZYŚPIESZENIE. W performance art czas był często podstawowym medium sensu (Tehching Hsieh), a w psychoperformansie czas jest również medium obciążenia poznawczego i konsolidacji. Czwarta grupa to mapowania społeczne i relacyjne: ODLEGŁOŚĆ–BLISKOŚĆ, WSPARCIE–CIĘŻAR, NIEWIDZIALNOŚĆ–EKSPOZYCJA, RAMA–OCENA. Tu ryzyko nadinterpretacji jest największe, bo dominuje inferencja intencjonalna; dlatego te mapowania wymagają najtwardszej ramy sterowalności i minimalizacji obciążenia zewnętrznego. Piąta grupa to mapowania symboliczne wysokiego rzędu, silnie kulturowe: CZYSTOŚĆ, TABU, ŚWIĘTOŚĆ, PROFANACJA, WINA, OFIARA. W planie sytuacyjnym można je uruchamiać, ale tylko wtedy, gdy istnieją zabezpieczenia anty-mistyfikacyjne i etyczne, bo w przeciwnym razie psychoperformans mógłby stać się aparatem sugestii i przemocy interpretacyjnej. Ten podział jest spójny z intuicją, że im dalej od domeny ucieleśnionej, tym większe ryzyko kompulsywnego domknięcia sensu.

Teoria integracji konceptualnej Gillesa Fauconniera i Marka Turnera pozwala też opisać, dlaczego w psychoperformansie wielokanałowość jest tak potężna i tak ryzykowna. Kiedy kanały (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt) są aktywne, powstaje wiele przestrzeni wejściowych, które mogą stopić się w nową konfigurację. To stopienie bywa źródłem emergentnego sensu, ale może też prowadzić do przypadkowego i niekontrolowanego blendu, który system następnie „uspójnia" narracyjnie. Aby utrzymać blend jako narzędzie uczenia, plan sytuacyjny musi kontrolować kolejność aktywacji kanałów i wprowadzać redundancję indeksów. Na przykład: jeśli wprowadza się metaforę PROGU przez przejście w przestrzeni, to jednocześnie obiekt–klucz może być trzymany w dłoni jako stała, a światło lub dźwięk powinny być stabilne, aby nie mnożyć przestrzeni mentalnych. To jest praktyczna implementacja zasad z 28.2: dawkuj nowość, stabilizuj stałą, unikaj przeciążenia. W przeciwnym razie blending staje się „halucynacją sensu", a nie reorganizacją mapowania.

W psychoperformansie szczególnego znaczenia nabiera to, co w semiotyce można nazwać dystrybucją „ciężaru dowodowego" między znakami. Jeżeli sens opiera się wyłącznie na

symbolu (konwencji), to jest podatny na zawłaszczenie przez autorytet i narrację. Jeżeli sens opiera się na indeksie (ślad, konsekwencja), to jest odporniejszy na dowolność, ale może być brutalny, jeśli indeks jest wymuszony. Jeżeli sens opiera się na ikonie (podobieństwo), może być intuicyjny, ale bywa zwodniczy. Psychoperformans powinien projektować mapowania tak, aby symbol nie dominował, a indeksalność obiektu–klucza i procedury była obecna jako stabilizator. W tradycjach polskiej sztuki działania widać często ten rygor materialnego indeksu: Tadeusz Kantor budował sens przez „realność przedmiotu" jako śladu, Zbigniew Warpechowski przez konsekwencję gestu wobec rzeczy, a praktyki efemeryczne wielokrotnie podkreślały, że sens jest w relacji, nie w deklaracji. Psychoperformans przejmuje tę logikę, ale dopisuje do niej aparat kognitywny: indeksalność chroni uwagę eksploracyjną przed przejęciem przez kompulsywną narrację.

Ostatnia część tego fragmentu 28.3 dotyczy tego, jak plan sytuacyjny może celowo „rozszczelniać" metafory, zamiast je wzmacniać. W kognitywistyce metafory są ekonomiczne, bo redukują złożoność; to samo czyni je groźnymi, bo potrafią zamienić się w dogmat. Psychoperformans może zastosować procedurę, którą w języku mapowania da się opisać jako „kontrmapowanie": wprowadza się wariant działania na obiekcie–kluczu, który łamie automatyczną analogię. Na przykład: jeśli ciężar mapuje się na odpowiedzialność, kontrmapowanie może polegać na tym, że ciężar zostaje podzielony, przeniesiony, oddany, zawieszony, a więc pokazuje, że odpowiedzialność jest dystrybuowalna i relacyjna, a nie absolutna. Jeśli próg mapuje się na przejście, kontrmapowanie może polegać na wielokrotnym przechodzeniu tam i z powrotem, co rozbija mit jednorazowego „przełomu" i buduje proceduralny model zmiany jako iteracji. Jeśli pojemnik mapuje się na ochronę, kontrmapowanie może polegać na kontrolowanym otwarciu i domknięciu, co pokazuje, że granica jest regulowana, a nie totalna. Te techniki kontrmapowania łączą się bezpośrednio z IndywiduAkcją, bo umożliwiają zmianę mapowań w czasie bez potrzeby dramatycznych deklaracji.

W dalszym domknięciu podrozdziału zostanie zatem doprecyzowane: jak projektować mapowania wielowarstwowe, które nie przeciążają uwagi; jak rozpoznawać, że mapowanie staje się kompulsywne i wymaga redukcji bodźców lub wzmocnienia indeksu; jak konstruować obiekt–klucz tak, by miał „parametry mapowania" (ciężar, faktura, tarcie, termika, podatność na ślad) oraz jak domykać akt tak, aby sens był traktowany jako hipoteza działania, a nie jako „prawda" narzucona przez retorykę.

Domknięcie 28.3 wymaga jeszcze jednego kroku: opisania mapowania sensu jako procesu, który w psychoperformansie ma własną ergonomię, własne ryzyka i własne narzędzia kontroli jakości. Kiedy psychoperformans wprowadza metafory konceptualne, nie chodzi o to, by „zwiększyć symboliczność", lecz by zbudować pomost pomiędzy ucieleśnioną procedurą a abstrakcyjną reorganizacją relacji, w której uczestnik zaczyna inaczej przewidywać skutki własnych działań. Z perspektywy lingwistyki kognitywnej Lakoffa i Johnsona metafory są nieuniknione, bo są tkanką codziennego rozumowania; z perspektywy psychoperformansu to oznacza, że w każdej praktyce i tak pojawią się mapowania, nawet jeśli nikt o nich nie mówi. Pytanie nie brzmi więc „czy metafory", tylko „jakie metafory", „jak są stabilizowane" i „czy są sprawdzalne proceduralnie". To jest powód, dla którego plan sytuacyjny musi zawierać mechanizmy, które można nazwać protokołami walidacji mapowania, przy czym „walidacja" nie

ma tu statusu eksperymentalnego dowodu, tylko status minimalnego zabezpieczenia przed sugestią i nadinterpretacją.

Najbardziej elementarną walidacją mapowania jest repetycja z wariacją, bo umożliwia sprawdzenie, czy sens utrzymuje się, gdy zmieniają się parametry domeny źródłowej. W teorii mapowania strukturalnego Dedre Gentner analogia jest mocna wtedy, gdy przenosi relacje, a nie powierzchowne cechy; repetycja z wariacją sprawdza właśnie relacyjność. Jeśli mapowanie jest tylko efektem „ładnego skojarzenia", to przy niewielkiej zmianie parametru rozpada się i uczestnik przeskakuje do innej narracji. Jeśli mapowanie jest proceduralne, to przy zmianie parametru uczestnik potrafi utrzymać strukturę: rozpoznaje, że to nie „ten obiekt" był metaforą, tylko relacja oporu i korekty. W psychoperformansie jest to kryterium praktyczne: sens jest tym bardziej użyteczny dla IndywiduAkcji, im bardziej jest przenośny między kontekstami i im mniej zależy od jednorazowego afektu.

Drugim protokołem walidacji mapowania jest redundancja indeksów, czyli wzmocnienie indeksalności w sensie Peirce'a. Mapowanie staje się ryzykowne, gdy jest oparte głównie na symbolu, bo symbol wymaga konwencji i bywa przejmowany przez autorytet. Redundancja indeksów polega na tym, że plan sytuacyjny wbudowuje w działanie kilka niezależnych „kotwic" materialnych: ciężar obiektu–klucza i jego tarcie, dźwięk wynikający z kontaktu, ślad pozostawiany przez materiał, konieczność stosowania rękawicy lub określonego chwytu ze względów BHP, ograniczenia przestrzeni, próg, który trzeba przekroczyć fizycznie. Te kotwice sprawiają, że sens nie jest wyłącznie „w głowie", tylko jest relacją z konsekwencją. W praktykach performance art taka indeksalność bywała podstawą powagi aktu: Tehching Hsieh uczynił z czasu indeks nie do podważenia, Tadeusz Kantor uczynił z przedmiotu ślad, Zbigniew Warpechowski uczynił z konsekwencji wobec rzeczy wymiar etyczny. Psychoperformans traktuje tę indeksalność jako warunek kontroli mapowania: im bardziej sens jest indeksalny, tym mniejsza pokusa kompulsywnego domykania go retoryką.

Trzecim protokołem walidacji mapowania jest kontrmapowanie, czyli celowe wytworzenie sytuacji, w której automatyczna metafora zostaje „złamana" bez ośmieszenia uczestnika. W języku teorii integracji konceptualnej Fauconniera i Turnera można powiedzieć, że kontrmapowanie zmienia warunki blendu: wprowadza nowe elementy, które uniemożliwiają utrzymanie jednej dominującej przestrzeni interpretacyjnej. Kontrmapowanie jest fundamentalne, bo chroni przed dogmatyzacją sensu: pokazuje, że metafora jest narzędziem, nie prawdą. Jeżeli w planie sytuacyjnym ciężar jest mapowany na odpowiedzialność, kontrmapowanie może polegać na dystrybucji ciężaru na dwie osoby albo na zastosowaniu dźwigni, co ujawnia, że odpowiedzialność może być relacyjna, wspólna, modulowana techniką. Jeżeli próg jest mapowany na przejście, kontrmapowanie może polegać na niejednokrotnym powrocie przez próg, co demontuje mit jednorazowego „przełomu" i buduje proceduralny model zmiany jako cyklu, spójny z logiką IndywiduAkcji. Jeżeli pojemnik mapuje się na ochronę, kontrmapowanie może polegać na kontrolowanym „przecieku" i ponownym domknięciu, co pokazuje, że granica jest regulacją, a nie absolutem. Kontrmapowanie jest formą epistemicznej higieny: utrzymuje uwagę eksploracyjną, bo nie pozwala, by system uciekł w eksploatację jednego schematu.

Czwarty protokół walidacji mapowania dotyczy języka, a dokładniej: dyscypliny języka w planie sytuacyjnym. W ujęciach Kahnemana, a także w szerokiej literaturze o sugestii i konfabulacji,

słowo może przyspieszać domykanie i wytwarzać pozorną stabilność. Psychoperformans, jeżeli chce utrzymać mapowanie jako hipotezę działania, powinien stosować minimalny język w fazie największej nowości i obciążenia, a język refleksyjny przenosić do domknięcia, gdzie obciążenie spada. Nawet w domknięciu język powinien być bardziej opisowy niż interpretacyjny: co się zmieniło w procedurze, co było możliwe, co nie, jakie parametry były regulowane. Taki język ma genealogie w tradycji partytur działań (Fluxus, George Brecht), gdzie instrukcja jest strukturą czynu, nie komentarzem. W psychoperformansie dyscyplina języka ma również funkcję etyczną: ogranicza nocebo i przemoc sensu, bo nie narzuca interpretacji w stanie podatności.

W tym miejscu można doprecyzować, jak w planie sytuacyjnym projektować „parametry mapowania" obiektu–klucza. Obiekt–klucz powinien mieć cechy, które są jednocześnie estetycznie czytelne i poznawczo operacyjne: masa i rozkład masy, faktura i tarcie, termika, podatność na ślad, możliwość modulacji oporu przez technikę, a także bezpieczeństwo manipulacji w sensie BHP. W praktyce oznacza to, że obiekt–klucz nie powinien być ani całkowicie neutralny, ani całkowicie niebezpieczny. Jeśli jest neutralny, nie wytwarza indeksów; jeśli jest niebezpieczny, generuje przeciążenie i wycofanie, a uwaga przechodzi w eksploatację. Obiekt powinien być wystarczająco „wymagający", aby uruchamiać korektę, i wystarczająco „bezpieczny", aby korekta była możliwa bez lęku. Ta zasada łączy 28.3 z 28.2: mapowanie sensu musi respektować krzywą obciążenia poznawczego, bo metafora nie jest warta nic, jeśli okupiona jest przeciążeniem, które zamyka eksplorację.

Z tego wynika finalna teza metodologiczna 28.3: psychoperformans nie traktuje metafor konceptualnych jako rezerwuaru symboli, tylko jako aparat mapowania, którym należy zarządzać tak samo rygorystycznie, jak zarządza się dawką nowości i błędem przewidywania. Metafory mają być procedurami przejścia między domenami, a nie narracjami, które wyjaśniają świat. Mapowanie ma być indeksalne, sprawdzalne i podatne na kontrmapowanie. Sens ma być emergentny, ale nie dowolny; otwarty, ale nie przemocowy; twórczy, ale nie mistyfikacyjny. Tylko w takim reżimie metafory stają się narzędziami IndywiduAkcji, bo wspierają reorganizację działania, a nie tylko reorganizację opowieści.

28.4. Uczenie epizodyczne vs. proceduralne w praktyce psychoperformansu

Podrozdział 28.4 wprowadza rozróżnienie, które w psychoperformansie ma charakter nie tyle teoretyczny, co konstrukcyjny: jeśli plan sytuacyjny ma generować trwałe zmiany w IndywiduAkcji, musi świadomie rozstrzygać, czy pracuje głównie na pamięci epizodycznej (pamięci zdarzeń i ich kontekstu), czy na pamięci proceduralnej (pamięci umiejętności i nawyków), oraz jak te dwa systemy mają się w akcie sprzęgać. W kognitywistyce i neuropsychologii klasyczne rozróżnienie między pamięcią deklaratywną i niedeklaratywną zostało uporządkowane w pracach Larry'ego Squire'a, a różnica między epizodycznym „pamiętam, że" a semantycznym „wiem, że" była opisana w modelu Endela Tulvinga. Z perspektywy psychoperformansu najważniejsze jest to, że epizod jest zwykle nośnikiem sensu narracyjnego i afektywnego, natomiast procedura jest nośnikiem zmiany działania; epizod łatwo wytwarza opowieść o przemianie, procedura jest przemianą jako reorganizacją przewidywań w ruchu, uwadze i regulacji. Plan sytuacyjny, jeśli nie rozróżnia tych porządków, może produkować „bogate epizody" bez realnej zmiany procedury, co bywa mylone z transformacją, zwłaszcza gdy epizod jest intensywny, symboliczny i łatwy do opowiedzenia.

Pamięć epizodyczna jest w psychoperformansie ważna, bo to ona nadaje aktowi kontekst, wyjątkowość i strukturę zdarzenia. Tulving opisywał epizodyczność jako pamięć zakotwiczoną w czasie i w „ja" (autonoetyczność), a badania nad konstrukcyjnością pamięci, prowadzone m.in. przez Daniela Schactera, pokazywały, że pamięć epizodyczna jest jednocześnie plastyczna i podatna na zniekształcenia. Elizabeth Loftus wielokrotnie dowodziła, że sugestia i język potrafią nadpisać wspomnienie, a Daniel Kahneman podkreślał, jak łatwo system ocenia doświadczenie przez „szczyt i koniec" (peak-end rule) zamiast przez jego realną strukturę. Dla psychoperformansu oznacza to ryzyko metodologiczne: jeśli akt jest projektowany głównie pod kątem pamięci epizodycznej, to jego „efekt" może polegać na wytworzeniu przekonującego wspomnienia, które stabilizuje tożsamość i daje poczucie sensu, ale nie musi zmieniać sposobu działania. To nie jest krytyka epizodu jako takiego; to ostrzeżenie, że epizod jest łatwy do opowiedzenia i łatwy do mitologizacji, szczególnie w polach duchowo-rytualnych i okultystycznych, które w tej książce będą omawiane krytyczno-opisowo, oraz w polach artystycznych, gdzie „zdarzenie wyjątkowe" bywa fetyszyzowane.

Pamięć proceduralna działa inaczej: jej celem nie jest opowieść, tylko skuteczność i automatyzacja. W neuropsychologii prace Brendy Milner i klasyczne studia nad pacjentem H.M. (Henry Molaison) pokazały dramatyczne rozszczepienie między pamięcią epizodyczną a uczeniem proceduralnym: przy ciężkich deficytach pamięci deklaratywnej uczenie umiejętności mogło zachodzić nadal. Badania nad jądrami podstawy i uczeniem nawyków, rozwijane m.in. przez Ann Graybiel, a także liczne prace nad rolą móżdżku w uczeniu adaptacyjnym i korekcie błędów (w tym w tradycjach związanych z uczeniem motorycznym, jak u Rezy Shadmehr'a), pokazują, że procedura utrwala się przez powtarzalność, sprzężenie zwrotne i stopniową optymalizację. W psychoperformansie oznacza to, że trwała zmiana w IndywiduAkcji nie powstaje z jednorazowej iluminacji, tylko z projektowanej serii aktów, w których określone mikrozachowania są powtarzane, różnicowane i konsolidowane. Epizod może być zapalnikiem, ale procedura jest mechanizmem trwałości.

To rozróżnienie ma bezpośrednią konsekwencję dla konstrukcji planu sytuacyjnego: plan może być epizodyczny albo proceduralny, albo hybrydowy, ale nie powinien udawać, że jest wszystkim naraz bez kosztu. Plan epizodyczny jest zwykle skonstruowany jako zdarzenie o wyraźnym progu, kulminacji i domknięciu; często pracuje na symbolach, rytuale przejścia w sensie Arnolda van Gennepa i Victora Turnera, na intensywności uwagi i na wyjątkowości sytuacji. Plan proceduralny jest skonstruowany jako protokół ćwiczeniowy: ma repetycje, wariacje, parametry do modulacji, obiekt–klucz jako stabilizator konsekwencji oraz mechanizm minimalizacji błędu przewidywania przez korektę działania, zgodnie z perspektywą predykcyjną Fristona i Clarka. Plan hybrydowy łączy oba, ale pod warunkiem, że epizod nie przejmie całego „kapitału uwagi" kosztem procedury, a procedura nie stanie się jałowym treningiem pozbawionym sensu zdarzenia. W praktyce psychoperformansu najbardziej ryzykowna jest sytuacja, w której epizod jest bardzo silny, a procedura bardzo słaba: wówczas powstaje pamięć intensywna, która domyka sens, ale nie daje narzędzi do działania po akcie, co może generować efekt rozczarowania, wyczerpania lub kompulsywnego poszukiwania kolejnego epizodu.

Obiekt–klucz jest w tym podrozdziale narzędziem rozstrzygającym, bo pozwala „przekuć" epizod w procedurę. Jeżeli epizod wytwarza metaforę (28.3), obiekt–klucz pozwala ją natychmiast przetestować w działaniu: czy zmiana chwytu zmienia skutek, czy zmiana tempa zmienia opór, czy zmiana kolejności czynności zmienia wynik. W ten sposób sens nie zostaje

tylko opowiedziany, lecz zostaje ucieleśniony jako nowa sekwencja, która może być powtarzana. W tradycjach performance art, od Fluxusu (George Brecht) po reżimy czasu (Tehching Hsieh), partytura była narzędziem proceduralizacji zdarzenia; psychoperformans idzie dalej, bo proceduralizuje nie tylko formę, ale także wybrane mechanizmy regulacji uwagi i korekty, a więc proceduralizuje zmianę.

W tej ramie trzeba też wprowadzić ostrzeżenie dotyczące błędów pamięci epizodycznej i ich wpływu na ocenę skuteczności psychoperformansu. W psychologii oceny doświadczeń Kahneman pokazywał, że pamięć doświadczenia jest często funkcją momentów szczytowych i zakończenia, a nie funkcją całości; w badaniach Schactera wskazywano na „siedem grzechów pamięci", czyli systemowe tendencje do zniekształcania. Psychoperformans, jeśli ma utrzymać rygor naukowy i anty-mistyfikacyjny, powinien unikać sytuacji, w której uczestnik ocenia akt wyłącznie przez intensywność lub przez narrację o „wglądzie". Plan sytuacyjny powinien wbudowywać wskaźniki proceduralne: co jest możliwe do powtórzenia, jakie parametry da się modulować, jaki jest minimalny zestaw czynności, który stabilizuje nowy model działania. W psychoperformansie wskaźnik proceduralny jest bardziej wiarygodny niż deklaracja, ponieważ procedura jest odporna na konfabulację: albo potrafisz wykonać sekwencję inaczej, albo nie.

W dalszej części 28.4 zostanie doprecyzowane, jak budować hybrydy epizodyczno-proceduralne w planie sytuacyjnym, aby epizod wspierał konsolidację procedury, a nie ją zastępował; jak stosować repetycję i wariację, aby proceduralizacja nie obniżała jakości doświadczenia; oraz jak w IndywiduAkcji rozkładać „epizody sensu" i „epizody treningu" w czasie, aby powstała trwała, autorska reorganizacja nawyków uwagi, działania i mapowania sensu.

Różnica między epizodem a procedurą w praktyce psychoperformansu ujawnia się najostrzej w momencie, w którym uczestnik opuszcza sytuację i wraca do codziennej dystrybucji uwagi, obowiązków i bodźców. Pamięć epizodyczna ma tendencję do kondensowania doświadczenia w formie opowieści o znaczeniu, co w modelu Endela Tulvinga wiąże się z autonoetycznym „poczuciem bycia tam", natomiast pamięć proceduralna pozostaje często bez słów i bez spektakularnej fabuły, ale przejawia się w tym, że ciało „wie" jak wykonać sekwencję, nawet gdy nie potrafi jej szczegółowo opowiedzieć. W psychoperformansie to rozróżnienie jest krytyczne, ponieważ pole sztuki działania ma własną ekonomię prestiżu epizodu: zdarzenie wyjątkowe bywa łatwiejsze do rozpoznania jako „dzieło", łatwiejsze do udokumentowania, łatwiejsze do mitologizacji. Tymczasem IndywiduAkcja, jako metoda rozłożona w czasie, wymaga, by warstwa proceduralna miała pierwszeństwo, przynajmniej wtedy, gdy celem jest trwała reorganizacja nawyków uwagi, ruchu, relacji do obiektu–klucza i sposobu mapowania sensu. Psychoperformans nie deprecjonuje epizodu; on go „przepina" na tor uczenia, aby epizod stał się inicjacją procedury, a nie substytutem procedury.

Z tej logiki wynika pierwszy, praktyczny warunek projektowania planu sytuacyjnego: trzeba oddzielać fazę kodowania zdarzenia od fazy uczenia procedury, nawet jeśli w akcie są one splątane. W badaniach nad pamięcią i jej konsolidacją wielokrotnie wskazywano, że utrwalenie śladu jest procesem rozciągniętym w czasie, a nie jednorazowym efektem intensywności; dyskusje o konsolidacji systemowej, od Larry'ego Squire'a i Roberta Alvareza po modele Jamesa McClellanda, Bruce'a McNaughtona i Randalla O'Reilly'ego, pokazują, że różne systemy pamięciowe współpracują, ale robią to na innych skalach czasowych i z inną wrażliwością na

kontekst. Psychoperformans musi zatem projektować akt tak, aby epizod miał wyraźne „uchwyty proceduralne”: minimalny zestaw czynności, który da się odtworzyć po czasie bez potrzeby odtwarzania całej narracji. To jest miejsce, w którym obiekt–klucz działa jak materialna pamięć zewnętrzna: nie tylko przechowuje ślad w sensie Kantorowskiej „pamięci przedmiotu”, lecz także przechowuje parametry uczenia, bo jego ciężar, faktura, tarcie, termika i podatność na ślad są stałymi, które pozwalają powtarzać procedurę z kontrolowaną wariacją. W konsekwencji epizod nie jest „przeżyciem”, które trzeba wspominać, tylko zdarzeniem, które uruchamia nową pętlę działania.

Drugi warunek dotyczy rozkładu powtórzeń w czasie, czyli tego, co w psychologii uczenia jest znane jako efekt odstępów i korzyści z powtórzeń rozłożonych w czasie. Robert i Elizabeth Bjork opisywali „pożądane trudności” (desirable difficulties), wskazując, że uczenie trwałe często wymaga pewnego kosztu i pewnej nieidealności warunków, a nie maksymalnej gładkości doświadczenia. W IndywiduAkcji ta intuicja jest szczególnie cenna: jeśli procedura jest powtarzana zawsze w identycznych warunkach, może stać się krucha i zależna od kontekstu; jeśli jest powtarzana z kontrolowaną wariacją, rośnie transfer i generalizacja. Psychoperformans powinien więc operować repetycją i wariacją nie tylko w obrębie jednego aktu, ale także pomiędzy aktami rozłożonymi w czasie, tak aby pamięć proceduralna miała szansę zbudować „schemat” działania, a nie tylko „wspomnienie” momentu. To z kolei wymaga, by plan sytuacyjny miał parametryzację: elementy stałe oraz elementy, które można świadomie zmieniać w kolejnych iteracjach, bez niszczenia struktury mapowania sensu.

Trzeci warunek dotyczy ryzyka iluzji skuteczności, które jest szczególnie wysokie w polach o dużym ładunku symboliczno-rytualnym. Pamięć epizodyczna potrafi produkować wrażenie transformacji dzięki intensywności afektu i dzięki temu, że epizod jest łatwy do zrekonstruowania jako opowieść o „przejściu”. Daniel Kahneman opisywał mechanizmy oceny doświadczenia, w których dominują momenty szczytowe i zakończenie, a nie realna struktura trwania; Daniel Schacter akcentował systemowe właściwości pamięci, które sprzyjają zniekształceniom i konfabulacji. Psychoperformans, jeśli ma utrzymać rygor anty-mistyfikacyjny, powinien wprost traktować intensywność epizodu jako zmienną obarczoną błędem poznawczym, a nie jako miarę efektu. Miara efektu, o ile w ogóle jest tu sensownie definiowalna, ma charakter proceduralny: czy uczestnik potrafi wykonać inną sekwencję, czy potrafi rozpoznać moment korekty, czy potrafi regulować parametry uwagi między kanałami, czy potrafi utrzymać sterowalność w obliczu dawki nowości. To jest powód, dla którego domknięcia w psychoperformansie powinny pytać o to, co można powtórzyć i co ma uchwyt w materiale, a nie o to, co „znaczyło”. W tradycjach sztuki działania, od protokołów Fluxusu (George Brecht) po rygory czasu (Tehching Hsieh), forma często pełniła rolę takiego proceduralnego uchwytu; psychoperformans przenosi to na poziom mechaniki uwagi i uczenia.

Czwarty warunek dotyczy relacji między hipokampem a systemami nawykowymi w sensie funkcjonalnym, bo rozróżnienie epizodyczne–proceduralne jest w neuronauce mocno powiązane z odmiennymi obiegami. Badania nad rolą hipokampa i map poznawczych, od Johna O’Keefe’a i Lynn Nadel, wskazywały na znaczenie kontekstu przestrzennego i sekwencyjnego dla pamięci epizodycznej; z drugiej strony uczenie nawyków jest często wiązane z jądrami podstawy, co w pracach Ann Graybiel przekładało się na analizę chunkingu, czyli pakietowania sekwencji w jednostki wykonywalne bez stałej kontroli. Dla psychoperformansu praktyczny wniosek jest taki, że epizod jest z natury kontekstowy i „sceniczny”: lubi jednorazowość,

wyraziste ramy, szczególne warunki światła, dźwięku, przestrzeni. Procedura natomiast potrzebuje powtarzalnych sprzężeń zwrotnych i możliwości wykonywania w różnych kontekstach, bo dopiero wtedy staje się narzędziem, a nie pamiątką. IndywiduAkcja powinna więc rozdzielać epizody „wysokiego kontekstu" od epizodów „niskiego kontekstu": czasem potrzebny jest akt o dużej wyrazistości, który ustanawia mapowanie, ale zaraz po nim potrzebne są akty mniej spektakularne, które przenoszą procedurę do codzienności, redukując zależność od sceny. Psychoperformans, w przeciwieństwie do wielu romantycznych modeli transformacji, nie buduje zmiany na wyjątkowości, tylko na przenoszalności.

Piąty warunek dotyczy snu, odpoczynku i konsolidacji, co w praktyce psychoperformansu trzeba traktować ostrożnie, bez obiecywania efektów, ale również bez ignorowania dobrze znanych mechanizmów. W literaturze o roli snu w konsolidacji pamięci proceduralnej i deklaratywnej pojawiały się liczne wyniki wiązane z pracami Matthew Walkera i Roberta Stickgolda, a ogólna intuicja o „offline processing" jest szeroko dyskutowana: system reorganizuje ślady i wzmacnia wybrane połączenia poza sytuacją działania. Psychoperformans nie może z tego robić obietnicy, lecz może z tego zrobić regułę projektową: nie zagęszczaj aktów tak, by nie było miejsca na konsolidację; nie myl intensywności z trwałością; buduj rytm IndywiduAkcji, w którym występują fazy aktywizacji i fazy stabilizacji. W praktyce oznacza to także, że plan sytuacyjny nie powinien kończyć się „szczytem", po którym uczestnik zostaje bez narzędzia, bo wówczas epizod dominuje, a procedura nie ma warunków, by się utrwalić.

Szósty warunek dotyczy roli języka w relacji epizod–procedura, bo język jest ambiwalentny: może wspierać konsolidację, ale może też ją sabotować przez narzucanie interpretacji. W tradycjach badań nad pamięcią i sugestią Elizabeth Loftus pokazywała, że język może zmieniać treść wspomnienia; z kolei w tradycjach uczenia i treningu zbyt wczesne werbalizowanie bywa traktowane jako ryzyko „przejęcia" procesu przez kontrolę świadomą, co w praktyce ruchowej może prowadzić do usztywnienia. Psychoperformans powinien więc stosować język jako narzędzie precyzji, nie jako narzędzie mitu: w domknięciu sensowne jest nazwanie parametrów procedury, nazwanie warunków sterowalności, nazwanie tego, co było stałe i tego, co było zmienne, a nie produkowanie totalnej opowieści o znaczeniu. Taka dyscyplina języka jest zarazem spójna z kognitywnym rygorem 28.2 (kontrola obciążenia) i z mechaniką mapowania 28.3 (metafora jako hipoteza, nie dogmat). W praktyce oznacza to, że jeśli pojawia się metafora, to jej zadaniem jest organizować uwagę i działanie, a nie uzasadniać tożsamość.

Siódmy warunek dotyczy relacji między uczeniem proceduralnym a etyką, bo procedury bywają „skuteczne" także wtedy, gdy są destrukcyjne lub kompulsywne. W psychoperformansie nie wystarczy zatem proceduralizować; trzeba proceduralizować w ramach planu sytuacyjnego, który ma zabezpieczenia: minimalne zasady bezpieczeństwa, możliwość przerwania, czytelność ramy społecznej, redukcję niepewności intencjonalnej. W performance art historia zna praktyki, które budowały silne epizody kosztem ryzyka dla uczestników; psychoperformans, jako metoda IndywiduAkcji, nie powinien kopiować tej logiki, bo jego ambicją jest sprawczość autorska, a sprawczość wymaga, by procedura nie była okupiona destrukcją sterowalności. Z tego powodu plan sytuacyjny powinien faworyzować takie procedury, które wzmacniają zdolność do korekty, tolerancję niepewności i elastyczność przełączania kanałów, zamiast wzmacniać sztywne rytuały oparte na strachu lub na przymusie interpretacji.

Wreszcie, ósmy warunek dotyczy konstrukcji samej IndywiduAkcji jako serii: seria nie powinna być szeregiem epizodów „coraz mocniejszych”, tylko sekwencją, w której epizody pełnią funkcję ustanawiania i reorganizacji mapowań, a procedury pełnią funkcję utrwalania i transferu. W praktyce oznacza to, że psychoperformans powinien projektować dwie równoległe dramaturgie: dramaturgię zdarzenia i dramaturgię treningu. Dramaturgia zdarzenia dotyczy progu, wyjątkowości, symbolicznej kondensacji; dramaturgia treningu dotyczy powtórzeń, wariacji, parametrów, mikrokorekt. Kiedy te dramaturgie są świadomie sprzęgnięte, epizod staje się bramą do procedury, a procedura staje się gwarantem, że epizod nie zamieni się w mit. W tym sensie 28.4 domyka perspektywę kognitywną rozdziału 28: mózg predykcyjny uczy się przez błąd przewidywania, uwaga eksploracyjna umożliwia uczenie bez przeciążenia, metafory konceptualne organizują mapowanie sensu, ale dopiero rozróżnienie epizod–procedura pozwala zaprojektować trwałość efektu w IndywiduAkcji, zamiast produkować jednorazowe zdarzenia interpretacyjne.

Perspektywa neurologiczna i neuroestetyczna

Rozdział 29 wprowadza perspektywę neurologiczną i neuroestetyczną jako precyzyjny język opisu tego, co w psychoperformansie dzieje się „pod powierzchnią” deklaracji, a więc w mechanice selekcji bodźców, w organizacji ruchu oka i ciała, w regulacji rytmów fizjologicznych, w progach nasycenia percepcji oraz w logice przyciągania i odpychania uwagi. W tej perspektywie psychoperformans nie jest ani metafizycznym aktem „przemiany”, ani psychologiczną opowieścią o wglądzie, tylko zdarzeniem neurokognitywnym rozpisanym na sekwencje mikroruchów, mikrodecyzji i mikroregulacji, które składają się na dynamikę całej sytuacji. Neurologia i neuroestetyka są tu potrzebne nie po to, by „unaukowić” sztukę, lecz po to, by zbudować aparat ostrożności: pokazać, że uwaga jest zasobem o ograniczonej pojemności, że percepcja jest aktywna i skokowa, że ciało stale generuje sygnały interoceptywne wpływające na interpretację, oraz że „estetyka” nie jest dowolnym nastrojem, tylko funkcją doboru bodźców i ich organizacji w czasie. To wprost łączy rozdział 29 z wcześniejszą perspektywą mózgu predykcyjnego Karla Fristona i Andy’ego Clarka oraz z analizą obciążenia poznawczego i mapowania sensu: tutaj jednak nacisk pada na neurobiologiczne mechanizmy selekcji i na to, jak plan sytuacyjny może je świadomie wykorzystywać, a nie przypadkowo eskalować.

W rozdziale 29 przyjmuję podstawowe rozróżnienie pomiędzy „bodźcem” a „sceną” jako obiektami dla układów uwagi. W tradycji badań uwagi Michael Posner opisał komponenty orientowania i kontroli, Anne Treisman badała integrację cech, a Maurizio Corbetta i Gordon Shulman rozróżniali układy uwagi endogennej i egzogennej, wskazując, że mózg przełącza się między kierowaniem uwagi zgodnie z celem a przechwytywaniem przez bodźce o wysokiej wyrazistości. W neurofizjologii widzenia Richard Held, David Hubel i Torsten Wiesel pokazali, że percepcja wzrokowa jest głęboko związana z ruchem i plastycznością, a w klasycznych modelach dwóch strumieni przetwarzania (Leslie Ungerleider, Mortimer Mishkin; później rozwinięcia Melvyna Goodale’a i Davida Milnera) podkreślano różnicę między widzeniem „dla rozpoznania” i widzeniem „dla działania”. Psychoperformans, operując kanałami obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, stale negocjuje tę różnicę: czy uczestnik patrzy, aby nazwać i

domknąć sens, czy patrzy, aby wykonać korektę działania na obiekcie–kluczu. Rozdział 29 stawia tezę, że właśnie ta różnica jest jednym z centralnych miejsc sterowalności, a więc jednym z centralnych miejsc etyki planu sytuacyjnego.

Rdzeniem neurologicznego opisu psychoperformansu jest mikrodynamika uwagi, która w praktyce ujawnia się jako rytm saccad (sakad), fiksacji i przesunięć pola widzenia. Saccady nie są dodatkiem do percepcji, tylko jej warunkiem: oko i mózg nie „skanują" świata jak kamera filmowa, lecz budują scenę przez sekwencję skoków i stabilizacji, a to oznacza, że „widzenie" jest seriami wyborów i pominięć. W literaturze o aktywnym widzeniu i percepcji jako działaniu (James J. Gibson; późniejsze wątki w enaktywiźmie Francisco Vareli, Evana Thompsona i Eleanor Rosch) podkreślano, że percepcja jest sprzężona z ruchem, intencją i środowiskiem. Psychoperformans w tym ujęciu jest praktyką organizacji tego sprzężenia: plan sytuacyjny może zwiększać chaotyczność sakad i wprowadzać przeciążenie sceny, może też stabilizować fiksacje, prowadzić uwagę przez obiekt–klucz, budować „ścieżki" spojrzenia i przerw, które umożliwiają korektę i aktualizację. W rozdziale 29 interesuje mnie szczególnie to, że manipulacja obiektem–kluczem działa jednocześnie jako operator semantyczny i operator oculomotoryczny: zmusza do określonych trajektorii spojrzenia, do określonej ekonomii ruchu, do określonej relacji scena–obiekt, a więc wpływa na to, co w ogóle ma szansę zostać zakodowane jako informacja. To jest „neurologia obiektu" w praktyce psychoperformansu: obiekt nie tylko znaczy, ale reguluje aparat selekcji.

Jednocześnie rozdział 29 nie redukuje psychoperformansu do wzroku. Perspektywa neurologiczna wymaga, by równorzędnie potraktować kinestezję (czucie ruchu i położenia) oraz interocepcję (czucie sygnałów z wnętrza ciała), ponieważ to one w dużej mierze decydują o tym, czy uwaga jest eksploracyjna czy obronna. W neuronauce poznania cielesnego i emocji Antonio Damasio opisywał rolę sygnałów somatycznych w podejmowaniu decyzji, a w nowszych ujęciach interocepcji i jej precyzji Lisa Feldman Barrett oraz Anil Seth podkreślali, że „odczucie" jest wytwarzane w modelu predykcyjnym, a nie tylko odbierane z ciała. W praktyce psychoperformansu oznacza to, że zmiana w oddechu, napięciu, pulsie lub w „odczuciu wnętrza" nie jest jedynie tłem, lecz staje się treścią, ponieważ wpływa na to, jak mózg waży sygnały, jak przypisuje im znaczenie i jak reguluje próg reakcji. Rozdział 29 wprost wiąże tę dynamikę z planem sytuacyjnym: nie da się odpowiedzialnie projektować pracy wielokanałowej, jeśli nie rozumie się, że interocepcja i kinestezja są kanałami o wysokiej mocy modulacyjnej, a ich przeciążenie może przesunąć całą sytuację w reżim nadmiernej kontroli lub wycofania.

Wątek neuroestetyczny w tym rozdziale nie jest rozumiany jako próba zdefiniowania „piękna" w mózgu, lecz jako analiza tego, jak struktura bodźców i ich organizacja w czasie wytwarzają określone trajektorie uwagi, przyjemności poznawczej i znużenia. W klasycznych badaniach psychologii estetyki Daniel Berlyne analizował relację między złożonością, nowością i preferencją, a w neuroestetyce Semir Zeki, Vilayanur S. Ramachandran i Anjan Chatterjee rozwijali różne ujęcia tego, jak mózg reaguje na formę, kontrast, symetrię, oczekiwanie i naruszenie oczekiwania. Rozdział 29 przekłada te intuicje na język progów nasycenia bodźcami: psychoperformans nie potrzebuje „maksymalnej intensywności", tylko potrzebuje takiej organizacji złożoności, która utrzymuje uwagę przy życiu bez przeciążenia, wytwarzając to, co można nazwać przyjemną złożonością, ale zawsze z zastrzeżeniem, że „przyjemność" bywa funkcją kontekstu, celu i stanu fizjologicznego. Dlatego w rozdziale 29 neuroestetyka jest

traktowana jako narzędzie kompozycyjne planu sytuacyjnego: jak modulować progi saturacji światłem, dźwiękiem i ruchem, jak rozkładać „gęstość" bodźców w czasie, jak używać ciszy i pauzy jako operatorów uwagi, jak projektować bodźce, które nie przechwytują uwagi przemocą saliency, lecz prowadzą ją przez konsekwencję działania na obiekcie–kluczu.

Z tej perspektywy cztery podrozdziały rozdziału 29 tworzą spójną trajektorię od mikrodo makro. Najpierw (29.1) zostanie opisana mechanika uwagi jako relacja między saccadami, fiksacją i organizacją sceny względem obiektu, z równoległym uwzględnieniem kinestezji i interocepcji jako „wewnętrznej sceny" działania. Następnie (29.2) zostanie rozwinięty problem entrainmentu, czyli synchronizacji rytmów w ciele i w grupie, w tradycji badań nad rytmem, koordynacją i sprzężeniem, ważny zarówno dla praktyk indywidualnych, jak i dla działań zbiorowych. Kolejno (29.3) zostanie doprecyzowane pojęcie „przyjemnej złożoności" i progów nasycenia bodźcami jako warunków utrzymania eksploracji, co będzie bezpośrednio sprzęgnięte z wcześniejszą analizą obciążenia poznawczego i dawek nowości. Na końcu (29.4) neuroestetyka działania zostanie ujęta jako praktyka przyciągania i odpychania uwagi przez kompozycję bodźców, gdzie plan sytuacyjny działa jak algorytm dystrybucji precyzji: podbija sygnały, wygasza je, tworzy przerwy, buduje napięcia, ale robi to w reżimie odpowiedzialności i bezpieczeństwa, a nie w reżimie manipulacji.

Rozdział 29 ma jeszcze jeden, ważny sens w książce o psychoperformansie: stanowi pomost między opisem psychologicznym a opisem somatyczno-materiałowym. Neurologia i neuroestetyka pozwalają powiedzieć, dlaczego manipulacja obiektami jest fundamentalna nie tylko symbolicznie, lecz także funkcjonalnie: obiekt–klucz, poprzez ciężar, fakturę, termikę i opór, steruje tym, jakie korekty są możliwe, a przez to steruje tym, jakie modele działania w ogóle mogą się utrwalić. W tej ramie psychoperformans pozostaje zakorzeniony w genealogii europejskiej sztuki akcji i performance art, ale jednocześnie uzyskuje język, który pozwala opisać, co naprawdę znaczy „kompozycja uwagi" i „ekonomia bodźców". Rozdział 29 nie ma ambicji zastąpić doświadczenia teorią; ma ambicję wyostrzyć projektowanie planu sytuacyjnego tak, by był on czytelny, przenośny i odporny na złudzenia intensywności, a więc by służył IndywiduAkcji jako praktyce trwałej, a nie epizodycznej.

29.1. Uwaga, saccady, scena/obiekt; kinestezja i interocepcja

W 29.1 punktem wyjścia jest prosta, lecz dla praktyki psychoperformansu brzemienna konsekwencja neurofizjologii: uwaga nie jest „latarką" o stałym, neutralnym świetle, tylko aktywnym mechanizmem selekcji i ważenia sygnałów, a widzenie nie jest ciągłym filmem, lecz serią dyskretnych próbek zbieranych w rytmie sakad i fiksacji. Już Alfred Yarbus w swoich klasycznych obserwacjach ruchów oczu pokazywał, że trajektorie spojrzenia zależą od zadania i intencji, a więc od tego, co w terminologii kognitywnej jest modelem działania. W badaniach uwagi Michael Posner opisywał systemy orientowania i kontroli, Anne Treisman analizowała integrację cech jako problem konkurencji i wiązania, John Duncan rozwijał ujęcia o ograniczonych zasobach i rywalizacji reprezentacji, natomiast Maurizio Corbetta i Gordon Shulman porządkowali to w kategoriach sieci kierowania uwagą (wolicjonalnej) i sieci przechwytywania uwagi przez bodźce (bodźcowo-zależnej). Dla planu sytuacyjnego oznacza to, że „estetyka" nie jest ozdobą, lecz geometrią selekcji: jeśli w psychoperformansie zostaje uruchomiony kanał obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, to każdy z tych kanałów

konkuruje o precyzję (w sensie wagowania sygnałów), a ostateczny „sens” aktu jest w dużej mierze produktem tego, co zostało wybrane, a nie produktem tego, co było dostępne w środowisku.

Sakady są tu kluczowe, ponieważ ujawniają mechanikę rozdziału między „sceną” a „obiektem”. W potocznym języku psychoperformansu można mówić o scenie jako o całości sytuacji i o obiekcie jako o elemencie, na którym skupia się praca, ale neurologicznie i neuroestetycznie to rozróżnienie jest dynamiczne: obiekt wyłania się ze sceny poprzez serię fiksacji, a scena jest ciągle rekonstruowana jako tło dla kolejnych wyborów. W tradycji aktywnego widzenia, od Jamesa J. Gibsona i jego ekologicznej teorii percepcji po ujęcia Davida Ballarda i logikę „percepcji jako działania”, widzenie jest sprzężone z ruchem i zadaniem, a więc jest cyklem: przewidywanie – próbka – korekta. W perspektywie predykcyjnej Karla Fristona i Andy’ego Clarka można powiedzieć, że sakada jest ruchem służącym redukcji niepewności przez pobranie informacji tam, gdzie model oczekuje największej wartości informacyjnej lub największego ryzyka błędu przewidywania. Psychoperformans, jeśli jest planem sytuacyjnym, nie może traktować spojrzenia jako „naturalnego” zachowania; musi przyjąć, że trajektorie oczu są częścią protokołu, nawet jeśli protokół nie jest wypowiedziany słowami. W praktyce oznacza to, że projektowanie obiektu–klucza jest zarazem projektowaniem tego, jak oko będzie pracowało: czy obiekt ma kontrast, czy ma detale, czy generuje mikrozdarzenia w dotyku i dźwięku, czy wymusza zmianę odległości, czy wymusza przełączenie między widzeniem „dla rozpoznania” i widzeniem „dla działania”.

Tu szczególnie ważne staje się klasyczne rozróżnienie dwóch strumieni przetwarzania wzrokowego. W modelu Lesliego Ungerleidera i Mortimera Mishkina, rozwijanym później przez Davida Milnera i Melvyna Goodale’a, strumień brzuszny bywa wiązany z rozpoznaniem (co to jest), a grzbietowy z działaniem (jak to chwycić, gdzie to jest). Psychoperformans intensywnie korzysta z napięcia między tymi reżimami, ponieważ plan sytuacyjny może łatwo przesunąć uczestnika w tryb „nazywania” i interpretowania obiektu (dominacja reżimu rozpoznania), albo przeciwnie, w tryb korekty manipulacji, gdzie znaczenie jest wtórne wobec skutku (dominacja reżimu działania). W psychoperformansie obiekt–klucz działa jako materialny operator znaczeń właśnie dlatego, że jego fizyczne parametry – ciężar, tarcie, faktura, termika, podatność na ślad – nie pozwalają pozostać wyłącznie w reżimie narracyjnym. Jeśli obiekt realnie stawia opór, oko i dłoń muszą zsynchronizować się proceduralnie, a to zwykle ogranicza kompulsywne domykanie sensu słowem. Z punktu widzenia neuroestetyki można to ująć jako przesunięcie kontroli uwagi z bodźców o wysokiej wyrazistości (saliency) na bodźce o wysokiej konsekwencji, czyli takie, które są sprzężone z działaniem i błędem.

Właśnie dlatego w 29.1 potrzebne jest rozróżnienie między przechwytywaniem uwagi przez wyrazistość bodźca a prowadzeniem uwagi przez konsekwencję protokołu. W dyskusjach o saliency (od wczesnych propozycji Christofa Kocha i Shimon’a Ullmana po późniejsze modele obliczeniowe) często zakłada się, że uwaga jest częściowo automatycznie „wyciągana” przez kontrast, ruch i nowość, co jest spójne z rozróżnieniem Corbetty i Shulmana na systemy egzogenne i endogenne. Psychoperformans ma tu jednak własny interes: plan sytuacyjny nie powinien opierać się na ciągłym przechwytywaniu uwagi, ponieważ to generuje przeciążenie i wymusza eksploatację (szybkie domknięcie, redukcję kanałów), co było opisywane w perspektywach obciążenia poznawczego i „dawek nowości”. Zamiast tego plan sytuacyjny powinien budować „ścieżki uwagi”, w których bodziec nie musi być krzykliwy, bo wystarczy, że

jest konsekwentny: obiekt–klucz jest stałą, a jego manipulacja daje natychmiastowe sprzężenie zwrotne. W takim reżimie oko nie skacze chaotycznie po scenie w poszukiwaniu sensacji, lecz stabilizuje fiksacje tam, gdzie działanie wymaga korekty. To jest subtelna, ale fundamentalna różnica neuroestetyczna: atrakcyjność aktu nie wynika z „wrażeń", tylko z tego, że system ma poczucie sterowalności, a sterowalność redukuje niepewność bez przemocy bodźca.

Relacja scena/obiekt w psychoperformansie nie jest też wyłącznie relacją wzrokową. Scena jest wielozmysłowa i wielokanałowa, a obiekt – choć centralny – musi być rozumiany jako węzeł w sieci sygnałów. W tym miejscu szczególnie istotne jest powiązanie uwagi wzrokowej z uwagą somatyczną, czyli z kinestezją i interocepcją. Już Charles Sherrington, wprowadzając pojęcie propriocepcji, podkreślał, że ciało dostarcza informacji o swoim położeniu i ruchu w sposób, który nie jest redukowalny do pięciu zmysłów zewnętrznych. W nowszych ujęciach interocepcji Bud Craig opisywał systemy sygnałów z wnętrza ciała, a Antonio Damasio wiązał je z mechaniką decyzji i regulacji, pokazując, że sygnały cielesne mogą działać jak „markery" kierujące wyborem, nawet jeśli nie są w pełni uświadomione. Anil Seth i Lisa Feldman Barrett rozwijali perspektywy, w których odczucie wnętrza jest wynikiem predykcji i korekty, co dobrze koresponduje z aktywną inferencją Fristona. Dla psychoperformansu oznacza to, że uwaga jest nie tylko selekcją bodźców zewnętrznych, ale także selekcją i ważeniem sygnałów z wnętrza ciała: oddechu, napięcia, rytmu serca, temperatury, mikrodyskomfortów, doznań trzewnych. Plan sytuacyjny, który ignoruje tę „wewnętrzną scenę", ryzykuje, że cała praca zostanie przejęta przez nieuświadomione próby regulacji pobudzenia, a wtedy obiekt–klucz, zamiast stabilizować mapowanie, stanie się tylko rekwizytem w opowieści o stanie.

Kinestezja i interocepcja pełnią w 29.1 rolę dwóch sprzęgających się warstw, które modulują ruch oka i dystrybucję uwagi. W praktyce psychoperformansu często obserwuje się, że zmiana w oddechu lub napięciu szyi i obręczy barkowej przekłada się na zmianę jakości sakad: spojrzenie może stać się „twardsze" i bardziej kontrolujące, fiksacje dłuższe i bardziej zawężone, a scena zaczyna być przetwarzana defensywnie, jakby każdy bodziec miał status zagrożenia. Z drugiej strony, gdy plan sytuacyjny stabilizuje oddech i rozkład ciężaru, spojrzenie może przejść w tryb bardziej eksploracyjny, a sakady stają się funkcjonalne, nie chaotyczne. W tym sensie obiekt–klucz działa podwójnie: jest indeksem znaczeń i jest narzędziem regulacji somatycznej, bo wymusza określony chwyt, określone tempo, określoną relację z grawitacją i oporem. Psychoperformans różni się tu od wielu praktyk czysto wizualnych: nie „pokazuje" obiektu, tylko wciąga go w sprzężenie oko–ręka–oddech–postawa, a to sprzężenie jest jednym z najważniejszych miejsc, w których model predykcyjny uczy się korekty.

W konsekwencji 29.1 będzie prowadzić analizę na przecięciu trzech osi: oculomotorycznej (sakady, fiksacje, selekcja sceny), sensomotorycznej (koordynacja oko–ręka, strumień działania, korekta błędu) oraz interoceptywnej (precyzja sygnałów z wnętrza ciała i ich wpływ na próg reakcji). Te osie są w psychoperformansie nierozerwalne, bo plan sytuacyjny nie jest opisem, tylko organizacją warunków. Dalsza część podrozdziału przejdzie od tego ogólnego aparatu do bardziej szczegółowych mechanizmów: jak projektować scenę, aby obiekt–klucz nie znikał w tle, ale też nie stawał się fetyszem saliency; jak komponować „okna fiksacji" i „okna skanowania", aby uczestnik mógł przełączać się między rozpoznaniem a działaniem; oraz jak świadomie wykorzystywać kinestezję i interocepcję jako kanały stabilizacji uwagi, bez popadania w sugestię i bez przemocy bodźcowej, które w neuroestetyce zwykle prowadzą do saturacji i wycofania.

Aby rozwinąć 29.1 w stronę techniki planu sytuacyjnego, trzeba przełożyć opis oculomotoryczny na konkretne parametry kompozycji sceny: gdzie w przestrzeni znajduje się obiekt–klucz, jaką ma „czytelność" w polu widzenia, jakie ma relacje kontrastu i skali wobec tła, oraz jakie procedury manipulacji wymuszają określoną ekonomię spojrzenia. W neuropsychologii widzenia i uwagi wielokrotnie pokazywano, że oko nie jest tylko narządem odbioru, lecz elementem układu sterowania. W klasycznych badaniach Michaela Posnera orientowanie uwagi obejmowało mechanizmy przestawiania i utrzymywania, a w późniejszych ujęciach związek uwagi z ruchem oka okazał się tak ścisły, że trudno mówić o uwadze bez „planowania sakad". W praktyce psychoperformansu oznacza to, że plan sytuacyjny może być konstruowany jako partytura ruchu oczu i rąk, nawet jeśli nigdy nie pada to słowami: obiekt ustawiony wysoko wymusza inne napięcia szyi i inne trajektorie spojrzenia niż obiekt na wysokości pasa; obiekt o bardzo drobnej fakturze wymusza inne fiksacje niż obiekt o dużych, czytelnych krawędziach; obiekt o powierzchni odbijającej światło wymusza mikrokorekty spojrzenia, bo generuje glare i lokalne przeciążenia saliency. W tym sensie neuroestetyka nie jest teorią „piękna", tylko narzędziem projektowania warunków selekcji sygnału.

Z perspektywy modelu dwóch strumieni (Ungerleider, Mishkin; Milner, Goodale) można opisać trzy podstawowe tryby, które psychoperformans może wytwarzać w relacji scena/obiekt. Tryb pierwszy to dominacja strumienia brzusznego: obiekt jest przede wszystkim rozpoznawany, nazywany, klasyfikowany, a sens jest generowany przez identyfikację i porównanie. Ten tryb bywa potrzebny na początku aktu, bo stabilizuje orientację i redukuje niepewność sytuacyjną, ale jeśli utrzymuje się zbyt długo, sprzyja kompulsywnemu mapowaniu narracyjnemu i odcina uczenie proceduralne. Tryb drugi to dominacja strumienia grzbietowego: obiekt jest „obsługiwany" w relacji chwytu, nacisku, odległości, czasu, a sens jest generowany przez skuteczność korekty; tu obiekt–klucz działa najpełniej jako materialny operator znaczeń, bo znaczenie jest nierozdzielne od konsekwencji. Tryb trzeci to tryb przełączania: uczestnik uczy się wracać między rozpoznaniem i działaniem w rytmie fiksacji i manipulacji. To przełączanie jest w psychoperformansie jednym z najważniejszych miejsc sterowalności, bo uczy, że interpretacja nie musi przejąć całej energii systemu, a działanie nie musi być ślepe i pozbawione sensu. Plan sytuacyjny powinien więc projektować takie sekwencje, w których uczestnik ma prawo do rozpoznania, ale zostaje następnie zaproszony do procedury, i odwrotnie: gdy działanie staje się automatyczne, pojawia się moment zatrzymania i rozpoznania, ale bez presji opowieści.

W praktyce projektowania sceny można tu wprowadzić pojęcie „okien uwagi", rozumianych jako odcinki czasu, w których dominują określone mechanizmy selekcji. W badaniach nad saliency i przechwytywaniem uwagi (modele obliczeniowe Kocha i Ullmana, późniejsze tradycje) zakłada się, że pewne cechy bodźca automatycznie zyskują priorytet; w psychoperformansie trzeba tę automatyczność traktować ostrożnie, bo przechwytywanie uwagi przez bodźce o wysokiej wyrazistości łatwo generuje saturację. Okno pierwsze – orientacyjne – ma niską gęstość bodźców i wysoką czytelność obiektu–klucza: celem jest stabilizacja sceny i redukcja niepewności, a nie intensyfikacja. Okno drugie – proceduralne – przenosi ciężar na sprzężenie oko–ręka: obiekt jest manipulowany w rytmie, który wymusza korekty, a fiksacje stają się funkcjonalne, bo związane z błędem. Okno trzecie – eksploracyjne – wprowadza wariację: zmiana parametrów obiektu lub jego relacji do światła, dźwięku czy dystansu, ale tylko w stopniu, który nie przekracza krzywej obciążenia poznawczego. Okno czwarte – domknięcia – redukuje bodźce, aby umożliwić konsolidację, a w praktyce

oculomotorycznej oznacza to uspokojenie trajektorii spojrzenia, skrócenie skanowania sceny i powrót do kilku stabilnych punktów odniesienia. Te okna są zgodne z wcześniejszą logiką dawek nowości i mogą być traktowane jako neuroestetyczna dramaturgia planu sytuacyjnego.

W tym miejscu trzeba uzupełnić opis o kwestię sceny jako środowiska percepcyjnego, a nie jako neutralnego tła. W ekologii percepcji James J. Gibson podkreślał affordances, czyli możliwości działania oferowane przez środowisko; w psychoperformansie scena jest projektowana tak, aby affordances były czytelne i nie wprowadzały niepotrzebnej konkurencji. Jeśli w przestrzeni jest zbyt wiele obiektów o podobnej „mocy przyciągania", ruchy oczu stają się chaotyczne i pojawia się koszt selekcji; jeśli światło jest zbyt kontrastowe, wzrasta automatyczne przechwytywanie; jeśli dźwięk jest zbyt dynamiczny, może stać się dominującym kanałem i przesunąć uwagę z obiektu–klucza na źródło dźwięku. Z perspektywy Corbetty i Shulmana można powiedzieć, że plan sytuacyjny powinien utrzymywać przewagę sieci endogennej (kierowanej celem) nad egzogenną (przechwytywaną bodźcem), ale bez sztywnej kontroli. To oznacza, że scena powinna być „wyciszona" pod względem bodźców przypadkowych, ale nie sterylna; ma pozostawiać margines niepewności, aby uwaga eksploracyjna miała sens, lecz nie może eskalować saliency do poziomu przymusu.

W tym neuroestetycznym opisie obiekt–klucz działa jako narzędzie transformacji sceny w obiekt i obiektu w scenę. Jest to istotne, ponieważ w psychoperformansie obiekt nie jest rekwizytem, tylko węzłem relacji. Jeżeli obiekt–klucz zostaje przeniesiony z centrum pola widzenia na peryferie, uwaga zmienia tryb: rośnie skanowanie, rośnie praca na scenie jako całości, a obiekt staje się jednym z wielu elementów; jeśli obiekt wraca do centrum i jest trzymany w dłoni, rośnie tryb korekty i proceduralności. Plan sytuacyjny może wykorzystywać tę dynamikę jako regulację: czasem potrzebne jest rozszerzenie sceny, aby uczestnik zobaczył relacje i kontekst; czasem potrzebne jest zawężenie do obiektu, aby zredukować przeciążenie i przywrócić sterowalność. W tym sensie praca oculomotoryczna jest odpowiednikiem pracy na mapowaniach: przechodzenie między sceną a obiektem jest przechodzeniem między domeną szerokiej interpretacji a domeną konkretnej konsekwencji.

Teraz trzeba wyraźnie włączyć kinestezję i interocepcję jako mechanizmy, które współsterują tym przechodzeniem. W tradycjach interocepcji Bud Craig opisywał drogi sygnałów trzewnych i ich integrację z doświadczeniem, a Antonio Damasio pokazywał, że sygnały ciała wpływają na ocenę sytuacji, zanim powstanie świadoma narracja. W perspektywach predykcyjnych Anil Seth i Lisa Feldman Barrett sugerowali, że to, co czujemy jako „stan ciała", jest w dużej mierze predykcją, której precyzja może być modulowana przez kontekst i uwagę. Dla psychoperformansu jest to kluczowe, ponieważ plan sytuacyjny może kierować uwagę do wnętrza ciała, ale jeśli zrobi to bez ramy, może podbić lęk i nadwrażliwość, co natychmiast zmieni trajektorie spojrzenia: wzrośnie kontrola, zawężenie, a obiekt–klucz będzie trzymany jak „kotwica bezpieczeństwa", nie jak operator zmiany. Z drugiej strony, jeśli interocepcja jest wprowadzana jako neutralna obserwacja parametrów (oddech, temperatura dłoni, mikronapięcia), może stabilizować uwagę i zmniejszać chaotyczne skanowanie sceny, bo system otrzymuje stały, nieagresywny sygnał do ważenia. Kinestezja działa podobnie: jeśli ciało ma jasno określoną postawę, jeśli ciężar jest rozłożony, jeśli ruch jest wolny, oko ma większą szansę pracować eksploracyjnie; jeśli ciało jest spięte, ruch staje się fragmentaryczny, a oko przechodzi w tryb kontrolny.

W praktyce psychoperformansu oznacza to, że 29.1 musi sformułować zasadę kompozycji: stabilizuj interocepcję i kinestezję, aby wyzwolić funkcjonalną oculomotorykę, a stabilizuj oculomotorykę, aby obiekt–klucz mógł pełnić rolę operatora mapowania. To jest sprzężenie zwrotne: obiekt–klucz stabilizuje chwyt i ruch, co stabilizuje oddech, co stabilizuje spojrzenie, co stabilizuje wybór sygnału, co umożliwia korektę, co redukuje przeciążenie, co znów poprawia precyzję interoceptywną. W dalszej części podrozdziału zostanie doprecyzowane, jak konstruować konkretne protokoły przejść w planie sytuacyjnym: jak wyznaczać punkty fiksacji, jak pracować z peryferią i centrum, jak modulować światło i akustykę, aby nie przejmowały uwagi, oraz jak włączać interocepcję bez sugestii, aby służyła regulacji, a nie produkcji narracji o stanie.

Domykając 29.1, trzeba przejść od opisu do rygoru projektowego: jakie minimalne zasady powinien spełniać plan sytuacyjny, aby mechanika uwagi (sakady, fiksacje, przejścia scena/obiekt) oraz somatyczne modulatory (kinestezja i interocepcja) działały na rzecz sterowalności i uczenia, a nie na rzecz saturacji i wycofania. W perspektywie neurologicznej punktem granicznym jest zawsze przekroczenie progów: progu przechwytywania uwagi przez saliency, progu przeciążenia sceny, progu niepewności intencjonalnej w relacji społecznej, oraz progu pobudzenia interoceptywnego, przy którym ciało przestaje być źródłem informacji, a staje się źródłem alarmu. Te progi nie są abstrakcją; są praktycznymi punktami, w których psychoperformans przestaje być pracą nad mapowaniem i procedurą, a staje się walką o odzyskanie zasobu uwagi. W neuropsychologii uwagi John Duncan i liczne tradycje zasobowe podkreślały rywalizację reprezentacji; w ujęciach sieciowych Corbetta i Shulmana wskazywano, że przechwytywanie przez bodziec może „zresetować" tor wolicjonalny. Psychoperformans, jako praktyka planu sytuacyjnego, musi więc projektować nie tylko bodźce, ale także warunki powrotu: mechanizmy, które pozwalają przejść z przechwycenia do prowadzenia uwagi przez konsekwencję działania.

Pierwsza zasada dotyczy czytelności obiektu–klucza jako węzła selekcji, ale bez fetyszu. Obiekt–klucz musi być na tyle wyraźny, by stać się punktem organizacji fiksacji, lecz nie może być tak wyrazisty, by przejmował całą scenę i zamieniał się w monopol saliency. W praktyce oznacza to, że kontrast obiektu względem tła powinien być zaprojektowany tak, by umożliwić stabilną fiksację, ale jednocześnie tło nie może zostać zredukowane do nicości, bo wtedy przejścia scena/obiekt nie będą możliwe, a plan sytuacyjny straci możliwość regulacji. W języku ekologii percepcji Jamesa J. Gibsona można powiedzieć, że środowisko musi zachować affordances, aby uczestnik mógł przełączać się między orientacją a procedurą. Psychoperformans wykorzystuje tu zarówno tradycje minimalistycznego protokołu (Fluxus, George Brecht), jak i tradycje materialności obiektu w polskiej sztuce akcji (Tadeusz Kantor), ale dopisuje do nich kryterium neuroestetyczne: obiekt ma być operatoriem konsekwencji, a nie bodźcem „hipnotyzującym".

Druga zasada dotyczy organizacji „ścieżek spojrzenia" jako składnika planu sytuacyjnego. Alfred Yarbus pokazywał, że ruchy oczu zależą od zadania, a więc od tego, co system uznaje za problem do rozwiązania. W psychoperformansie zadanie jest często ukryte w procedurze manipulacji: trzeba utrzymać równowagę obiektu, trzeba przenieść ciężar, trzeba utrzymać stały nacisk, trzeba wykonać sekwencję bez zgubienia rytmu. Te zadania automatycznie projektują sakady i fiksacje, ale plan sytuacyjny może je wzmacniać przez topografię sceny: wyznaczanie punktów odniesienia (linie, krawędzie, znaczniki), które stabilizują skanowanie;

wprowadzanie pauz, które pozwalają na „reset”; ustawianie obiektu w relacji do światła tak, aby nie generował nadmiaru mikrokorekt. W ujęciu predykcyjnym Fristona i Clarka można to opisać jako projektowanie trajektorii redukcji niepewności: oko ma pobierać informacje tam, gdzie jest to konieczne dla korekty, a nie tam, gdzie bodziec krzyczy. Taka zasada jest wprost anty-spektakularna: nie zwiększa intensywności, tylko zwiększa sensowność selekcji.

Trzecia zasada dotyczy przełączania między widzeniem „dla rozpoznania” i widzeniem „dla działania”. Model Ungerleidera i Mishkina oraz ujęcia Milnera i Goodale’a pozwalają to przełączanie traktować jako element uczenia: plan sytuacyjny powinien zawierać momenty, w których rozpoznanie jest dopuszczone, ale nie jest dominujące, oraz momenty, w których działanie jest dominujące, ale nie jest ślepe. W praktyce psychoperformansu oznacza to, że po fazie orientacji i nazwania obiektu należy wprowadzić fazę, w której nazwa przestaje pomagać, bo decyduje parametryka chwytu i korekty. Z kolei po fazie intensywnej proceduralności należy wprowadzić moment „powrotu do sceny”, aby uczestnik zobaczył relacje i kontekst, ale bez presji, by natychmiast z tego konstruować metafizyczną narrację. Ta zasada jest jednym z mechanizmów anty-mistyfikacyjnych: redukuje ryzyko, że sens zostanie zmonopolizowany przez symbol, a jednocześnie redukuje ryzyko, że procedura stanie się bezmyślna. W tradycjach performance art to przełączanie często było intuicyjne; psychoperformans czyni je elementem aparatu projektowego.

Czwarta zasada dotyczy kinestezji jako „drugiej siatki uwagi”. Propriocepcja w sensie Sherringtona jest kanałem, który w działaniu ma często wyższą wartość sterującą niż wzrok, szczególnie gdy obiekt–klucz wymusza korekty w mikrotempie. Plan sytuacyjny powinien wykorzystywać kinestezję do stabilizacji uwagi, a nie do eskalacji napięcia. W praktyce oznacza to, że sekwencje manipulacji powinny mieć jasno określone parametry: tempo, zakres ruchu, punkt ciężkości, rytm przeniesienia. Jeśli parametry są zbyt dowolne, uczestnik traci sterowalność i zaczyna kompensować wzrokiem, co zwiększa skanowanie sceny i ryzyko przechwytywania. Jeśli parametry są zbyt sztywne, rośnie kontrola i spada eksploracja. Psychoperformans szuka tu środkowego zakresu: stabilna rama kinestetyczna z miejscem na wariację. W tym sensie kinestezja jest narzędziem uczenia proceduralnego, bo pozwala pakietować sekwencje w jednostki wykonywalne, co w neuronauce bywa wiązane z chunkingiem (w pracach Ann Graybiel w kontekście nawyków).

Piąta zasada dotyczy interocepcji jako kanału, który łatwo przełącza system w reżim alarmowy, jeśli zostanie potraktowany zbyt intensywnie lub zbyt sugestywnie. Bud Craig opisywał interocepcję jako zintegrowane czucie wnętrza ciała, a Antonio Damasio pokazywał, że sygnały somatyczne wpływają na ocenę i decyzję; w perspektywach predykcyjnych Anil Seth i Lisa Feldman Barrett podkreślali rolę predykcji i precyzji. Psychoperformans, jeśli ma włączać interocepcję, musi robić to z rygorem neutralności: interocepcja ma być parametrem, nie wyrocznią. W planie sytuacyjnym oznacza to, że obserwuje się takie wskaźniki jak tempo oddechu, temperatura dłoni, napięcie w szczęce, rytm serca odczuwany subiektywnie, ale nie buduje się z nich natychmiast metafizycznych wniosków. Interocepcja stabilizuje uwagę wtedy, gdy jest użyta jako „metronom” i „barometr”, a nie jako generator sensu. Jeśli interocepcja zostaje obciążona interpretacją, rośnie ryzyko efektu nocebo i autowzmacniającej się narracji stanu; w tej książce, zgodnie z ramą ostrożności, takie ryzyko musi być systematycznie minimalizowane przez konstrukcję sytuacji i język domknięcia.

Szósta zasada dotyczy relacji społecznej jako elementu sceny, który potrafi całkowicie przestawić mechanikę sakad i fiksacji. W obecności innych ludzi wzrasta inferencja intencjonalna, rośnie monitorowanie oceny, rośnie kontrola, a oko może zacząć skanować twarze i mikroreakcje zamiast obiektu–klucza. To jest klasyczne źródło przeciążenia sceny: uwaga przestaje być kierowana celem proceduralnym, a staje się kierowana zagrożeniem społecznym. Psychoperformans nie może ignorować tego faktu, bo w praktykach grupowych i w przestrzeni publicznej jest to stała zmienna. Plan sytuacyjny musi więc projektować warunki, w których obecność świadków nie przechwytuje uwagi: jasne reguły milczenia lub ograniczonego komunikatu, stałe ustawienie przestrzenne, ograniczenie możliwości „wtórnych bodźców" (telefonów, ruchu w tle), a przede wszystkim: utrzymanie obiektu–klucza jako wspólnego punktu selekcji. W tradycjach performance art publiczność bywała częścią eksperymentu; w psychoperformansie publiczność jest zmienną, którą trzeba kontrolować, jeśli celem jest uczenie, a nie eskalacja.

Siódma zasada dotyczy domknięcia jako „uspokojenia oculomotoryki" i „przywrócenia sceny", aby pamięć proceduralna miała warunki do konsolidacji. W 28.4 omawiane było rozróżnienie epizodyczne–proceduralne; tutaj widać jego neuroestetyczny odpowiednik: jeśli akt kończy się w stanie maksymalnej saturacji bodźcami, pamięć epizodyczna może być silna, ale procedura może się nie utrwalić, bo system jest w stanie przeciążenia. Domknięcie powinno więc redukować bodźce, stabilizować oddech, stabilizować postawę i wprowadzać prostą repetycję kluczowej sekwencji manipulacji, aby ciało miało „ostatni ślad" proceduralny, a nie tylko „ostatni obraz" epizodyczny. To jest również zgodne z ostrzeżeniami Kahnemana o dominacji „końca" w pamięci doświadczenia: jeśli końcem jest procedura, a nie fajerwerk, plan sytuacyjny sprzyja transferowi. Psychoperformans w tym sensie działa przeciwko spektakularności: preferuje końce, które są narzędziami.

Z tych zasad wynika metodologiczne domknięcie 29.1: uwaga w psychoperformansie jest kompozycją, a kompozycja uwagi jest zarządzaniem mikrotrajektoriami oczu, rąk i sygnałów z wnętrza ciała. Sakady i fiksacje są wskaźnikami, czy plan sytuacyjny utrzymuje eksplorację bez przeciążenia, czy wpycha system w obronę. Relacja scena/obiekt jest mechanizmem sterowalności: plan sytuacyjny powinien umożliwiać przełączanie, a nie wymuszać monopol jednego trybu. Kinestezja i interocepcja są nie dodatkami, lecz warstwami, które modulują precyzję i próg reakcji; jeśli są stabilizowane, umożliwiają funkcjonalne widzenie i uczenie, jeśli są przeciążane interpretacją, przejmują akt i zamieniają go w narrację stanu. Obiekt–klucz pozostaje w tym wszystkim fundamentalny, bo jest materialnym węzłem selekcji i konsekwencji: nie pozwala, by uwaga była tylko „psychologiczna", ponieważ zmusza ją do negocjacji z oporem, ciężarem i śladem.

29.2. Entrainment i synchronizacja rytmów (oddech, puls, grupa)

W 29.2 pojęcie entrainmentu traktuję jako techniczny opis zjawiska sprzęgania rytmów w układach biologicznych i społecznych, a nie jako metaforę „zgrania energii". Entrainment w najszerszym sensie oznacza, że oscylatory (układy generujące rytm) mogą się synchronizować pod wpływem wzajemnego oddziaływania lub wspólnego bodźca, co w klasycznej historii nauki ma swój emblematyczny epizod w obserwacji Christiaana Huygensa dotyczącej „zestrajania" wahadeł zegarów. W biologii i neuronauce analogiczne zjawiska są opisywane na wielu

poziomach: od rytmów sercowo-oddechowych, przez rytmy neuronalne i ich koherencję, po synchronizację zachowań w grupie. Psychoperformans korzysta z entrainmentu nie po to, by uzasadniać ezoteryczne twierdzenia, lecz po to, by uzyskać narzędzie kompozycji planu sytuacyjnego: jak zestroić oddech z ruchem, jak zestroić ruch z dźwiękiem, jak zestroić grupę bez przymusu, oraz jak wykorzystać rytm do stabilizacji uwagi i redukcji przeciążenia. W perspektywie predykcyjnej Karla Fristona i Andy'ego Clarka można powiedzieć, że rytm jest sposobem minimalizowania niepewności w czasie: daje ramę przewidywania, dzięki której system może rozłożyć precyzję sygnałów i oszczędzać zasoby uwagi.

Synchronizacja rytmów w psychoperformansie ma trzy zasadnicze wymiary: wewnętrzny (oddech, puls, napięcia i mikroruchy), międzysystemowy (sprzężenie oddechu z ruchem i percepcją) oraz społeczny (koordynacja w grupie, wspólna temporalność, wspólny próg pobudzenia). W neurofizjologii oddech jest rytmem szczególnym, bo jest jednocześnie automatyczny i podatny na kontrolę, co czyni go „interfejsem" między autonomiczną regulacją a intencjonalnością. W tradycjach badań nad emocją i regulacją Antonio Damasio wiązał sygnały cielesne z oceną sytuacji, a w perspektywach interoceptywnych (Bud Craig; później rozwinięcia w polu predykcyjnym u Anila Setha i Lisy Feldman Barrett) podkreśla się, że to, jak precyzyjnie system „czyta" sygnały z wnętrza ciała, wpływa na próg reakcji i na styl uwagi. Psychoperformans traktuje więc oddech nie jako „ćwiczenie relaksacyjne", tylko jako kanał modulacji precyzji: stabilny rytm oddechowy może obniżać chaotyczność selekcji bodźców i wspierać uwagę eksploracyjną, a rozchwianie oddechu może przesuwać system w reżim kontroli i skanowania, co w 29.1 było opisane na poziomie sakad i przejść scena/obiekt.

W wymiarze międzysystemowym entrainment oznacza, że rytm oddechu i rytm ruchu mogą zostać sprzęgnięte tak, aby obiekt–klucz stał się metronomem procedury. Jest to szczególnie ważne dla IndywiduAkcji, ponieważ w serii aktów rozłożonych w czasie procedura utrwala się łatwiej, gdy ma stabilną temporalność. W badaniach nad uczeniem motorycznym i korektą błędów, rozwijanych w tradycjach związanych z kontrolą ruchu, często podkreśla się rolę powtarzalnych sprzężeń zwrotnych; w praktyce psychoperformansu takim sprzężeniem jest opór obiektu, dźwięk wynikający z kontaktu, ciężar przenoszony w czasie oraz rytm oddechu, który może „nosić" sekwencję. Obiekt–klucz jest tu fundamentalny: jeśli jego parametry są dobrane tak, by wymuszał korekty w tempie zgodnym z oddechem, powstaje naturalna synchronizacja, która stabilizuje uwagę bez dodatkowej retoryki. To jest jedna z najbardziej rygorystycznych form anty-mistyfikacji w psychoperformansie: nie trzeba mówić o „zgraniu", bo zgranie jest mierzalne w tym, czy sekwencja jest wykonalna w stałym rytmie, czy rozrywa uwagę i prowadzi do przeciążenia.

W wymiarze społecznym entrainment w psychoperformansie dotyczy synchronizacji grupy, ale kluczowe jest tu rozróżnienie między synchronizacją jako koordynacją a synchronizacją jako presją konformizmu. W psychologii społecznej i badaniach nad koordynacją zachowań wielokrotnie pokazywano, że ludzie spontanicznie synchronizują kroki, gesty i tempo mowy, a taka synchronia może zwiększać poczucie więzi, ale może też stać się narzędziem manipulacji. Psychoperformans, jako praktyka etyczna, musi projektować synchronizację tak, by była dobrowolna i odwracalna: uczestnik ma mieć możliwość wejścia w rytm i wyjścia z rytmu bez sankcji. W tradycji antropologii rytuału Victor Turner opisywał communitas jako doświadczenie wspólnotowości w liminalności, ale psychoperformans nie może traktować communitas jako celu samego w sobie, bo to sprzyja fetyszyzacji grupowego afektu. Celem jest raczej stworzenie

warunków, w których wspólna temporalność stabilizuje uwagę i zmniejsza niepewność intencjonalną, co pozwala pracować na obiekcie–kluczu i na procedurze, zamiast skanować innych ludzi w poszukiwaniu oceny.

W tym miejscu warto doprecyzować, jakie rodzaje rytmów psychoperformans może wykorzystywać bez przekraczania progów saturacji. Rytm ciągły i jednolity (np. stały puls) może stabilizować, ale przy długim trwaniu może prowadzić do habituacji i spadku uwagi; rytm z subtelną wariacją może utrzymywać eksplorację, ale ryzykuje przeciążenie, jeśli wariacja jest zbyt duża; rytm naprzemienny (praca–pauza) jest szczególnie użyteczny, bo zawiera wbudowany mechanizm resetu. Daniel Berlyne w psychologii estetyki analizował relację złożoności i preferencji, a analogicznie w psychoperformansie można powiedzieć, że rytm powinien utrzymywać „przyjemną złożoność" bez przekraczania progu nasycenia. To jest neuroestetyczna rama entrainmentu: rytm jest kompozycją progów, a plan sytuacyjny jest sposobem ich regulacji.

Podsumowując tę część 29.2: entrainment jest w psychoperformansie narzędziem stabilizacji precyzji w czasie. W wymiarze indywidualnym pracuje na oddechu jako interfejsie między autonomią a intencją; w wymiarze proceduralnym sprzęga oddech z ruchem i oporem obiektu–klucza; w wymiarze grupowym tworzy wspólną temporalność, która może zmniejszać niepewność społeczną, ale tylko wtedy, gdy synchronizacja jest dobrowolna i nie staje się presją. W dalszej części podrozdziału zostanie doprecyzowane, jak projektować konkretne protokoły synchronizacji w planie sytuacyjnym: jakie minimalne parametry oddech–ruch–obiekt są bezpieczne, jak budować rytmy pracy i pauzy, jak używać dźwięku jako bodźca wspólnego bez przechwytywania uwagi, oraz jak projektować działania grupowe, aby entrainment wspierał IndywiduAkcję, a nie znosił różnice i nie produkował kompulsywnej communitas.

Jeżeli potraktować entrainment jako zjawisko sprzężenia oscylatorów, to w psychoperformansie najbardziej użyteczna jest warstwa, w której sprzężenie ma charakter jednocześnie percepcyjny, motoryczny i autonomiczny. Oddech, puls i rytm ruchu nie są trzema niezależnymi metronomami; w wielu warunkach fizjologicznych pozostają powiązane, choć stopień tego powiązania zależy od stanu pobudzenia, kontekstu społecznego, wysiłku oraz wrażliwości interoceptywnej. W fizjologii często przywołuje się zjawisko respiratory sinus arrhythmia, czyli oddechowej zmienności rytmu serca, jako jednego z opisów tego, jak cykl oddechowy moduluje czasowanie aktywności sercowej; w badaniach regulacji autonomicznej zmienność rytmu serca (HRV) bywa traktowana jako wskaźnik elastyczności układu autonomicznego, choć interpretacje są złożone i zależne od metodologii. Stephen Porges, formułując teorię poliwagalną, akcentował znaczenie komponenty wagotonicznej i jej relacji do zachowań społecznych oraz regulacji, co stało się wpływowe w praktykach somatycznych, ale jednocześnie bywa krytykowane za uproszczenia i zbyt daleko idące ekstrapolacje. Psychoperformans powinien wziąć z tego pola przede wszystkim ostrożny wniosek projektowy: rytm oddechu i jego stabilność mają realny wpływ na stan pobudzenia, a stan pobudzenia silnie moduluje dostępność uwagi eksploracyjnej; nie ma natomiast potrzeby budowania wokół tego metafizycznej narracji ani obiecywania jednoznacznych efektów. W planie sytuacyjnym oddech jest więc traktowany jako parametryzowany interfejs sterowalności, a nie jako „kanał objawienia".

W praktyce oznacza to, że synchronizacja oddechu w psychoperformansie powinna być konstruowana nie jako wymuszenie wspólnego wzorca, lecz jako stworzenie warunków, w których oddech może stać się stabilnym nośnikiem procedury. Najprostszą techniką jest tu sprzężenie oddechu z ruchem manipulacyjnym na obiekcie–kluczu, przy czym kluczowe są dwa elementy: po pierwsze, ruch musi mieć wyraźny próg oporu lub zmiany, który daje natychmiastową informację zwrotną; po drugie, tempo ruchu nie może przekraczać progu, przy którym system zaczyna kompensować wzrokiem i przechodzi w reżim kontroli. Innymi słowy, obiekt–klucz musi „uczyć" rytmu przez konsekwencję, nie przez sugestię. Jeżeli obiekt ma określoną masę i rozkład masy, jeżeli jego faktura i tarcie wymagają regulacji nacisku, jeżeli termika obiektu wprowadza subtelny sygnał interoceptywny, a materiał zostawia ślad, to ruchy dłoni i mikrokorekty postawy zaczynają układać się w powtarzalną sekwencję, którą łatwo zsynchronizować z oddechem. To jest proceduralna forma entrainmentu: nie polega na „zgraniu się" jako deklaracji, tylko na tym, że sekwencja staje się wykonalna w stałym cyklu i daje się powtarzać bez narastającego kosztu poznawczego.

W neurokognitywnych badaniach rytmu w muzyce i mowie wielokrotnie podkreślano, że układ słuchowy ma wyjątkowo silne połączenia z układami ruchu i planowania czasowego. Aniruddh Patel rozwijał hipotezy o sprzężeniu słuchowo-motorycznym i roli rytmu jako struktury, która organizuje przewidywanie w czasie; w psychologii uwagi Mari Riess Jones formułowała dynamic attending theory, wskazując, że uwaga może „oscylować" i synchronizować się z regularnościami temporalnymi bodźca. W literaturze o sensorimotor synchronization, reprezentowanej m.in. przez Bruno Reppa i Yi-Huang Su, analizowano precyzję dostrajania ruchu do bodźca rytmicznego oraz mechanizmy korekty błędu czasowego. Psychoperformans nie musi przenosić tych modeli wprost, ale powinien rozumieć ich konsekwencję: dźwięk może być potężnym bodźcem wspólnym, bo pozwala grupie zsynchronizować uwagę i ruch w czasie, jednak dźwięk łatwo też przechwytuje uwagę i zamienia plan sytuacyjny w spektakl saliency. Dlatego w psychoperformansie dźwięk jako narzędzie entrainmentu powinien być konstruowany raczej jako prosty, powtarzalny nośnik czasowania niż jako bogata, zmienna faktura, która domaga się interpretacji. Dźwięk ma stabilizować, a nie dominować; ma otwierać procedurę, a nie generować epizod estetyczny, który będzie pamiętany jako „najważniejsza rzecz".

Z perspektywy neuroestetycznej i neurologicznej szczególnie istotna jest też rola pauzy i dyssynchronii, ponieważ entrainment w psychoperformansie nie jest fetyszem zgodności, tylko narzędziem regulacji. W badaniach koordynacji i synchronii społecznej wielokrotnie opisywano, że synchronia może zwiększać poczucie więzi i „płynności" interakcji, ale może też produkować konformizm i redukcję różnicy. Psychoperformans, o ile ma pozostać praktyką IndywiduAkcji, nie może redukować uczestników do jednego rytmu. Dlatego plan sytuacyjny powinien zawierać mechanizmy kontrolowanej dyssynchronii: momenty, w których jednostka ma prawo wypaść z rytmu, wrócić do niego, zmienić fazę oddechu wobec ruchu, zwolnić lub przyspieszyć bez poczucia winy. W języku aktywnej inferencji Fristona można powiedzieć, że zbyt sztywna synchronia redukuje błąd przewidywania do zera kosztem elastyczności, a elastyczność jest warunkiem uczenia; psychoperformans potrzebuje rytmu jako ramy, ale potrzebuje też różnicy jako bodźca do mikroaktualizacji modeli. Z tego powodu dobrze zaprojektowany entrainment w planie sytuacyjnym jest bardziej podobny do pulsującej architektury z wbudowanymi oknami wariacji niż do marszu, w którym każdy krok jest identyczny.

W wymiarze grupowym najtrudniejsze jest utrzymanie granicy między synchronizacją jako koordynacją a synchronizacją jako narzędziem presji. W antropologii rytuału Victor Turner opisywał communitas jako doświadczenie intensywnej wspólnotowości, ale psychoperformans musi pamiętać, że wspólnotowość bywa neurokognitywnie wzmacniana przez synchronię ruchową i rytmiczną, co może działać jak przyspieszacz identyfikacji grupowej. Jeżeli plan sytuacyjny nie ma czytelnych zabezpieczeń, entrainment może stać się mechanizmem wywoływania stanu, a stan może zostać pomylony z przemianą, co w 28.4 było opisane jako ryzyko dominacji pamięci epizodycznej nad proceduralną. W psychoperformansie etyczne zabezpieczenie polega więc na jawnej odwracalności protokołu: każdy ma możliwość zatrzymania, każdy ma możliwość powrotu do własnego tempa, a wspólny rytm nie jest miarą wartości uczestnictwa. W praktyce technicznej oznacza to też, że koordynacja grupy powinna być oparta na prostych sygnałach proceduralnych, nie na złożonych sygnałach społecznych. Jeżeli grupa synchronizuje się przez obiekt–klucz, na przykład przez wspólny rytm przekazywania ciężaru, wspólne tempo dotyku, wspólną sekwencję przesunięć, to uwaga jest zakotwiczona w konsekwencji działania. Jeżeli natomiast grupa synchronizuje się głównie przez wzajemne patrzenie i mikroreakcje, rośnie niepewność intencjonalna, rośnie skanowanie twarzy, a uwaga staje się defensywna, co niszczy funkcję entrainmentu jako stabilizatora.

Z tego powodu w 29.2 wprowadzam rozróżnienie na entrainment „bodźcowy” i entrainment „konsekwencyjny”. Entrainment bodźcowy to sytuacja, w której wspólny bodziec (najczęściej dźwięk, czasem światło lub rytm słowa) narzuca temporalność i grupa się do niej dostraja. Entrainment konsekwencyjny to sytuacja, w której temporalność wyłania się z procedury i jej ograniczeń: z oporu materiału, z ciężaru obiektu, z konieczności korekty, z rytmu pracy–pauzy. W psychoperformansie entrainment konsekwencyjny jest bezpieczniejszy metodologicznie, bo ogranicza ryzyko sugestii i minimalizuje przechwytywanie uwagi przez saliency. Ma też tę zaletę, że łatwiej przenosi się do codzienności, co jest warunkiem IndywiduAkcji jako serii: obiekt–klucz i procedura mogą zostać powtórzone poza sytuacją grupową bez konieczności odtwarzania całego bodźcowego spektaklu. Entrainment bodźcowy bywa natomiast przydatny w fazie inicjacji lub w sytuacjach, w których grupa potrzebuje szybkiej redukcji chaotyczności, ale wtedy musi być uproszczony, krótki i stale kontrolowany pod kątem progów saturacji.

W dalszym rozwinięciu podrozdziału zostanie doprecyzowane, jak w planie sytuacyjnym projektować sprzężenie oddech–ruch–obiekt tak, by działało jako stabilizator precyzji, a nie jako mechanizm wymuszania stanu; jak wykorzystywać dźwięk w entrainmentcie bez przechwytywania uwagi i bez wzmacniania pamięci epizodycznej kosztem proceduralnej; oraz jak konstruować działania grupowe, w których synchronizacja jest narzędziem koordynacji i bezpieczeństwa, a nie narzędziem konformizmu, nawet wtedy, gdy communitas pojawia się jako efekt uboczny rytmu.

Domykając 29.2, trzeba sformułować entrainment jako inżynierię temporalności w planie sytuacyjnym, z jasnymi kryteriami funkcjonalnymi, kryteriami bezpieczeństwa oraz kryteriami anty-mistyfikacyjnymi. Synchronizacja rytmów – oddechu, pulsu, ruchu, a w działaniach grupowych także rytmu wspólnego – jest w psychoperformansie narzędziem do trzech celów: stabilizacji uwagi, obniżenia kosztu selekcji bodźców oraz wytworzenia przewidywalnej ramy, w której możliwa jest korekta procedury bez eskalacji pobudzenia. Entrainment nie jest celem samym w sobie, ponieważ „zestrojenie” może stać się zarówno substytutem zmiany, jak i narzędziem presji; jest natomiast użytecznym mechanizmem, gdy pozostaje odwracalny,

parametryzowany i zakotwiczony w konsekwencji działania na obiekcie–kluczu. W tym sensie entrainment jest jednym z najbardziej „technicznych" elementów neuroestetyki psychoperformansu: porządkuje czasowanie, które w przeciwnym razie byłoby chaotyczne lub zależne od emocjonalnej improwizacji.

Pierwsze kryterium funkcjonalne dotyczy rozpoznania, czy rytm rzeczywiście stabilizuje uwagę, czy tylko ją przechwytuje. W kategoriach sieci uwagi Corbetty i Shulmana można powiedzieć, że dobry entrainment wzmacnia kontrolę endogenną, bo uczestnik jest w stanie utrzymać cel proceduralny; zły entrainment wzmacnia przechwytywanie egzogenne, bo bodziec rytmiczny staje się dominującym obiektem uwagi i zamienia plan sytuacyjny w spektakl. W praktyce wskaźnikiem jest to, czy uczestnik potrafi wykonywać korekty na obiekcie–kluczu bez wzrostu chaotycznego skanowania sceny oraz czy potrafi utrzymać świadomość kinestetyczną i interoceptywną bez kompulsywnej interpretacji. Jeżeli rytm powoduje, że uwaga jest „ciągnięta" przez dźwięk lub przez wspólną choreografię, a obiekt–klucz staje się marginalny, entrainment przestaje być narzędziem IndywiduAkcji, a zaczyna być narzędziem grupowej dramaturgii.

Drugie kryterium funkcjonalne dotyczy transferu, czyli tego, czy entrainment jest przenośny poza sytuację. W ujęciach uczenia proceduralnego, omawianych w 28.4 z odniesieniami do Larry'ego Squire'a i Endela Tulvinga, trwałość zmiany zależy od tego, czy procedura jest powtarzalna i generalizowalna, a nie tylko pamiętana jako epizod. Entrainment konsekwencyjny – oparty na oporze, ciężarze i ograniczeniach obiektu–klucza – ma przewagę, bo jego temporalność jest wbudowana w materiał: jeśli obiekt ma określoną masę i tarcie, narzuca tempo korekty; jeśli sekwencja wymaga stabilnej postawy, narzuca cykle pracy–pauzy; jeśli ślad w materiale jest widoczny, narzuca rytm kontroli. Taki entrainment łatwo powtórzyć w domu, w pracowni, w przestrzeni publicznej, bez konieczności odtwarzania bodźca muzycznego czy grupowej struktury. Entrainment bodźcowy jest mniej przenośny: gdy znika bodziec, znika rama. W psychoperformansie, którego rdzeniem jest IndywiduAkcja rozłożona w czasie, preferencja dla przenośności ma charakter metodologiczny, a nie estetyczny.

Trzecie kryterium funkcjonalne dotyczy dyssynchronii jako warunku uczenia. W badaniach sensorimotor synchronization (Bruno Repp; Yi-Huang Su) oraz w różnych tradycjach teorii uwagi (Mari Riess Jones) analizowano korektę błędu czasowego: system dostraja się, ale stale dokonuje mikroregulacji. Psychoperformans powinien więc projektować entrainment nie jako „perfekcyjne zgranie", tylko jako rytm, który toleruje i wykorzystuje mikroodchylenia. Dyssynchronia ma tu status operatora: wprowadza minimalny błąd przewidywania, który umożliwia aktualizację modelu bez przeciążenia, co jest spójne z perspektywą predykcyjną Fristona i Clarka. Praktycznie oznacza to, że plan sytuacyjny powinien zawierać segmenty, w których tempo jest „własne" dla uczestnika, segmenty, w których tempo jest wspólne, oraz segmenty, w których następuje przejście. W działaniach grupowych szczególnie ważna jest zasada „własnej fazy": nawet przy wspólnym rytmie uczestnik może być minimalnie „przed" lub „za", a ta różnica nie jest traktowana jako błąd moralny, tylko jako parametr.

Kryteria bezpieczeństwa dotyczą w pierwszej kolejności autonomii uczestnika i ryzyka przeciążenia. W praktyce somatycznej, która bywa inspirowana teorią poliwagalną Stephena Porgesa, często mówi się o przechodzeniu między stanami pobudzenia i regulacji; niezależnie od sporów wokół detali teorii, psychoperformans musi przyjąć praktyczną zasadę:

synchronizacja rytmów może zarówno stabilizować, jak i eskalować, w zależności od tego, czy jest dobrowolna i czy pozostawia margines sterowalności. Jeżeli uczestnik nie ma możliwości przerwania lub zmiany tempa bez sankcji, entrainment jest narzędziem presji. Jeżeli rytm jest zbyt szybki, zbyt gęsty lub zbyt długi, rośnie ryzyko przeciążenia interoceptywnego: oddech zaczyna być doświadczany jako trudny, puls jako niepokojący, a to z kolei zwiększa skanowanie i kontrolę, co niszczy eksplorację. Dlatego w planie sytuacyjnym entrainment powinien mieć wbudowane okna pauzy i mechanizmy resetu: cisza, zatrzymanie, zmiana pozycji, prosty kontakt z obiektem–kluczem bez zadania, powrót do orientacji sceny.

Kryteria anty-mistyfikacyjne dotyczą przede wszystkim języka i interpretacji zjawiska synchronii. W psychoperformansie nie wolno mylić synchronizacji rytmów z dowodem na „połączenie energetyczne" czy z obiektywną miarą „wspólnoty duchowej", ponieważ takie interpretacje łatwo stają się narzędziem zawłaszczania doświadczenia. Victor Turner opisywał communitas jako fenomen liminalny, ale psychoperformans traktuje communitas jako możliwy efekt uboczny koordynacji, nie jako cel i nie jako legitymizację sensu. Podobnie, jeśli pojawiają się subiektywne odczucia „zgrania" lub „przepływu", psychoperformans uznaje je za stany fenomenologiczne, które mogą wspierać uczenie proceduralne, ale nie stanowią dowodu skuteczności same w sobie. W duchu ostrzeżeń Kahnemana i Schactera trzeba pamiętać, że intensywne stany są łatwe do zapamiętania i łatwe do opowiedzenia, więc mogą produkować iluzję transformacji; dlatego plan sytuacyjny powinien wracać do wskaźników proceduralnych: czy sekwencja manipulacji na obiekcie–kluczu jest bardziej stabilna, czy korekty są szybsze, czy uwaga potrafi przełączać się bez gwałtownych skoków pobudzenia, czy participant potrafi przenieść rytm do innego kontekstu.

W praktyce projektowania 29.2 można sformułować cztery protokoły entrainmentu, które dobrze wpisują się w logikę psychoperformansu. Protokół pierwszy: oddech–chwyt–opór, czyli synchronizacja oddechu z minimalną sekwencją manipulacji obiektu–klucza, gdzie opór materiału wyznacza tempo, a oddech stabilizuje precyzję. Protokół drugi: praca–pauza jako oscylator, czyli rytm naprzemienny, w którym pauza jest równie ważna jak działanie, bo pozwala na reset oculomotoryki i redukcję saturacji. Protokół trzeci: dźwięk jako znacznik granicy, nie jako dominanta, czyli użycie prostego sygnału dźwiękowego do oznaczania przejść między segmentami, a nie do ciągłego prowadzenia. Protokół czwarty: entrainment grupowy przez obiekt, czyli koordynacja grupy przez wspólną procedurę na obiekcie–kluczu lub przez sekwencję przekazywania ciężaru, gdzie synchronia jest konsekwencją zadania, a nie narzuconą choreografią. Każdy z tych protokołów ma jedno wspólne założenie: rytm jest narzędziem minimalizacji niepewności w czasie, ale nie może redukować różnicy i nie może przejmować sensu.

W ten sposób 29.2 domyka się jako rozdział o temporalności: psychoperformans uczy, że rytm nie jest ozdobą ani „tłem muzycznym", tylko strukturą sterowania uwagą i procedurą. Synchronizacja może być potężna, ale jej użycie wymaga rygoru: preferencji dla entrainmentu konsekwencyjnego nad bodźcowym, tolerancji dyssynchronii jako warunku uczenia, odwracalności jako warunku etyki, oraz dyscypliny interpretacyjnej jako warunku anty-mistyfikacji. Dopiero w takim reżimie rytm staje się narzędziem IndywiduAkcji, ponieważ wspiera trwałą reorganizację działania, a nie tylko wytwarza epizod wspólnego stanu.

29.3. „Przyjemna złożoność” i progi nasycenia bodźcami

Pojęcie „przyjemnej złożoności” w 29.3 wprowadzam jako narzędzie kompozycyjne planu sytuacyjnego, które pozwala projektować bodźce tak, aby utrzymywać uwagę eksploracyjną bez wpadania w dwie skrajności: jałową prostotę prowadzącą do habituacji oraz przemocową intensyfikację prowadzącą do saturacji i wycofania. W klasycznej psychologii eksperymentalnej i estetyce empirycznej ten problem ma długą historię: już Gustav Fechner próbował łączyć doświadczenie estetyczne z parametrami bodźca, a Wilhelm Wundt formułował intuicję krzywej odwróconego U dla relacji między złożonością a przyjemnością, co później w różnych wariantach wracało jako opis „optymalnego pobudzenia”. Daniel Berlyne uczynił z tego rdzeń swojej psychobiologicznej teorii preferencji: nowość, złożoność, niejednoznaczność i zaskoczenie mogą zwiększać zainteresowanie, ale tylko do momentu, w którym koszt przetwarzania przekracza próg tolerancji, a wtedy reakcja przechodzi w dyskomfort i unikanie. Psychoperformans potrzebuje tego aparatu nie po to, by „mierzyć piękno”, lecz by kontrolować ryzyko: zbyt mała złożoność unieważnia pracę, bo nie ma z czego aktualizować modeli, natomiast zbyt duża złożoność rozrywa selekcję i generuje przeciążenie, w którym mechanizmy uczenia proceduralnego (28.4) przestają działać, a sytuacja staje się polowaniem na redukcję pobudzenia.

W perspektywie neurologiczno-kognitywnej „przyjemna złożoność” może być opisana jako stan, w którym system predykcyjny utrzymuje umiarkowany błąd przewidywania i umiarkowaną entropię sygnału, co sprzyja eksploracji i korekcie bez uruchamiania reżimu obronnego. Karl Friston, rozwijając formalizm zasady swobodnej energii, opisywał organizmy jako systemy minimalizujące zaskoczenie (surprisal) przez aktualizację modeli i działanie; Andy Clark przekładał tę intuicję na praktyczne ujęcia „mózgu predykcyjnego”, gdzie kluczowa jest dystrybucja precyzji, czyli wagowania sygnałów i błędów. Z punktu widzenia psychoperformansu próg nasycenia bodźcami nie jest więc tylko progiem „ile wrażeń”, ale progiem, przy którym precyzja zaczyna być rozdzielana chaotycznie: uwaga jest przechwytywana przez saliency, rośnie skanowanie sceny, maleje zdolność do utrzymania celu proceduralnego, a obiekt–klucz przestaje być stabilizatorem konsekwencji. Innymi słowy, psychoperformans traktuje próg saturacji jako miejsce, w którym plan sytuacyjny traci sterowalność.

Aby to uchwycić bardziej technicznie, trzeba odróżnić trzy poziomy złożoności bodźców: złożoność fizyczną (liczba i dynamika zmian w sygnale), złożoność informacyjną (niepewność i niejednoznaczność interpretacji) oraz złożoność operacyjną (koszt wykonania procedury w czasie). Claude Shannon w teorii informacji opisywał entropię jako miarę niepewności, a w neuronauce pojawiały się idee kodowania efektywnego, kojarzone z Horacem Barlowem: układ sensoryczny nie kopiuje świata, tylko koduje różnice i regularności w sposób oszczędny. Psychoperformans, budując plan sytuacyjny, musi pamiętać, że układ uwagi jest ograniczonym kanałem transmisji: jeśli jednocześnie podbije złożoność fizyczną (np. migotliwe światło i gęsty dźwięk), złożoność informacyjną (np. wielowarstwową symbolikę i niejednoznaczne komunikaty) oraz złożoność operacyjną (np. trudną manipulację obiektem–kluczem), wtedy przekroczy próg saturacji nie dlatego, że „było za dużo sztuki”, tylko dlatego, że kanał przetwarzania został przeciążony na wszystkich frontach. W planie sytuacyjnym trzeba więc świadomie wybierać, który poziom złożoności ma być w danym segmencie dominujący, a które mają być zredukowane do tła.

To rozróżnienie pozwala powiązać 29.3 z klasyczną teorią obciążenia poznawczego Johna Swellera, gdzie kluczowe jest odróżnienie obciążenia intrinsic (wynikającego ze złożoności zadania), extraneous (wynikającego z nieoptymalnej prezentacji) oraz germane (związanego z budową schematów). Psychoperformans wprost operuje tymi kategoriami, choć w polu sztuki zwykle nie nazywa się ich wprost: obciążenie intrinsic to trudność procedury manipulacji, obciążenie extraneous to przypadkowe bodźce sceny i błędna kompozycja kanałów, a obciążenie germane to ta część wysiłku, która realnie buduje nową procedurę i nowy model mapowania sensu. „Przyjemna złożoność" to w praktyce taki reżim, w którym obciążenie extraneous jest niskie, intrinsic jest umiarkowane i parametryzowane, a germane jest wysokie, bo uwaga może inwestować w korektę i konsolidację. Jeżeli plan sytuacyjny podbije extraneous, uzyska intensywność epizodyczną, ale zniszczy germane; jeżeli zredukuje intrinsic do zera, uzyska komfort, ale nie wytworzy materiału do uczenia.

Równolegle trzeba uwzględnić zależność między pobudzeniem a wykonaniem, tradycyjnie kojarzoną z prawem Yerkesa–Dodsona, które w uproszczeniu również przypomina krzywą odwróconego U: przy zbyt niskim pobudzeniu spada czujność, przy zbyt wysokim pobudzeniu spada precyzja i rośnie sztywność. Psychoperformans nie może traktować tego jako prostej recepty, ale może traktować jako ostrzeżenie kompozycyjne: złożoność bodźców i złożoność zadania zawsze modulują pobudzenie, a pobudzenie wpływa na styl uwagi (eksploracja vs eksploatacja), co w 29.1 było widoczne w trajektoriach sakad i w przejściach scena/obiekt. Kiedy pobudzenie rośnie ponad próg, uwaga staje się zawężona i kontrolująca, a system zaczyna preferować szybkie domknięcia interpretacyjne oraz zachowania redukujące niepewność natychmiast, nawet kosztem uczenia. Dlatego „przyjemna złożoność" w psychoperformansie nie jest hedonizmem, tylko stabilnym zakresem pobudzenia, w którym możliwa jest korekta błędu bez eskalacji obrony.

W neuroestetyce istnieje wiele prób opisu, dlaczego pewne struktury bodźca bywają doświadczane jako satysfakcjonujące, a inne jako męczące lub drażniące. Semir Zeki wiązał doświadczenie estetyczne z mechanizmami przetwarzania formy i koloru oraz z pewnymi regularnościami organizacji percepcji; Anjan Chatterjee proponował modele, w których znaczenie mają zarówno komponenty percepcyjne, jak i afektywno-motywacyjne; Vilayanur S. Ramachandran formułował zestaw heurystyk (m.in. przesunięcie szczytowe, kontrast, izolacja), które mogą zwiększać siłę wrażenia. Psychoperformans korzysta z tego pola, ale wprowadza korektę: w planie sytuacyjnym nie chodzi o maksymalizację siły wrażenia, tylko o utrzymanie „nośności proceduralnej" bodźca. Bodziec może być „mocny" i jednocześnie destrukcyjny dla uczenia, jeśli przechwytuje uwagę i zamyka ją w epizodycznym zachwycie lub w epizodycznej awersji. „Przyjemna złożoność" to taka konfiguracja, w której bodziec jest wystarczająco zróżnicowany, by utrzymać orientację i ciekawość, ale na tyle stabilny, by pozwolić na repetycję, wariację i konsolidację.

W tym miejscu potrzebne jest precyzyjne rozróżnienie między nowością a zmianą. Nowość jest kategorią predykcyjną: oznacza naruszenie oczekiwania, czyli błąd przewidywania, natomiast zmiana jest kategorią fizyczną: oznacza różnicę w sygnale. Muzykolog i psycholog David Huron, analizując oczekiwania w muzyce, pokazywał, że napięcie i satysfakcja wynikają z gry przewidywania i jego naruszeń; analogicznie w psychoperformansie nowość nie musi oznaczać ciągłej zmiany bodźców, lecz może oznaczać przesunięcie w relacji między bodźcem a procedurą. Plan sytuacyjny może być niemal stały sensorycznie, a mimo to wytwarzać nowość,

jeśli uczestnik zmienia parametry manipulacji obiektu–klucza, czyli jeśli nowość jest generowana od wewnątrz procedury, nie z zewnątrz spektaklu. To jest ważny mechanizm bezpieczeństwa: nowość generowana przez konsekwencję działania jest zwykle mniej saturująca niż nowość narzucona przez bodźcową kaskadę.

Dlatego w psychoperformansie progi nasycenia bodźcami należy rozumieć jako progi wielowymiarowe, zależne od tego, ile kanałów jednocześnie pracuje w trybie wysokiej wyrazistości. Kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt mogą być komponowane tak, aby w danym segmencie tylko jeden kanał był „nośnikiem złożoności", a pozostałe były „nośnikami stabilności". Jeżeli złożoność jest w obiekcie (np. subtelna faktura, zmienny opór, możliwość śladu), wtedy światło powinno być stabilne i nieprzechwytujące, dźwięk powinien być prosty lub konsekwencyjny (wynikający z działania), słowo powinno być minimalne i instruktażowe, a gest powinien być powtarzalny. Jeżeli złożoność jest w dźwięku (np. polirytmia lub gęsta faktura), wtedy obiekt powinien mieć procedurę prostszą, światło powinno być stałe, a słowo ograniczone. Jeżeli złożoność jest w słowie (np. wielowarstwowa metaforyka), wtedy bodźce wizualne powinny być redukowane, aby nie konkurować o precyzję. Taka matryca nie jest „ograniczeniem artystycznym", tylko warunkiem utrzymania sterowalności w układzie uwagi, co w tej książce ma status podstawowej etyki metody.

W dalszym rozwinięciu 29.3 przejdę do typologii progów saturacji, które w psychoperformansie ujawniają się jako specyficzne, powtarzalne zjawiska: saturacja wzrokowa (wzrost skanowania, skrócenie funkcjonalnych fiksacji, spadek zdolności do utrzymania obiektu–klucza jako punktu selekcji), saturacja słuchowa (przechwycenie przez rytm lub fakturę, utrata uwagi kinestetycznej), saturacja semantyczna (nadmiar interpretacji, który blokuje procedurę), saturacja społeczna (wzrost monitorowania oceny i przejście w tryb defensywny) oraz saturacja interoceptywna (przeciążenie sygnałami z wnętrza ciała, które stają się alarmem). Każda z tych saturacji ma inną dynamikę i inne „antidotum" projektowe, ale wspólna jest zasada: plan sytuacyjny musi mieć wbudowane mechanizmy de-saturacji, czyli kontrolowane redukcje bodźców oraz powroty do konsekwencji działania na obiekcie–kluczu. Dopiero wtedy „przyjemna złożoność" przestaje być opisem nastroju, a staje się rygorem kompozycji, dzięki któremu psychoperformans utrzymuje swoją funkcję: nie produkować jednorazowego epizodu intensywności, lecz budować warunki dla uczenia proceduralnego, korekty modeli i trwałej IndywiduAkcji.

Aby uczynić pojęcie progów nasycenia bodźcami operacyjnym, trzeba opisać je nie jako „moment, w którym jest za dużo", lecz jako zestaw rozpoznawalnych przełączeń w architekturze uwagi i kontroli. W psychologii poznawczej istnieje wiele modeli ograniczeń: Donald Broadbent opisywał wczesny filtr selekcji, Anne Treisman proponowała model osłabiania, Daniel Kahneman traktował uwagę jako ograniczoną pulę energii mentalnej, a Nilli Lavie formułowała hipotezę obciążenia percepcyjnego, zgodnie z którą wysoki „load" może zmniejszać przetwarzanie dystraktorów, ale jednocześnie redukuje zasoby dla celów. Z perspektywy praktyki psychoperformansu te spory teoretyczne przekładają się na jedno pragmatyczne pytanie: czy w danym segmencie planu sytuacyjnego uwaga jest jeszcze w stanie wykonywać selekcję zgodnie z celem proceduralnym, czy selekcja została przejęta przez dystraktory, bodźce o wysokiej wyrazistości albo przez wewnętrzny alarm interoceptywny. Gdy próg saturacji zostaje przekroczony, nie obserwuje się zwykle „więcej doświadczenia", tylko jakościową zmianę trybu: rośnie impulsywne domykanie sensu, rośnie sztywność, rośnie

tendencja do unikania, a jednocześnie spada zdolność do uczenia proceduralnego i do subtelnej korekty. W języku perspektywy predykcyjnej Fristona i Clarka można powiedzieć, że system wchodzi w reżim redukcji niepewności przez zawężenie i tłumienie, zamiast przez eksplorację i aktualizację, a to jest wprost przeciwne logice IndywiduAkcji.

W praktyce kompozycyjnej psychoperformansu szczególnie ważne jest odróżnienie saturacji „w kanale" od saturacji „w integracji". Saturacja w kanale to przeciążenie pojedynczej modalności: wzroku, słuchu, semantyki słowa, dotyku czy interocepcji. Saturacja w integracji to przeciążenie procesu łączenia kanałów w jedną scenę działania, co bywa bardziej zdradliwe, bo każdy kanał z osobna może wydawać się „umiarkowany", a dopiero ich równoczesność generuje koszt, którego uczestnik nie potrafi nazwać. W teorii zasobów wielorakich Christopher Wickens opisywał, że obciążenie zależy od tego, czy zadania konkurują o te same zasoby (np. dwa zadania wzrokowe), czy rozkładają się na różne (np. wzrok i słuch), ale równocześnie podkreślał, że integracja i koordynacja także mają koszt. Psychoperformans musi tę intuicję potraktować rygorystycznie: wielokanałowość (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt) nie jest automatycznie „bogactwem", bo może stać się mnożnikiem kosztu integracji. Jeżeli plan sytuacyjny uruchamia złożoność w kilku kanałach jednocześnie, uczestnik nie tylko ma „więcej bodźców", lecz musi też wykonać więcej pracy wiązania, czyli zdecydować, co z czym należy, co jest tłem, a co sygnałem. W modelach integracji cech Treisman podkreślano rolę uwagi w wiązaniu; w psychoperformansie to wiązanie jest wprost zadaniem sytuacyjnym, a jego przeciążenie jest jednym z mechanizmów saturacji integracyjnej.

Saturacja wzrokowa jest w psychoperformansie szczególnie częsta, ponieważ scena działania, zwłaszcza w przestrzeni publicznej lub w przestrzeni wystawienniczej, ma naturalnie wysoką „gęstość" bodźców. Z punktu widzenia 29.1 przeciążenie wzrokowe można rozpoznać po tym, że sakady stają się krótkie i chaotyczne, fiksacje tracą funkcjonalność, a obiekt–klucz przestaje być stabilnym punktem selekcji. W psychologii percepcji badania nad change blindness (Daniel Simons, Christopher Chabris) pokazywały, jak łatwo uwaga nie rejestruje dużych zmian, gdy scena jest zajęta innym zadaniem; badania nad attentional blink (Raymond, Shapiro, Arnell) pokazywały okno czasowe „ślepoty uwagi" w szybkim strumieniu bodźców. Dla planu sytuacyjnego są to ostrzeżenia: jeśli projektuje się sekwencję, w której bodźce wizualne szybko się zmieniają, a jednocześnie wymaga się precyzyjnej manipulacji obiektem–kluczem, to system może gubić krytyczne informacje, choć uczestnik będzie miał wrażenie „intensywności". Psychoperformans powinien więc traktować światło i obraz jako kanały, które łatwo przechwytują uwagę i łatwo generują saturację; dlatego, gdy złożoność jest w obiekcie i w procedurze, światło powinno być stabilne, a kompozycja wizualna ograniczać liczbę konkurencyjnych punktów saliency. W praktyce bywa to decyzja radykalnie anty-spektakularna: zamiast mnożyć elementy scenografii, redukuje się je do struktur, które wspierają trajektorie spojrzenia i umożliwiają reset.

Saturacja słuchowa ma inną dynamikę, ponieważ słuch działa jako system silnie temporalny i silnie sprzężony z ruchem, a jednocześnie ma własną „scenę" niezależną od wzroku. Albert Bregman, opisując auditory scene analysis, pokazywał, że układ słuchowy segmentuje strumień dźwięków na obiekty słuchowe, co wymaga zasad grupowania i rozdzielania. W psychoperformansie saturacja słuchowa pojawia się wtedy, gdy dźwięk jest zbyt gęsty, zbyt dynamiczny albo zbyt „znaczący" semantycznie, przez co zaczyna dominować jako obiekt sceny, a obiekt–klucz staje się wtórny. W kontekście entrainmentu (29.2) to szczególnie ważne: dźwięk

jako bodziec wspólny może stabilizować, ale jako faktura bogata i zmienna może przejmować całą precyzję, bo system podąża za zmianą. Psychoperformans powinien więc projektować dźwięk w reżimie „nośnika czasowania" albo „skutku działania", a nie w reżimie autonomicznej muzycznej narracji, chyba że celem segmentu jest przeniesienie złożoności właśnie do kanału słuchowego, a procedura manipulacji zostaje uproszczona. Jeżeli tego rozdziału pilnuje się konsekwentnie, dźwięk nie musi być wrogiem; staje się narzędziem modulacji progu saturacji, bo potrafi wprowadzać stabilność tam, gdzie wzrok jest przeciążony, ale tylko wtedy, gdy nie konkuruje z obiektem–kluczem.

Saturacja semantyczna jest w psychoperformansie zjawiskiem bardziej podstępnym niż saturacja sensoryczna, ponieważ może zachodzić nawet przy bardzo oszczędnych bodźcach. Jest to przeciążenie mapowania sensu, w którym metafora, symbol i interpretacja zaczynają produkować nadmiar hipotez, a system próbuje je domknąć, tracąc kontakt z procedurą. George Lakoff i Mark Johnson opisywali metafory konceptualne jako struktury organizujące myślenie; w psychoperformansie metafora ma pełnić funkcję operatora uwagi, a nie generatora niekończącej się hermeneutyki. Kiedy metafora zostaje podbita przez wieloznaczność, a plan sytuacyjny nie wprowadza ograniczeń interpretacyjnych, pojawia się saturacja semantyczna: uczestnik zaczyna „pracować znaczeniem" bardziej niż „pracować procedurą". Paradoksalnie może to wyglądać jak głębokość, bo pojawia się bogata narracja, ale z perspektywy uczenia proceduralnego jest to często regres, bo procedura przestaje się utrwalać. Dlatego psychoperformans potrzebuje dyscypliny języka domknięcia: w duchu ostrzeżeń Elizabeth Loftus o plastyczności pamięci i podatności na sugestię, a także w duchu uwag Daniela Schactera o systemowych zniekształceniach, plan sytuacyjny powinien ograniczać interpretacje „na gorąco" i preferować nazwanie parametrów procedury, nie metafizycznych wniosków. To jest wprost strategia utrzymania „przyjemnej złożoności": złożoność semantyczna może być obecna, ale ma być dawkowana i sprzężona z konsekwencją działania.

Saturacja dotykowa i manipulacyjna dotyczy przede wszystkim tego, że dotyk i propriocepcja, choć często stabilizujące, mogą stać się źródłem przeciążenia, gdy procedura jest zbyt skomplikowana, a sprzężenie zwrotne zbyt wielowymiarowe. Jeżeli obiekt–klucz ma jednocześnie wysoki ciężar, śliską fakturę, zmienną temperaturę i wymaga precyzyjnych mikroregulacji, koszt intrinsic (w sensie Swellera) może być tak wysoki, że system nie ma zasobów na germane, czyli na budowę schematu. Wtedy pojawia się „pusty wysiłek": dużo energii idzie w utrzymanie obiektu, mało w uczenie. Psychoperformans musi zatem projektować obiekt–klucz nie tylko jako symbol, lecz jako ergonomiczny operator uczenia: obiekt ma stawiać opór, ale opór ma być skalowalny. W tym miejscu praktyka psychoperformansu spotyka się z tradycjami treningu somatycznego i reedukacji ruchowej, choć te zostaną szerzej omówione w rozdziałach somatycznych: już sama neuroestetyka planu sytuacyjnego wymaga, by procedura była tak skonstruowana, aby uczestnik mógł osiągnąć stabilność, a nie wyłącznie walczyć z materiałem.

Saturacja interoceptywna jest najbardziej wrażliwym progiem, bo dotyczy tego, kiedy sygnały z wnętrza ciała przestają być informacją, a stają się alarmem. Bud Craig opisywał integrację sygnałów interoceptywnych, Antonio Damasio wiązał je z oceną i decyzją, a perspektywy predykcyjne (Anil Seth, Lisa Feldman Barrett) sugerowały, że interpretacja odczuć zależy od modelu i kontekstu. Psychoperformans powinien przyjąć, że nadmiar uwagi skierowanej do wnętrza ciała, zwłaszcza w sytuacji społecznej lub przy dużej niepewności, może podbić lęk i

uruchomić samonapędzającą się pętlę, w której każde odczucie jest interpretowane jako znaczące. To jest klasyczne ryzyko saturacji, które nie wynika z intensywności bodźców zewnętrznych, tylko z intensywności monitorowania. Plan sytuacyjny musi więc traktować interocepcję jako parametr: obserwuje się, ale nie absolutyzuje; wykorzystuje się do regulacji tempa i pauzy, ale nie do dowodzenia sensu. W przeciwnym razie „przyjemna złożoność" zamienia się w „przytłaczającą złożoność wnętrza", która jest jednym z najczęstszych mechanizmów wycofania.

Dla projektowania progów saturacji w psychoperformansie kluczowe są mechanizmy de-saturacji, czyli procedury, które przywracają sterowalność bez niszczenia mapowania. W kategoriach praktycznych są to: redukcja liczby aktywnych kanałów, powrót do obiektu–klucza jako jedynego nośnika konsekwencji, wprowadzenie pauzy i ciszy, stabilizacja postawy i oddechu, oraz uproszczenie zadania do minimalnej sekwencji, która daje poczucie korekty. W perspektywie Fristona można to opisać jako chwilowe podbicie precyzji sygnałów stabilnych i wygaszenie sygnałów konkurencyjnych, aby system mógł odzyskać przewidywalność i wrócić do eksploracji. W perspektywie obciążenia poznawczego Swellera jest to redukcja extraneous i zabezpieczenie germane. W perspektywie neuroestetycznej Zekiego i Chatterjee jest to powrót do takiej organizacji bodźca, która umożliwia płynne przetwarzanie i stabilny afekt, bez narzucania epizodycznej ekstazy lub awersji.

W kolejnym fragmencie 29.3 zostanie zatem doprecyzowana matryca kompozycyjna progów saturacji: jak rozkładać złożoność w czasie, jak ustalać „dominantę kanału", jak projektować przejścia między segmentami o różnej gęstości, oraz jak konstruować plan sytuacyjny, by „przyjemna złożoność" była stanem funkcjonalnym dla uczenia i IndywiduAkcji, a nie tylko subiektywną etykietą nastroju.

Domknięcie 29.3 wymaga przełożenia pojęcia „przyjemnej złożoności" na jednoznaczne reguły kompozycji i kontroli progów nasycenia, które mogą być stosowane w planach sytuacyjnych o różnych skalach: od mikropraktyk domowych po działania publiczne i monumentalne. Rdzeń tej operacjonalizacji jest prosty, choć konsekwencje są dalekosiężne: złożoność nie może być „wszędzie naraz". W planie sytuacyjnym trzeba zaprojektować dystrybucję złożoności w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt tak, aby w każdym segmencie istniała dominanta (kanał niosący informację i wariację) oraz stabilizatory (kanały utrzymujące przewidywalność). To jest wprost zastosowanie logiki ograniczonych zasobów Kahnemana, hipotezy obciążenia Swellera oraz intuicji o kosztach integracji, które można powiązać z ujęciami Wickensa: jeśli dominanta zmienia się w czasie, uczestnik otrzymuje „dawkę nowości" bez konieczności wzrostu globalnej intensywności. Psychoperformans w tym sensie staje się architekturą zmiennej precyzji: plan sytuacyjny podbija wagę jednego kanału, obniża wagę innych, a potem dokonuje przełączenia, dzięki czemu układ uwagi nie jest rozrywany konkurencją, lecz jest prowadzony przez konsekwentną dramaturgię.

Pierwsza reguła kompozycyjna brzmi: redukuj obciążenie extraneous do minimum, zanim podniesiesz obciążenie intrinsic. W terminologii Swellera oznacza to, że nie wolno zwiększać trudności procedury manipulacyjnej na obiekcie–kluczu w sytuacji, gdy scena jest bodźcowo chaotyczna, światło migotliwe, dźwięk gęsty, a komunikaty wieloznaczne. Obciążenie intrinsic jest wtedy mnożone przez koszt selekcji i integracji, co prowadzi do saturacji integracyjnej, nawet jeśli każdy element z osobna wydaje się „w porządku". W praktyce oznacza to, że zanim

wprowadzi się złożony obiekt–klucz, należy uprościć tło: ustabilizować światło, ograniczyć ruch w peryferiach, usunąć dystraktory akustyczne, wprowadzić czytelną topografię sceny, a język instrukcji uczynić minimalnym. To jest elementarna etyka planu sytuacyjnego: nie testuje się granic uwagi przez przypadkowy chaos, tylko przez parametryzowaną trudność, którą można skalować i odwrócić.

Druga reguła: złożoność sensoryczna i złożoność semantyczna nie powinny rosnąć jednocześnie, chyba że procedura jest bardzo prosta i przewidywalna. Wynika to z faktu, że złożoność sensoryczna przechwytuje uwagę i zwiększa koszt selekcji, a złożoność semantyczna zwiększa koszt mapowania i domykania interpretacji; jeśli obie rosną, rośnie ryzyko, że uwaga zostanie uwięziona w opowieści o bodźcach, a procedura nie zostanie skonsolidowana. Berlyne opisywał, że nowość i niejednoznaczność mogą być atrakcyjne, ale tylko do pewnego progu; w psychoperformansie to „do pewnego progu" jest jeszcze węższe, ponieważ celem nie jest preferencja estetyczna, tylko trwała zdolność powtórzenia procedury w IndywiduAkcji. W praktyce oznacza to, że gdy plan sytuacyjny używa bogatej metaforyki (Lakoff, Johnson), powinien ograniczyć bodźce wizualne i dźwiękowe do stabilnego tła, a obiekt–klucz powinien być manipulowany prostą, powtarzalną sekwencją. Gdy plan sytuacyjny wprowadza bogatą fakturę dźwięku lub światła, język powinien być zredukowany do minimum, a metaforyka ograniczona, aby nie produkować saturacji semantycznej.

Trzecia reguła: projektuj „drabiny złożoności", czyli sekwencje, w których złożoność rośnie stopniowo i jest przerywana segmentami stabilizacji. To jest praktyczne zastosowanie krzywej odwróconego U (Wundt; tradycje optymalnego pobudzenia) oraz ostrzeżeń wynikających z attentional blink i change blindness (Raymond–Shapiro–Arnell; Simons–Chabris): jeśli w krótkim czasie dokonuje się zbyt wielu zmian, system nie jest w stanie ich przetworzyć, a intensywność jest iluzją skuteczności. Drabina złożoności w psychoperformansie może mieć postać: segment orientacji (niska złożoność, wysoka czytelność), segment proceduralny (umiarkowana złożoność intrinsic, niski extraneous), segment wariacji (podniesienie jednego parametru), segment pauzy (reset), segment rekonstrukcji (powrót do podstawowego protokołu), segment transferu (ten sam protokół w innym ustawieniu). W ten sposób plan sytuacyjny nie „atakuje" układu uwagi, tylko go trenuje, utrzymując „przyjemną złożoność" jako zakres, w którym błąd przewidywania jest umiarkowany i użyteczny.

Czwarta reguła: rozróżniaj nowość generowaną przez bodziec od nowości generowanej przez procedurę i preferuj tę drugą. W ujęciach predykcyjnych Fristona i Clarka nowość to błąd przewidywania; w praktyce psychoperformansu błąd przewidywania może być wywołany spektakularną zmianą bodźca (światło, dźwięk, obraz), ale taki błąd często ma charakter agresywny i saturujący. Nowość generowana przez procedurę polega na subtelnej zmianie parametru manipulacji: inny nacisk, inny chwyt, inny rytm, inny kąt, inna kolejność. Taka nowość jest zazwyczaj mniej kosztowna, bo nie przechwytuje uwagi przez saliency; jest wbudowana w konsekwencję obiektu–klucza i daje się łatwo powtórzyć. Jest też lepsza dla uczenia proceduralnego, bo wzmacnia korektę, a nie tylko pamięć epizodyczną. Psychoperformans, jako praktyka IndywiduAkcji, powinien więc oszczędzać bodźcową nowość i inwestować w proceduralną.

Piąta reguła: progi saturacji należy traktować jako sygnały do natychmiastowego przełączenia planu sytuacyjnego w tryb de-saturacji, a nie jako „wyzwanie do przełamania". W kulturze

performansu i w kulturze intensywności istnieje pokusa, by przeciążenie traktować jako dowód „mocy", ale w psychoperformansie przeciążenie jest wskaźnikiem utraty sterowalności. De-saturacja ma cztery standardowe ruchy: redukcja liczby aktywnych kanałów do jednego lub dwóch; powrót do obiektu–klucza jako jedynego operatora konsekwencji; wprowadzenie pauzy i ciszy w celu stabilizacji uwagi; oraz uproszczenie procedury do minimalnego fragmentu, który daje natychmiastową korektę. Te ruchy są spójne z logiką obciążenia poznawczego (redukcja extraneous) i z logiką aktywnej inferencji (przywrócenie przewidywalności), a jednocześnie są spójne z ostrożnością interoceptywną (Craig; Damasio; Seth; Barrett): nie eskaluje się monitorowania wnętrza ciała, tylko stabilizuje się je przez rytm i postawę.

Szósta reguła: w działaniach grupowych progi saturacji są niższe, ponieważ dochodzi koszt społecznej inferencji intencjonalnej i koszt monitorowania oceny. To oznacza, że „przyjemna złożoność" w grupie zwykle musi być prostsza niż „przyjemna złożoność" w pracy indywidualnej, a plan sytuacyjny powinien eliminować bodźce, które przenoszą uwagę na twarze, mikroreakcje i hierarchie. W praktyce oznacza to, że w grupie złożoność powinna być bardziej konsekwencyjna (oparta na procedurze) niż bodźcowa, a język powinien być bardziej instruktażowy niż metaforyczny, bo metafory w grupie łatwo stają się narzędziem rywalizacji interpretacyjnej. To jest również wątek etyczny: w psychoperformansie nie powinno się produkować saturacji społecznej jako techniki, bo to jest bliskie mechanizmom manipulacyjnym.

Siódma reguła: „przyjemna złożoność" musi być weryfikowana przez wskaźniki proceduralne, a nie przez deklaracje intensywności. Daniel Kahneman przypominał, że pamięć doświadczenia jest podatna na heurystyki, a Elizabeth Loftus i Daniel Schacter pokazywali, że pamięć jest rekonstrukcyjna i podatna na zniekształcenia; w psychoperformansie oznacza to, że subiektywna opowieść o „mocnym przeżyciu" nie jest dowodem, że próg saturacji był dobrze skalibrowany. Dowodem jest to, czy uczestnik potrafi wykonać procedurę ponownie w innym kontekście, czy potrafi utrzymać uwagę bez chaotycznego skanowania, czy potrafi modulować tempo i pauzę, czy potrafi przełączać się między sceną a obiektem bez utraty celu. Jeśli te wskaźniki są spełnione, można mówić, że złożoność była przyjemna w sensie funkcjonalnym: sprzyjała uczeniu, a nie tylko produkowała epizod.

W ten sposób 29.3 domyka się jako technologia kompozycji bodźców, a nie jako teoria gustu. „Przyjemna złożoność" jest w psychoperformansie nazwą dla zakresu, w którym system utrzymuje eksplorację, bo błąd przewidywania jest wystarczający, aby aktualizować model, ale niewystarczający, aby uruchomić obronę i saturację. Progi nasycenia bodźcami są więc progami utraty sterowalności: gdy są przekroczone, plan sytuacyjny musi przełączyć się na de-saturację, a nie eskalować. Obiekt–klucz pozostaje tu centralnym stabilizatorem, bo jego konsekwencja pozwala generować nowość proceduralną bez przemocy bodźcowej. Całość jest spójna z perspektywą predykcyjną Fristona i Clarka, z teoriami obciążenia Swellera, z psychologią estetyki Berlyne'a, z klasycznymi modelami uwagi Posnera i Treisman, oraz z ostrożnością pamięciową i interpretacyjną Kahnemana, Loftus i Schactera.

29.4. Neuroestetyka działania: przyciąganie/odpychanie uwagi i progi saturacji

W 29.4 neuroestetyka działania nie oznacza estetyzacji ruchu ani psychologizowania „wrażeń", tylko analizę tego, w jaki sposób akt (rozumiany jako sprzężenie percepcji, motoryki, afektu i decyzji) wytwarza pola przyciągania i odpychania uwagi oraz jak te pola przechodzą przez progi saturacji. W tradycjach neuroestetyki Semir Zeki i później Anjan Chatterjee próbowali porządkować relacje między przetwarzaniem percepcyjnym, znaczeniem, emocją i oceną, natomiast Vilayanur S. Ramachandran formułował heurystyki, które mogłyby tłumaczyć, dlaczego pewne konfiguracje bodźca są „mocniejsze" niż inne. Psychoperformans wykorzystuje te ramy, ale dokonuje istotnego przesunięcia: obiektem analizy nie jest obraz jako statyczny bodziec ani dzieło jako artefakt, lecz działanie jako dynamiczny układ sterowania, w którym uwaga jest równocześnie zasobem, narzędziem i produktem ubocznym. W tym sensie neuroestetyka działania jest bliższa ekologicznej teorii percepcji Jamesa J. Gibsona i ujęciom aktywnego widzenia (od obserwacji Alfreda Yarbus'a po późniejsze rozumienia percepcji jako cyklu) niż klasycznej estetyce kontemplacyjnej, bo to, co „estetyczne", dzieje się tu w rytmie korekt, oporu, błędów i powrotów.

Centralnym problemem 29.4 jest to, że przyciąganie uwagi i odpychanie uwagi nie są symetryczne ani nie są tylko funkcją intensywności bodźca. W modelach uwagi Michael Posner rozróżniał orientowanie, utrzymanie i kontrolę, Anne Treisman analizowała wiązanie cech jako zadanie uwagi, John Duncan opisywał konkurencję reprezentacji, a Maurizio Corbetta i Gordon Shulman porządkowali to w perspektywie sieci wolicjonalnej i bodźcowo-zależnej. Z punktu widzenia psychoperformansu przyciąganie jest często skutkiem nadania bodźcowi wysokiej precyzji (w sensie wagowania sygnału), natomiast odpychanie może wynikać z dwóch odmiennych mechanizmów: albo bodziec jest zbyt słaby i wpada w habituację, albo jest zbyt silny i przekracza próg saturacji, przez co system uruchamia strategie unikania, tłumienia lub dyssocjacji uwagi. Neuroestetyka działania musi więc mówić o „krzywej przyciągania", która nie rośnie w nieskończoność; w pewnym punkcie to, co przyciąga, zaczyna odpychać, a granicą jest nie tylko poziom bodźców, lecz także koszt integracji, koszt interpretacji i koszt regulacji pobudzenia.

Perspektywa predykcyjna Karla Fristona i Andy'ego Clarka daje tu język operacyjny: uwaga jest dystrybucją precyzji, a precyzja jest zasobem, który można nadawać sygnałom, aby minimalizować błąd przewidywania. W działaniu psychoperformansu błąd przewidywania nie jest wyłącznie błędem poznawczym; jest również błędem motorycznym (zły chwyt, zły nacisk), błędem temporalnym (rozjechany rytm), błędem afektywnym (nieadekwatne pobudzenie), błędem społecznym (niepewność intencjonalna), a także błędem interoceptywnym (mylenie sygnału z wnętrza ciała z zagrożeniem). Jeśli plan sytuacyjny wytwarza warunki, w których błędy są umiarkowane i korygowalne, powstaje stan przyciągania uwagi o charakterze eksploracyjnym: uczestnik chce „sprawdzać", „dostrajać", „uczyć się" poprzez korekty. Jeśli jednak błędy są zbyt duże albo zbyt chaotyczne, system przechodzi w reżim, w którym minimalizacja błędu odbywa się nie przez uczenie, tylko przez redukcję ekspozycji: odwrócenie wzroku, zawężenie pola, sztywność ruchu, ucieczkę w narrację albo całkowite wyłączenie. To jest fundamentalna teza 29.4: odpychanie uwagi jest często strategią minimalizacji błędu, a nie „brakiem zainteresowania", dlatego nie można go leczyć „większą intensywnością", bo większa intensywność bywa dokładnie tym, co przekracza próg.

W psychoperformansie pojęcie przyciągania i odpychania uwagi trzeba połączyć z architekturą obiektu–klucza, bo to obiekt jest materialnym operatorem konsekwencji, który może stabilizować selekcję albo ją niszczyć. Obiekt–klucz może przyciągać uwagę na dwa sposoby. Sposób pierwszy jest bodźcowy: kontrast, połysk, ruch, dźwięk, nowość formy, czyli saliency, o którym w polu obliczeniowym dyskutowano od Kocha i Ullmana po późniejsze modele. Sposób drugi jest konsekwencyjny: obiekt przyciąga uwagę, bo jest miejscem, w którym działanie ma skutek, a skutek jest czytelny, skalowalny i powtarzalny. Psychoperformans konsekwentnie preferuje przyciąganie konsekwencyjne, ponieważ przyciąganie bodźcowe jest szybkie, ale kosztowne i łatwo wpycha w saturację; przyciąganie konsekwencyjne jest wolniejsze, ale stabilne i transferowalne w IndywiduAkcji. W praktyce oznacza to, że obiekt–klucz powinien być projektowany nie jako „piękny" czy „dziwny", lecz jako precyzyjny instrument: ma mieć parametry masy, tarcia, faktury, termiki i podatności na ślad tak dobrane, by generować sprzężenie zwrotne, które angażuje uwagę bez jej przechwytywania.

Z tym wiąże się neuroestetyczna różnica między przyciąganiem jako „zachwytem" a przyciąganiem jako „zadaniem". David Huron w analizach oczekiwania w muzyce pokazywał, że satysfakcja jest powiązana z grą przewidywania i jego naruszeń; podobnie w działaniu psychoperformansu satysfakcja może wynikać z tego, że system przewiduje konsekwencję manipulacji i otrzymuje potwierdzenie albo dostaje mały, korygowalny błąd. Zachwyt, rozumiany jako epizodyczny pik, jest natomiast często związany z naruszeniem przewidywania o dużej skali i może produkować mocne wspomnienie, ale niekoniecznie wspiera procedurę. Daniel Kahneman i późniejsze tradycje badań pamięci doświadczenia przypominały, że intensywne momenty i końcówki dominują narrację pamięciową; w psychoperformansie to ostrzeżenie ma charakter praktyczny: nie projektuje się planu sytuacyjnego po to, by uzyskać pik, tylko po to, by uzyskać serię mikrokorekt, które da się powtórzyć. Neuroestetyka działania w 29.4 będzie więc analizować, w jaki sposób piki intensywności działają jak magnes na uwagę, ale równocześnie zwiększają ryzyko odpychania przez saturację, a także w jaki sposób mikrostruktury korekty budują „cichą atrakcyjność", która jest mniej spektakularna, lecz bardziej skuteczna dla uczenia.

W tym miejscu trzeba wyjaśnić, dlaczego odpychanie uwagi w psychoperformansie często przyjmuje formę pozornie paradoksalną: uczestnik może być „przyciągnięty" do bodźca, a jednocześnie go unikać. To zjawisko można opisać jako ambiwalentny gradient uwagi, znany w psychologii motywacji jako konflikt approach–avoidance, a neuroestetycznie jako sytuacja, w której bodziec ma wysoką wyrazistość, ale też wysoki koszt przetwarzania lub wysoki koszt regulacji. W praktyce psychoperformansu taki konflikt bywa generowany przez bodźce o wysokiej intensywności afektywnej: zbyt ostry dźwięk, zbyt agresywne światło, zbyt silna symbolika, zbyt intymny gest w przestrzeni publicznej, zbyt niejasna sytuacja społeczna. System jest przyciągany przez saliency, ale jednocześnie uruchamia strategie obronne, bo spodziewa się przeciążenia. Wtedy uwaga może stać się „kleista" i niestabilna: skacze, wraca, odwraca się, a ruchy stają się sztywne. W kategoriach 29.1 zobaczylibyśmy to jako chaotyczne sakady i utratę funkcjonalnych fiksacji; w kategoriach 29.3 jako przekroczenie progu saturacji integracyjnej; w kategoriach 29.2 jako rozpad rytmu i utratę entrainmentu. 29.4 integruje te wątki, pokazując, że neuroestetyka działania jest w dużej mierze neuroestetyką progów, a nie neuroestetyką „upodobań".

Aby uczynić to narzędzie praktycznym, wprowadzam w 29.4 pojęcie „wektorów uwagi” w planie sytuacyjnym: wektor przyciągający, wektor odpychający i wektor neutralizujący. Wektor przyciągający to każdy element planu sytuacyjnego, który zwiększa prawdopodobieństwo, że uwaga zostanie skierowana na obiekt–klucz lub na procedurę: może to być kontrast wizualny, ale lepiej, by była to konsekwencja działania. Wektor odpychający to każdy element, który zwiększa koszt przetwarzania, nie oferując proporcjonalnej korekty: przypadkowy hałas, zbyt gęsta symbolika, nieczytelna organizacja przestrzeni, presja społeczna, niewłaściwe tempo. Wektor neutralizujący to element, który obniża pobudzenie i przywraca sterowalność: pauza, cisza, stałe światło, uproszczenie procedury, powrót do podstawowego chwytu, powrót do obiektu jako jedynego operatora konsekwencji. Te wektory nie są abstrakcją; są sposobem komponowania w czasie, w którym plan sytuacyjny nie dąży do maksymalnej atrakcyjności, tylko do utrzymania uwagi w reżimie eksploracyjnym.

W dalszym rozwinięciu 29.4 doprecyzuję, jak „przyciąganie” i „odpychanie” są kodowane w praktykach neuroestetycznych: przez mechanizmy saliency i przez mechanizmy płynności przetwarzania, które w psychologii bywały opisywane jako processing fluency; przez mechanizmy nagrody i uników, które w literaturze neuronaukowej wiązano z układami dopaminergicznymi i z awersyjną kontrolą, choć w tej książce pozostaję na poziomie funkcji, nie na poziomie redukcjonistycznych obietnic; oraz przez mechanizmy społeczne, w których uwaga jest modulowana przez obecność innych i przez niepewność intencjonalną. Ten aparat zostanie następnie przełożony na konkretne protokoły planu sytuacyjnego: jak projektować gradient atrakcyjności bez eskalacji, jak rozpoznawać wczesne sygnały odpychania i przełączać się na de-saturację, oraz jak używać obiektu–klucza jako „magnesu konsekwencji”, który wciąga uwagę nie przez przemoc bodźca, tylko przez możliwość korekty.

Aby doprowadzić 29.4 do poziomu praktycznej neuroestetyki, trzeba pokazać mechanikę przyciągania i odpychania uwagi w trzech wzajemnie sprzężonych domenach: (1) w domenie selekcji percepcyjnej, gdzie działa saliency i processing fluency; (2) w domenie działania, gdzie działa konsekwencja, opór i korekta; (3) w domenie afektywno-motywacyjnej, gdzie działa regulacja pobudzenia oraz logika nagrody i uniku. Neuroestetyka psychoperformansu nie jest więc teorią „ładności”, tylko teorią sterowania: jak utrzymać uczestnika w stanie, w którym błąd przewidywania jest korygowalny, a złożoność pozostaje przyjemna w sensie funkcjonalnym (29.3), a jednocześnie jak zapobiegać przejściom w stany, w których przyciąganie bodźca zamienia się w odpychanie przez saturację.

W domenie selekcji percepcyjnej kluczowe są dwa mechanizmy. Pierwszy to przechwytywanie uwagi przez wyrazistość, tradycyjnie wiązane z saliency; od modeli Kocha i Ullmana po liczne późniejsze ujęcia w psychologii widzenia i uwagi, podkreślano, że pewne cechy bodźca (kontrast, ruch, nagła zmiana, unikatowość) mają priorytet w kierowaniu spojrzenia. Drugi mechanizm to processing fluency, czyli płynność przetwarzania, kojarzona w psychologii estetyki m.in. z Rolfem Reberem: bodźce łatwiejsze do przetworzenia bywają doświadczane jako bardziej „przyjemne”, bo wymagają mniejszego wysiłku i generują wrażenie spójności. W psychoperformansie oba mechanizmy są ambiwalentne. Wysokie saliency jest szybkim narzędziem przyciągania, ale łatwo produkuje dominację bodźca i przejście w reżim przechwytywania, w którym cel proceduralny zanika. Wysoka fluencja może stabilizować i zmniejszać obciążenie extraneous, ale zbyt wysoka fluencja, przy braku wariacji, prowadzi do habituacji i spadku uwagi eksploracyjnej. Neuroestetyka działania polega więc na

konstruowaniu bodźców tak, aby saliency było kontrolowane i lokalne, a fluencja była wystarczająca dla orientacji, ale nie tak całkowita, by wygasić ciekawość. To jest dokładnie to, co w 29.3 było nazwane „przyjemną złożonością”: bodziec ma być czytelny, lecz nie jałowy; ma mieć dominantę, lecz nie monopol.

W domenie działania priorytet ma konsekwencja jako generator przyciągania. Psychoperformans wprowadza fundamentalne rozróżnienie między atrakcyjnością bodźca a atrakcyjnością korekty. Atrakcyjność bodźca działa jak magnes saliency: obiecuje wrażenie, ale nie gwarantuje uczenia. Atrakcyjność korekty działa jak magnes proceduralny: obiecuje możliwość poprawy, czyli redukcję błędu przewidywania przez działanie. W ujęciach kontroli ruchu i uczenia proceduralnego, związanych z wieloma tradycjami neuronaukowymi, korekta błędu jest jednym z podstawowych motorów uczenia; w planie sytuacyjnym psychoperformansu korekta jest materializowana przez obiekt–klucz, bo obiekt stawia opór, ma ciężar, tarcie i termikę, a także zostawia ślad. To oznacza, że obiekt–klucz może przyciągać uwagę nawet wtedy, gdy nie jest wizualnie spektakularny, o ile konsekwencja jest czytelna i natychmiastowa. To jest sedno neuroestetyki działania: atrakcyjność nie musi być estetyką bodźca, może być estetyką sprzężenia zwrotnego. Im bardziej sprzężenie zwrotne jest skalowalne i „miarowe” (tj. daje się regulować parametrami i daje powtarzalny efekt), tym bardziej przyciąganie ma charakter stabilny i mniej ryzykuje saturację.

W domenie afektywno-motywacyjnej przyciąganie i odpychanie uwagi są sprzężone z regulacją pobudzenia. W klasycznych ujęciach zależności pobudzenia i wykonania (Yerkes–Dodson) wskazywano, że zbyt niskie pobudzenie sprzyja apatii i rozproszeniu, zbyt wysokie pobudzenie sprzyja sztywności i błędom; niezależnie od uproszczeń tej krzywej, praktyczny wniosek dla psychoperformansu jest jasny: plan sytuacyjny musi utrzymywać pobudzenie w zakresie, w którym możliwe są korekty bez alarmu. W perspektywach interoceptywnych (Bud Craig; Antonio Damasio; Anil Seth; Lisa Feldman Barrett) pobudzenie jest doświadczane nie tylko jako „energia”, ale jako interpretacja sygnałów z wnętrza ciała. Jeśli bodziec lub sytuacja podbija pobudzenie, a jednocześnie uczestnik nie ma narzędzi korekty, odpychanie uwagi będzie strategią ochronną. Jeśli pobudzenie jest umiarkowane, a korekta jest dostępna, przyciąganie uwagi będzie mieć charakter eksploracyjny. Neuroestetyka działania w psychoperformansie polega więc na projektowaniu takich sekwencji, które wytwarzają umiarkowane napięcie i natychmiast oferują korektę, zamiast eskalować napięcie bez możliwości działania.

W tym miejscu 29.4 wprowadza pojęcie „gradientu atrakcyjności proceduralnej”, które jest rozwinięciem wcześniejszych wektorów uwagi. Gradient atrakcyjności proceduralnej oznacza, że plan sytuacyjny stopniowo zwiększa interesowność działania przez rosnącą możliwość różnicowania konsekwencji, ale bez podbijania bodźcowej intensywności. Przykładowo: na początku obiekt–klucz jest dotykany i podnoszony w prostym rytmie; potem dodaje się parametr nacisku lub kąta; potem dodaje się ślad w materiale; potem dodaje się zmianę w relacji obiektu do światła; potem dodaje się krótką interakcję z drugim obiektem–kluczem. Każdy krok zwiększa złożoność, ale dominanta pozostaje w obiekcie i w korekcie, a kanały światło i dźwięk są stabilizatorami. Taki gradient generuje przyciąganie, bo uczestnik widzi, że ma wpływ, i że wpływ jest czytelny, a jednocześnie nie przekracza progów saturacji, bo nie uruchamia kaskady dystraktorów. Jest to neuroestetyka „cichej atrakcyjności”, w której źródłem przyjemności jest sterowalność, nie bodźcowy zachwyt.

Przeciwieństwem gradientu proceduralnego jest „gradient spektakularny”, w którym atrakcyjność rośnie przez bodźce: coraz głośniej, coraz jaśniej, coraz więcej, coraz szybciej. Taki gradient działa, bo saliency przechwytuje uwagę, ale szybko doprowadza do progów saturacji, a następnie do odpychania. W psychoperformansie gradient spektakularny jest metodologicznie podejrzany, bo sprzyja pamięci epizodycznej kosztem proceduralnej, a także sprzyja interpretacji stanu jako sensu. Daniel Kahneman, a także tradycje badań pamięci doświadczenia, ostrzegały, że intensywność i końcówki dominują wspomnienie; w psychoperformansie oznacza to, że spektakularny pik może zostać zapamiętany jako „przełom”, nawet jeśli nie zostawił transferu. Neuroestetyka działania ma więc charakter krytyczny: analizuje, jak estetyka intensywności może być pomylona z estetyką zmiany.

Ważnym elementem odpychania uwagi są także zjawiska awersyjne w processing fluency: bodźce zbyt trudne do przetworzenia bywają odczuwane jako nieprzyjemne nie dlatego, że są „złe”, ale dlatego, że koszt wiązania cech i koszt interpretacji rośnie. W modelach Treisman wiązanie wymaga uwagi; jeśli bodziec jest złożony i wieloznaczny, wiązanie staje się kosztowne, a przy braku stabilizatorów łatwo o błąd. Psychoperformans powinien więc projektować trudność przetwarzania w sposób intencjonalny: jeśli wprowadza się niejednoznaczność, robi się to na tle stabilnej procedury, aby uczestnik miał oparcie. Niejednoznaczność bez oparcia generuje odpychanie, bo system nie ma gdzie zakotwiczyć precyzji. To jest również spójne z teorią obciążenia poznawczego Swellera: niejednoznaczność bez struktury zwiększa extraneous, a extraneous jest jednym z głównych generatorów saturacji.

Na poziomie planu sytuacyjnego można zatem sformułować cztery „pola neuroestetyczne”, które psychoperformans może świadomie konstruować. Pole pierwsze: pole orientacji, gdzie przyciąganie jest oparte na fluencji i czytelności (stabilne światło, minimalny dźwięk, wyraźny obiekt–klucz). Pole drugie: pole korekty, gdzie przyciąganie jest oparte na konsekwencji działania (opór, ślad, rytm, powtarzalność). Pole trzecie: pole wariacji, gdzie przyciąganie jest oparte na umiarkowanej nowości proceduralnej (zmiana parametru, nie zmiana spektaklu). Pole czwarte: pole domknięcia, gdzie przyciąganie jest redukowane, aby umożliwić konsolidację, a odpychanie minimalizowane przez de-saturację (cisza, pauza, prosty protokół). Te pola stanowią neuroestetyczną dramaturgię działania: zamiast budować „finał” jako pik, buduje się domknięcie jako narzędzie.

W dalszym fragmencie 29.4 domknę ten aparat przez opis progów saturacji jako progów przejścia z przyciągania eksploracyjnego do odpychania obronnego. Zostaną tam wskazane praktyczne markery: wzrost chaotycznych sakad (29.1), rozpad entrainmentu (29.2), wzrost saturacji integracyjnej (29.3), eskalacja interpretacji semantycznej, oraz sygnały interoceptywnego alarmu. Następnie zostanie pokazane, jak plan sytuacyjny powinien zawierać gotowe przełączenia: redukcję kanałów, powrót do obiektu–klucza, uproszczenie procedury, stabilizację rytmu i pauzę. W ten sposób neuroestetyka działania stanie się nie teorią „atrakcyjności”, lecz praktyką utrzymywania uwagi w zakresie, w którym możliwa jest zmiana proceduralna i IndywiduAkcja.

Domknięcie 29.4 wymaga rozpisania progów saturacji jako progów przejścia między dwoma jakościowo różnymi reżimami uwagi: reżimem przyciągania eksploracyjnego oraz reżimem odpychania obronnego. W reżimie eksploracyjnym uczestnik dysponuje zasobem uwagi, który może inwestować w korektę i uczenie; w reżimie obronnym uwaga staje się narzędziem redukcji

ekspozycji, a więc albo zawęża pole, albo odpina się od działania, albo ucieka w kompulsywną narrację, która ma domknąć niepewność. Psychoperformans musi umieć rozpoznawać ten moment przełączenia, ponieważ błędem najczęstszym jest próba „przełamania" saturacji zwiększeniem intensywności, co tylko pogłębia odpychanie. W perspektywie predykcyjnej Fristona i Clarka można powiedzieć, że saturacja jest momentem, w którym minimalizacja błędu przewidywania przestaje odbywać się przez aktywne uczenie i korekty, a zaczyna odbywać się przez tłumienie sygnałów i zawężenie hipotez; w perspektywie obciążenia poznawczego Swellera jest to moment, w którym extraneous i koszt integracji zjadają zasób, który mógłby zostać przeznaczony na germane; w perspektywie neuroestetycznej Zekiego i Chatterjee jest to moment, w którym przetwarzanie przestaje być płynne i zaczyna generować dyskomfort, a w konsekwencji unikanie.

Żeby ten próg był rozpoznawalny w praktyce, 29.4 integruje wskaźniki z 29.1–29.3 w jeden zestaw markerów neuroestetycznych. Pierwsza grupa markerów dotyczy oculomotoryki i selekcji: rośnie chaotyczność sakad, skracają się fiksacje, oko przestaje utrzymywać obiekt–klucz jako stabilny punkt selekcji, a przejścia scena/obiekt stają się impulsywne i niespójne. To jest marker przechwytywania uwagi przez saliency albo marker utraty celu proceduralnego w sytuacji zbyt wysokiej niepewności. Druga grupa markerów dotyczy entrainmentu: rozjeżdża się rytm oddech–ruch, rośnie liczba mikropauz nie będących pauzami funkcjonalnymi, pojawia się szarpanie tempa, a w działaniach grupowych pojawia się albo wymuszona synchronia (sztywność), albo chaotyczna dyssynchronia (rozpad). Trzecia grupa markerów dotyczy integracji kanałów: uczestnik zaczyna „gubić" relacje między tym, co widzi, słyszy i robi; przestaje być jasne, co jest sygnałem, a co tłem, co jest zadaniem, a co ornamentem; pojawia się uczucie „za dużo naraz". Czwarta grupa markerów dotyczy semantyki: wzmaga się interpretowanie bodźców i gestów w trybie gorączkowym, rośnie potrzeba natychmiastowego domknięcia sensu, pojawia się skłonność do nadinterpretacji, o której w części okultystycznej książki będą omawiane pułapki metodologiczne. Piąta grupa markerów dotyczy interocepcji: sygnały z wnętrza ciała zaczynają być doświadczane jako alarm (przyspieszony oddech bez funkcji, napięcie w szczęce, ścisk w klatce piersiowej, rozlanie ciepła, drżenie), co w ujęciach Craiga, Damasio, Setha i Barrett jest potencjalnie momentem, w którym model stanu zaczyna generować samonapędzającą się pętlę.

Kluczowe jest to, że progi saturacji są progami „systemowymi": nie wynikają wyłącznie z jednego bodźca, lecz z kumulacji. Dlatego w neuroestetyce działania psychoperformansu podstawową zasadą jest posiadanie w planie sytuacyjnym gotowych przełączeń, które uruchamia się nie po fakcie, lecz w chwili, gdy pojawiają się pierwsze markery. Te przełączenia składają się z czterech ruchów, które stanowią standardowy protokół de-saturacji. Ruch pierwszy: redukcja liczby aktywnych kanałów do jednego lub dwóch, najlepiej do obiektu i gestu, przy stabilnym świetle i minimalnym dźwięku. Ruch drugi: powrót do obiektu–klucza jako jedynego operatora konsekwencji, czyli do takiej manipulacji, która daje natychmiastowy, czytelny skutek i pozwala na korektę. Ruch trzeci: wprowadzenie pauzy i ciszy jako resetu, ale pauzy funkcjonalnej, a nie pauzy pustej: uczestnik utrzymuje kontakt z obiektem lub z postawą, aby nie odpinać się całkowicie od procedury. Ruch czwarty: uproszczenie zadania do minimalnej sekwencji, która była wcześniej opanowana, aby odbudować poczucie sterowalności. Ten protokół jest spójny z logiką obciążenia poznawczego i z logiką aktywnej inferencji, a także jest spójny z etyką psychoperformansu: nie eskaluje się, nie wymusza się, nie buduje się „przełomu" przez przeciążenie.

W tym miejscu trzeba doprecyzować neuroestetyczną różnicę między przyciąganiem, które wspiera IndywiduAkcję, a przyciąganiem, które produkuje jednorazowy epizod. Przyciąganie wspierające IndywiduAkcję ma cztery cechy: jest konsekwencyjne (wynika z korekty i sprzężenia zwrotnego), jest skalowalne (da się zwiększać lub zmniejszać trudność bez zmiany całej sytuacji), jest transferowalne (da się powtórzyć w innym miejscu i czasie), oraz jest odwracalne (da się wejść i wyjść bez straty twarzy i bez szkody). Przyciąganie epizodyczne ma natomiast cechy przeciwne: jest bodźcowe (wynika z saliency), jest niekontrolowalne (zmiana jednego parametru zmienia całą sytuację), jest nieprzenośne (zależy od scenografii i bodźców), oraz jest lepkie (trudno je przerwać bez gwałtownego spadku pobudzenia). Neuroestetyka działania w psychoperformansie jest wprost narzędziem krytyki estetyki intensywności: pokazuje, że to, co bywa kulturowo uznawane za „mocne", może być metodologicznie jałowe, jeśli nie zostawia procedury.

Warto w tym miejscu przywołać jeszcze jeden wątek, który spina neuroestetykę z etyką: w psychoperformansie atrakcyjność nie może być budowana kosztem autonomii. Synchronia grupowa, „communitas" w sensie Turnera, może być pięknym efektem, ale jeśli staje się narzędziem wciągnięcia uczestnika w rytm bez możliwości wyjścia, wtedy neuroestetyka działania przechodzi w technikę wpływu. Podobnie, jeśli intensywność bodźców jest wykorzystywana do wywołania stanu, który następnie zostaje zinterpretowany jako sens lub jako „dowód", mamy do czynienia z mechanizmem mistyfikacji. Psychoperformans, w swojej wersji krytycznej, nie może wchodzić w te strategie, dlatego w neuroestetyce działania wprowadza zasadę transparentności funkcji: każdy element planu sytuacyjnego ma funkcję (stabilizacja, wariacja, korekta, pauza), a jeśli funkcji nie da się nazwać bez odwołania do mglistych obietnic, element jest metodologicznie podejrzany.

W konsekwencji 29.4 domyka się jako zestaw praktycznych reguł projektowania atrakcyjności bez eskalacji i bez przemocy bodźcowej. Reguła pierwsza: preferuj przyciąganie konsekwencyjne nad saliency. Reguła druga: buduj gradient atrakcyjności proceduralnej przez parametryzowane wariacje, nie przez wzrost intensywności bodźców. Reguła trzecia: utrzymuj dominantę kanału i stabilizatory, aby ograniczać koszt integracji. Reguła czwarta: rozpoznawaj wczesne markery saturacji i przełączaj plan na de-saturację natychmiast, bez traktowania saturacji jako „testu". Reguła piąta: w działaniach grupowych obniżaj progi i wzmacniaj odwracalność, aby uniknąć presji synchronii. Reguła szósta: język domknięcia ma być proceduralny, nie mistyfikujący, aby nie produkować nocebo i nie zamieniać epizodu w doktrynę. W tle tych reguł stoi cały aparat nazwisk i tradycji: od Posnera, Treisman, Duncan, Corbetta i Shulmana w uwadze, przez Berlyne'a i Rebera w estetyce i fluencji, przez Fristona i Clarka w predykcji, po Craig'a, Damasio, Setha i Barrett w interocepcji, a także Turner w analizie wspólnotowości rytuału.

Tak domknięta neuroestetyka działania staje się narzędziem praktycznym: pozwala projektować psychoperformansy, które są atrakcyjne, ale nie saturujące; intensywne w sensie korekty, a nie w sensie spektaklu; oraz skuteczne w sensie IndywiduAkcji, ponieważ zostawiają powtarzalną procedurę, a nie tylko pamięć „mocnego" momentu.

29.5. Neuroplastyczność, uczenie asocjacyjne i rekonsolidacja pamięci w psychoperformansie

Neuroplastyczność należy rozumieć ściśle, a nie jako publicystyczny synonim dowolnej zmiany psychicznej. W sensie neurobiologicznym oznacza ona zdolność układu nerwowego do modyfikowania własnej organizacji funkcjonalnej i częściowo strukturalnej pod wpływem doświadczenia, powtarzania, uszkodzenia, treningu, deprywacji albo zmiany środowiska. Donald Hebb, Eric Kandel, Michael Merzenich i liczni badacze uczenia zależnego od doświadczenia pokazali, że plastyczność nie jest jednorodnym procesem, lecz rodziną zjawisk obejmujących między innymi torowanie lub osłabianie transmisji synaptycznej, reorganizację map korowych, zmianę prawdopodobieństwa współaktywacji określonych sieci, modulację progów pobudliwości, a w dłuższym czasie także przebudowę nawykowych szlaków percepcyjno-ruchowych i afektywnych. Nie każda plastyczność jest jednak korzystna. Istnieje plastyczność adaptacyjna, która zwiększa elastyczność funkcjonowania, ale istnieje również plastyczność niekorzystna, utrwalająca lęk, ból, unikanie, kompulsję, sztywne skojarzenia i przewlekłe wzorce przeciążenia. Z tego powodu psychoperformans nie może być opisywany naiwnie jako praktyka „wzmacniania neuroplastyczności" w ogóle. Pytanie brzmi zawsze: jaka plastyczność, w jakim kierunku, pod wpływem jakiego rodzaju doświadczenia, z jaką częstością, przy jakiej architekturze pobudzenia i przy jakiej jakości integracji po zdarzeniu. Dopiero wtedy widać, że psychoperformans ma potencjał nie dlatego, iż rzekomo „stymuluje mózg", lecz dlatego, że konstruuje szczególny typ doświadczenia wielokanałowego, w którym uwaga, afekt, ruch, interocepcja, symbolizacja, relacja i pamięć zostają chwilowo związane w jedną sekwencję wysokiej istotności. Gdy taka sekwencja jest powtarzana, modulowana i osadzana w praktyce codziennej, może współtworzyć doświadczeniozależną reorganizację układu nerwowego. Gdy zaś jest chaotyczna, nadmierna, narcystycznie przestymulowana albo źle domknięta, może współtworzyć dokładnie odwrotny skutek i utrwalać szkodliwy wzorzec reagowania.

Żeby zrozumieć, jak psychoperformans wchodzi w obszar plastyczności, trzeba przejść przez mechanizmy uczenia asocjacyjnego. Organizm nie reaguje na pojedyncze bodźce w izolacji, lecz na sieci powiązań: bodziec–kontekst, bodziec–afekt, bodziec–ciało, bodziec–przewidywanie, bodziec–konsekwencja, bodziec–obecność innych ludzi. Już Iwan Pawłow i Edward Thorndike opisali podstawowe ramy uczenia skojarzeniowego, później rozwijane przez B.F. Skinnera, a następnie znacząco pogłębione przez współczesną neuronaukę afektywną i poznawczą. W psychoperformansie istotne są nie tylko klasyczne warunkowanie bodźców, ale też uczenie kontekstowe, uczenie ewaluatywne, uczenie proceduralne, uczenie relacyjne oraz interocepcyjne uczenie asocjacyjne, w którym określone stany ciała zaczynają być wiązane z określonymi znaczeniami i przewidywaniami. To właśnie dlatego człowiek może nauczyć się, że napięcie w klatce piersiowej oznacza katastrofę, cisza oznacza zagrożenie, spojrzenie świadka oznacza ocenę, a określony przedmiot lub miejsce uruchamia dawny lęk albo wstyd. Psychoperformans pracuje dokładnie na tym polu, ale nie poprzez samą werbalną reinterpretację. Jego siła polega na tym, że nowe skojarzenie nie jest przekazywane jedynie jako informacja, lecz zostaje przeżyte w warunkach ucieleśnionych. Perfonem może przechwytywać dawny łańcuch skojarzeń i przepisywać go przez zmianę pozycji ciała, rytmu oddechu, statusu obiektu–klucza, choreografii wejścia i wyjścia, dynamiki głosu, topologii przestrzeni oraz figury świadka. Jeśli dawniej określony sygnał oznaczał bezradność, unikanie lub zalew pobudzenia, psychoperformans może zaprojektować sytuację, w której ten sam lub analogiczny sygnał zostaje związany z orientacją, granicą, sprawczością, ruchem ku, ruchem od albo

kontrolowanym zatrzymaniem. W terminologii neuronaukowej oznacza to zmianę macierzy skojarzeń między strukturami odpowiedzialnymi za ocenę znaczenia, pamięć kontekstową, sterowanie ruchem i regulację autonomiczną; w terminologii psychoperformatywnej oznacza to odczarowanie automatyzmu. Nie jest to nigdy czysto intelektualna zmiana przekonania. To raczej uczenie nowego prawdopodobieństwa reakcji, nowej relacji między sygnałem a odpowiedzią ustroju.

Na tym tle widać, dlaczego tak centralne znaczenie ma rekonsolidacja pamięci. Pamięć nie jest magazynem, z którego wydobywa się niezmienne zapisy, lecz procesem dynamicznym, podatnym na aktualizację. Badania nad rekonsolidacją, rozwijane między innymi przez Josepha LeDoux, Karima Nadera, Elizabeth Phelps i Bruce'a Eckera, pokazują, że uaktywniony ślad pamięciowy może wejść w stan czasowej labilności, w którym staje się podatny na ponowny zapis, ale tylko pod pewnymi warunkami. Samo przypomnienie czegoś nie wystarcza. Potrzebne jest takie zderzenie dawnego modelu z nowym doświadczeniem, które wytworzy błąd przewidywania możliwy do zintegrowania. Innymi słowy, organizm musi nie tylko „wrócić" do dawnego wzorca, ale też doświadczyć czegoś, co podważa jego dotychczasową konieczność. Jeżeli dawna pamięć mówi: „kiedy pojawia się ten sygnał, następuje zagrożenie, zamrożenie, wstyd albo utrata wpływu", to skuteczna rekonsolidacja wymaga sytuacji, w której sygnał zostaje uruchomiony, ale dalszy przebieg zdarzenia nie potwierdza starego modelu. W psychoperformansie właśnie temu służą precyzyjnie konstruowane akty progowe, kontrolowane repetycje, przearanżowanie obiektu–klucza, wprowadzenie świadka o innym statusie, zamiana pozycji przestrzennej, zmiana prozodii, wejście w ruch tam, gdzie dawniej następował bezruch, albo wejście w bezruch tam, gdzie dawniej pojawiała się kompulsywna aktywność. Rekonsolidacja nie jest katharsis. Nie polega na tym, że człowiek silnie coś przeżyje, wypłacze lub wykrzyczy i dzięki temu ślad pamięciowy zostaje automatycznie przepisany. Przeciwnie, nadmiar pobudzenia może zablokować integrację i utrwalić dawny tor reakcji. Skuteczna rekonsolidacja wymaga subtelnej dyscypliny: wystarczającej aktywacji dawnego wzorca, dostatecznego bezpieczeństwa regulacyjnego, czytelnej nowości, która nie rozsadza zdolności do przetworzenia, a następnie takiego domknięcia, które wprowadza nowe doświadczenie do sieci pamięci proceduralnej, epizodycznej i znaczeniowej. Właśnie dlatego psychoperformans nadaje się do pracy nad pamięcią nie jako teatr intensywności, lecz jako architektura warunków przepisania odpowiedzi organizmu.

W praktyce oznacza to, że neuroplastyczność, uczenie asocjacyjne i rekonsolidacja pamięci nie powinny być rozdzielane, lecz ujmowane jako trzy splecione poziomy jednego procesu. Plastyczność jest warunkiem zmiany, uczenie asocjacyjne wyznacza materiał tej zmiany, a rekonsolidacja stanowi jedno z najważniejszych okien, w których zmiana może zostać dokonana głębiej niż na poziomie deklaracji. Z perspektywy planu sytuacyjnego najważniejsze stają się więc następujące parametry: dobór perfonemu wywołującego istotność, dawkowanie błędu przewidywania, kalibracja pobudzenia, jakość świadkowania, wielokrotność powtórzeń, odstępy między nimi, sen po działaniu, forma zapisu doświadczenia i behawioralne wcielenie nowego wzorca w codzienność. Bez snu, bez repetycji i bez integracji codziennej nawet silne doświadczenie może pozostać tylko efemerycznym epizodem. Z kolei drobna, ale wielokrotnie powtarzana interwencja o wysokiej trafności semantycznej może prowadzić do daleko bardziej trwałej reorganizacji. Tu właśnie psychoperformans spotyka się z najważniejszymi ustaleniami współczesnej neuronauki: mózg i ciało uczą się nie od wielkich deklaracji, lecz od powtarzalnych wzorów znaczącego doświadczenia. Dlatego profesjonalna praktyka nie pyta przede wszystkim,

jak „mocne” było działanie, ale czy wytworzyło nową relację między sygnałem, znaczeniem, ciałem i odpowiedzią organizmu. Jeśli tak, otwiera drogę do dalszych przemian. Jeśli nie, pozostaje wydarzeniem interesującym estetycznie, lecz słabszym neurobiologicznie. W kolejnych ogniwach tego wywodu trzeba będzie doprecyzować, jakie typy plastyczności, jakie formy asocjacji i jakie warunki rekonsolidacyjne są najbardziej użyteczne w różnych odmianach psychoperformansu oraz jakie błędy projektowe najczęściej niszczą ten potencjał, mimo pozornej intensywności doświadczenia.

Najwięcej nieporozumień pojawia się wtedy, gdy rekonsolidację utożsamia się z wygaszaniem albo z prostą habituacją. Są to procesy pokrewne jedynie pozornie, ponieważ ich logika neurobiologiczna jest inna. Wygaszanie nie polega z zasady na usunięciu dawnego śladu, lecz na wytworzeniu nowego uczenia, które konkuruje z poprzednim skojarzeniem i mówi organizmowi: ten bodziec nie musi już prowadzić do dawnej konsekwencji. Klasyczne badania nad pamięcią lękową wykazały, że krótsza reaktywacja może uruchamiać procesy związane z rekonsolidacją, podczas gdy dłuższa ekspozycja bez oczekiwanego następstwa sprzyja formowaniu pamięci wygaszeniowej; oba procesy mają odrębne profile czasowe i biochemiczne. To rozróżnienie ma dla psychoperformansu znaczenie zasadnicze. Jeżeli plan sytuacyjny jedynie wielokrotnie wystawia uczestnika na dawny sygnał w bezpiecznych warunkach, ale nie tworzy wyraźnego momentu destabilizacji i aktualizacji śladu, może on działać głównie przez wygaszanie, a nie przez rekonsolidacyjne przepisanie pamięci. Jeżeli natomiast projektuje krótszą, silnie znaczącą reaktywację połączoną z czytelnym błędem przewidywania i nowym doświadczeniem somatyczno-semantycznym, otwiera się możliwość głębszej aktualizacji. W praktyce oznacza to, że psychoperformans nie powinien używać pojęcia „przepisywania pamięci” jako ozdobnika dla każdej ekspozycji, repetycji czy odreagowania. Część działań będzie działała przede wszystkim przez oswajanie, część przez kontrwarunkowanie, część przez rekontekstualizację narracyjną, a tylko niektóre — przy spełnieniu określonych warunków — przez rekonsolidacyjne uelastycznienie dawnego śladu. Uczciwość metodologiczna wymaga więc diagnostyki procesu, a nie tylko zachwytu nad intensywnością efektu.

Drugie konieczne rozróżnienie dotyczy samego materiału pamięciowego, ponieważ nie istnieje jedna pamięć ani jedna neuroplastyczność. Inaczej przebiega uczenie proceduralne, inaczej emocjonalne, inaczej epizodyczne, inaczej semantyczne, a jeszcze inaczej nawykowe. W psychoperformansie najczęściej splatają się co najmniej cztery warstwy: pamięć epizodyczna związana z historią określonego zdarzenia, pamięć afektywna związana z jego ładunkiem emocjonalnym, pamięć proceduralna związana z wzorcem reakcji ciała oraz pamięć relacyjna związana z oczekiwaniem wobec Innego. Dlatego ten sam perfonem może u jednej osoby uruchamiać przede wszystkim komponent epizodyczny, u drugiej w pierwszej kolejności komponent proceduralny, a u trzeciej głównie relacyjny. Jeżeli ktoś pamięta nie tyle konkretny epizod, ile raczej wyuczony automatyzm — na przykład zaciśnięcie gardła, unieruchomienie klatki piersiowej, unik spojrzenia albo przyspieszone mówienie — to działanie psychoperformatywne musi być projektowane tak, by nowość dotyczyła właśnie tej warstwy odpowiedzi, a nie tylko opowieści o niej. Właśnie tu przydaje się pojęcie pamięci ucieleśnionej, rozumianej nie metaforycznie, lecz operacyjnie: organizm przewiduje, jaki ruch, jaki ton głosu, jaka odległość, jaka pauza i jakie napięcie będą za chwilę potrzebne, ponieważ dawny wzorzec został wielokrotnie utrwalony jako adaptacyjny. Psychoperformans może ten wzorzec rozszczelnić tylko wtedy, gdy nowe doświadczenie nie pozostaje czysto poznawcze. Musi wejść

w sekwencję czucia ciężaru, osi, oddechu, tempa, dotyku materiału, pozycji w przestrzeni i jakości świadkowania. Stąd wynika przewaga planu sytuacyjnego nad samą rozmową: nie zastępuje on języka, lecz wprowadza zmianę tam, gdzie ślad pamięciowy jest częściowo przedjęzykowy albo działa szybciej niż deklaratywna refleksja. Kandel już dawno pokazał, że uczenie oznacza zmianę siły połączeń i wzorców reaktywności; psychoperformans wchodzi w ten obszar właśnie przez projektowanie znaczących doświadczeń wielotorowych, a nie przez samą deklarację nowego sensu.

Trzecia kwestia dotyczy warunków brzegowych skutecznej rekonsolidacji. W literaturze eksperymentalnej coraz wyraźniej widać, że nie ma prostego przepisu typu „przypomnij sobie, a potem dodaj nowe doświadczenie". Kluczowe okazują się: siła i wiek śladu, stopień jego reaktywacji, obecność lub brak błędu przewidywania, związek nowej informacji z dawnym materiałem, czas między reaktywacją a interwencją, a także typ pamięci i stan organizmu podczas całej procedury. Część badań na ludziach wspiera tezę, że zaskoczenie lub naruszenie oczekiwanego finału zwiększa podatność pamięci na aktualizację, ale jednocześnie istnieją replikacje nieudane i prace pokazujące, że granice tego efektu są znacznie bardziej złożone, niż początkowo sądzono. Dla psychoperformansu oznacza to konieczność porzucenia triumfalistycznych formuł. Nie wolno zakładać, że każde przywołanie istotnego doświadczenia połączone z nowym rytuałem automatycznie destabilizuje ślad i go przepisuje. Możliwe są co najmniej cztery odmienne rezultaty: brak istotnej zmiany, chwilowa aktywacja bez integracji, wygaszanie konkurencyjne wobec dawnego śladu albo właściwa rekonsolidacyjna aktualizacja. Z punktu widzenia praktyka najważniejsze jest zatem projektowanie momentu niezgodności między oczekiwaniem a przebiegiem zdarzenia. To może być przerwanie automatycznej frazy, wprowadzenie nieoczekiwanej, ale bezpiecznej pauzy, zmiana roli świadka, odwrócenie funkcji obiektu–klucza, przejście z uniku do dozowanego kontaktu lub z chaotycznej ekspresji do precyzyjnego bezruchu. Błąd przewidywania nie może jednak być czysto formalnym zaskoczeniem; musi dotyczyć rdzenia dawnego wzorca. Tylko wtedy organizm dostaje informację: to, co dotąd wydawało się konieczne, nie jest już konieczne w tej samej postaci.

Właśnie dlatego najbardziej produktywne w psychoperformansie są procedury warstwowe, a nie jednorazowe akty spektakularne. Najpierw trzeba rozpoznać, czy dominującym materiałem jest lęk warunkowany, wstyd relacyjny, sztywność proceduralna, rozpad uwagowy, przeciążenie sensoryczne czy utrwalona narracja bezradności. Następnie trzeba dobrać perfonemy, które nie tylko aktywują dany wzorzec, ale też umożliwiają kontrolowaną nowość w tym samym kanale, w którym wzorzec zwykle działa. Jeżeli problem jest proceduralny, nowość musi wejść przez ciało i sekwencję czynności; jeżeli relacyjny, przez status obecności i świadkowania; jeżeli epizodyczny, przez rekontekstualizację zdarzenia; jeżeli interocepcyjny, przez zmianę odczytu sygnałów z wnętrza ciała. Dopiero potem można budować repetycje z modulacją, ponieważ to one stabilizują plastyczność. Jednorazowe działanie bywa inicjalne, ale rzadko wystarcza do trwałej reorganizacji. Potrzebne są powroty, lecz nie identyczne — raczej podobne strukturalnie, a odmienne parametrycznie, aby utrzymać saliencję bez popadania w jałową habituację. W tym sensie psychoperformans zbliża się do precyzyjnego treningu adaptacyjnego: nie „usuwa" wspomnień, lecz uczy układ nerwowy, że dawny sygnał może zostać włączony w inny porządek odpowiedzi. To właśnie jest jego najważniejszy potencjał neuroplastyczny i właśnie tu spotykają się Hebb, Kandel, LeDoux i współczesne badania nad błędem przewidywania z autorską logiką planu sytuacyjnego, perfonemu i obiektu–klucza. Nie chodzi o cudowną transmutację jednego aktu, lecz o świadome warunkowanie nowych torów regulacji,

których biologicznym korelatem jest stopniowa zmiana prawdopodobieństwa określonych wzorców reakcji.

W trzecim przybliżeniu trzeba wprowadzić rozróżnienie między plastycznością zależną od doświadczenia a plastycznością zależną od praktyki, ponieważ psychoperformans zazwyczaj operuje obiema naraz, ale w odmiennym tempie i przez odmienne mechanizmy. Plastyczność zależna od doświadczenia pojawia się wtedy, gdy jednorazowe lub krótkotrwałe zdarzenie o wysokiej istotności semantycznej, afektywnej i sensomotorycznej narusza dotychczasową organizację przewidywań. Plastyczność zależna od praktyki wymaga natomiast wielokrotnych powtórzeń, stopniowania trudności, konsolidacji snu, behawioralnej inkorporacji i długiego trwania reorganizacji. W psychoperformansie błąd wielu początkujących polega na przecenianiu pierwszego rodzaju plastyczności i niedocenianiu drugiego. Uczestnik może doświadczyć głębokiego wstrząsu poznawczo-afektywnego, nowej perspektywy na siebie, nagłego rozszczelnienia dawnego automatyzmu, ale jeżeli to zdarzenie nie zostanie następnie przełożone na powtarzalny reżim ćwiczenia, nowo powstały ślad pozostanie zbyt słaby, by konkurować z dawnym wzorcem proceduralnym. Układ nerwowy premiuje to, co powraca, co jest wielokrotnie wykonywane, co zostaje związane z użytecznością, przewidywalnością i ponownym wzmocnieniem. Z tego względu psychoperformans należy rozumieć jako technologię otwierania okna plastyczności, ale nie jako gwarancję jego pełnego wykorzystania. Okno może zostać otwarte przez perfonem, przez sekwencję znaczącego błędu przewidywania, przez głęboko dozowane świadkowanie, przez akt symboliczny lub przez zmianę topologii relacyjnej, lecz dopiero następujące po tym procedury repetycyjne przesądzają, czy układ wejdzie w trwałą reorganizację. W języku Kandela należałoby powiedzieć, że krótkotrwałe zmiany efektywności synaptycznej muszą przejść w bardziej utrwalone modyfikacje wzorca odpowiedzi; w języku psychoperformatywnym oznacza to, że akt przejścia musi zostać podjęty ponownie w mikropraktykach życia codziennego. Dlatego właśnie podrozdział o neuroplastyczności nie może być czytany w izolacji od wcześniejszych rozważań o planie sytuacyjnym, rytmie dnia, ekonomii bodźców, roli świadka i domknięcia. Neuroplastyczność nie jest autonomicznym „efektem neurologicznym”, ale dynamicznym skutkiem wielokrotnego sprzęgania znaczenia, stanu ciała, zachowania i środowiska. W tym sensie psychoperformans działa najmocniej nie tam, gdzie wytwarza największe wrażenie, lecz tam, gdzie najprecyzyjniej organizuje przejście od doświadczenia granicznego do powtarzalnej nowej praktyki. Michael Merzenich wielokrotnie akcentował, że układ nerwowy zmienia się zgodnie z tym, co ćwiczy, a nie zgodnie z tym, co jedynie deklaruje lub chwilowo podziwia. Psychoperformans, jeśli chce realnie wchodzić w pole plastyczności, musi więc nie tylko produkować akty znaczące, ale też projektować ekologiczny system ich utrwalania.

Na tym tle szczególnie ważne staje się pojęcie uczenia asocjacyjnego wyższego rzędu, ponieważ w praktyce psychoperformansu bardzo rzadko mamy do czynienia z prostym bodźcem warunkowym i prostą odpowiedzią. Znacznie częściej chodzi o złożone sieci zależności, w których obiekt, słowo, gest, kolor, miejsce, pora dnia, ton głosu, oddech, zapach materiału, rodzaj światła, układ krzeseł, obecność określonej figury społecznej i sposób patrzenia tworzą razem matrycę przewidywania. W klasycznym warunkowaniu można rozważać względnie prosty układ sygnałów, ale w psychoperformansie dochodzi warunkowanie kontekstowe, modulacja przez relację, uczenie stanów wewnętrznych oraz tzw. occasion setting, czyli sytuacje, w których określony kontekst nie tyle sam wywołuje reakcję, ile ustala, czy dane skojarzenie ma zostać uruchomione. To właśnie tłumaczy, dlaczego człowiek może

funkcjonować względnie stabilnie w jednym otoczeniu, a w innym natychmiast wracać do dawnego automatyzmu, mimo deklaratywnego przekonania, że „już to przepracował". Ślad pamięciowy nie jest przecież odłączony od kontekstu; przeciwnie, jest przez kontekst warunkowany i aktywowany. Hipokamp, sieci odpowiedzialne za kodowanie sytuacji, kora przedczołowa modulująca odpowiedź oraz struktury limbiczne oceniające znaczenie tworzą razem układ, w którym to samo słowo, ten sam przedmiot albo ten sam ruch mogą mieć odmienną siłę wyzwalającą w zależności od całej scenografii sytuacyjnej. Psychoperformans ma tu przewagę nad wieloma formami czysto werbalnej pracy, ponieważ może tę scenografię przeprojektować. Nie tylko mówi o nowym sensie, ale realnie zmienia warunki, w jakich sens jest odczuwany i wykonywany. Można stworzyć nową choreografię wejścia do przestrzeni, nową sekwencję dotyku materiału, nową relację z obiektem–kluczem, nową pozycję wobec świadka, nową temporalność ciszy, nową dramaturgię światła i nowy status własnego głosu. Wtedy dawny układ asocjacyjny nie jest zwalczany abstrakcyjnie; zostaje wprowadzony w inną architekturę warunków. To niezwykle ważne, ponieważ wiele nawyków lękowych, wstydowych, unikowych lub kompulsyjnych nie jest utrzymywanych przez jedną „myśl", ale przez sieć mikroasocjacji, które wspólnie wzmacniają poczucie konieczności dawnej reakcji. Psychoperformans może działać na tej sieci tylko wtedy, gdy nie redukuje problemu do sloganu psychologicznego, lecz rozpoznaje jego pełną sensorystyczno-przestrzenno-relacyjną topologię. To tutaj spotykają się ustalenia Josepha LeDoux, Daniela Schillera, Elizabeth Phelps i badaczy pamięci emocjonalnej z autorską koncepcją planu sytuacyjnego. Nowe uczenie nie powstaje z czystego nakazu woli, lecz z dostarczenia organizmowi takiej liczby trafnie dobranych doświadczeń, aby dawna asocjacja utraciła monopol na interpretację sytuacji.

Kolejny problem wymaga przejścia do zagadnienia czasu biologicznego, ponieważ ani rekonsolidacja, ani plastyczność, ani uczenie asocjacyjne nie zachodzą w próżni chronobiologicznej. Organizm nie jest równie podatny na zmianę o każdej porze dnia, po każdym rodzaju snu, przy każdym stanie metabolicznym i po każdym poziomie obciążenia stresowego. Sen, zwłaszcza jego architektura obejmująca fazy wolnofalowe i REM, uczestniczy w konsolidacji śladów pamięciowych, ich selekcji, integracji z dawną wiedzą oraz modulacji komponentu afektywnego. Matthew Walker i wielu innych badaczy snu pokazywali, że nawet trafne doświadczenie uczące może zostać znacznie osłabione, jeśli po nim następuje deficyt snu, nadmierna stymulacja, nocna ekspozycja na światło, alkohol, przewlekłe pobudzenie lub przeciążenie poznawcze. Z punktu widzenia psychoperformansu oznacza to, że akt wysokiej istotności nie powinien być projektowany w oderwaniu od dalszej doby biologicznej. Jeżeli po intensywnym działaniu następuje hałas, presja społeczna, nadmiar ekranów, rozregulowanie jedzenia i późne zasypianie, układ traci warunki do konsolidacji korzystnej zmiany. W tym sensie rytuał po zdarzeniu jest nie tylko konstruktem kulturowym, ale także narzędziem neurobiologicznym. Spokojne domknięcie, redukcja bodźców, przewidywalność, zapis doświadczenia, łagodne przejście do ciszy, właściwa pora snu i brak dodatkowego przestymulowania pełnią funkcję ochronną wobec świeżo otwartego okna plastyczności. Podobnie istotne są odstępy między kolejnymi sesjami. Zbyt rzadkie powtórzenia nie utrwalą nowego wzorca, ale zbyt częste i zbyt intensywne mogą prowadzić do zmęczenia, spadku saliencji, reakcji obronnej albo wręcz wtórnego wzmocnienia starego automatyzmu przez nadmiar pobudzenia. Profesjonalny psychoperformans wymaga zatem temporalnej inteligencji: trzeba wiedzieć, kiedy uruchamiać akty wysokiej istotności, kiedy wzmacniać je przez małe repetycje, kiedy wprowadzać dzień integracyjny, kiedy dopuścić przerwę, a kiedy przyspieszyć sekwencję. Właśnie tu ujawnia się różnica między sztuką przypadkowego impulsu

a sztuką metodologiczną. Neuroplastyczność nie jest wydarzeniem oderwanym od rytmu życia, ale sposobem, w jaki życie, poprzez swoje powtarzalne formy, przepisuje organizację układu nerwowego. Psychoperformans, jako praktyka świadoma czasu, może ten proces ukierunkowywać, ale tylko wtedy, gdy sam respektuje biologiczne prawa konsolidacji i regeneracji.

Na końcu tej części trzeba jeszcze doprecyzować, dlaczego nie każda intensywna zmiana subiektywna jest dowodem plastyczności, a nie każda plastyczność musi być natychmiast odczuwana jako spektakularna. To rozróżnienie ma znaczenie krytyczne, ponieważ wiele praktyk transformacyjnych przecenia stany kulminacyjne i ignoruje mikrozmiany o wysokiej wartości adaptacyjnej. Uczestnik może wyjść z sesji z poczuciem wstrząsu, oczyszczenia, „przebicia się" albo ulgi, ale jeśli w następnych dniach wraca bez trudu do dawnych wzorców oddechowych, poznawczych, relacyjnych i sensorystycznych, oznacza to, że doświadczenie miało ograniczoną moc reorganizacyjną albo że zabrakło fazy utrwalającej. Z drugiej strony możliwe są działania, które wydają się skromne, mało widowiskowe i pozornie mało przełomowe, a jednak stopniowo przepisują nawyk spojrzenia, tempo reakcji, tolerancję ciszy, regulację napięcia osiowego, możliwość pozostania przy sygnale dawniej natychmiast unikanym czy zdolność do innego domknięcia relacji. Właśnie takie mikroprzesunięcia są bardzo często bardziej wiarygodnym wskaźnikiem plastyczności niż silne deklaracje przemiany. Hebbowska zasada współaktywacji, zgodnie z którą „neurons that fire together wire together", została w kulturze popularnej uproszczona niemal do sloganu, ale jej rdzeń pozostaje użyteczny: układ utrwala te współwystąpienia, które pojawiają się konsekwentnie i znacząco. Psychoperformans powinien więc pytać nie tylko o to, co uczestnik „zrozumiał", ale o to, co zaczął wykonywać inaczej, czego nie musi już unikać, na jaki bodziec reaguje mniej automatycznie, jakie mikroasocjacje osłabły, jakie nowe skojarzenia zaczęły się stabilizować, jak zmieniła się topologia relacji między sygnałem a odpowiedzią. Dopiero takie pytania przenoszą rozmowę z poziomu impresji na poziom realnej reorganizacji. W kolejnej części trzeba będzie wejść jeszcze głębiej w różnicę między plastycznością adaptacyjną i nieadaptacyjną, a także przeanalizować, jak psychoperformans może wzmacniać jedną, a ograniczać drugą, zwłaszcza w kontekście lęku, przeciążenia sensorycznego, wstydu relacyjnego i utrwalonych wzorców obronnych.

Kolejne przybliżenie wymaga przejścia od ogólnego pojęcia plastyczności do jej jakościowego zróżnicowania, ponieważ właśnie tutaj rozstrzyga się kliniczna i metodologiczna wartość psychoperformansu. Plastyczność adaptacyjna oznacza taką reorganizację układu nerwowego, która zwiększa zakres regulacji, elastyczność odpowiedzi, trafność przewidywania, tolerancję na niepewność i zdolność do różnicowania sygnałów. Plastyczność nieadaptacyjna, przeciwnie, utrwala zawężenie repertuaru, hiperreaktywność, unik, kompulsję, katastrofizację, nadmierną czujność, błędne kojarzenie sygnałów neutralnych z zagrożeniem albo sztywne wiązanie własnej wartości z jednym wzorcem reakcji. W języku neuronauki nie chodzi tu o metaforyczne „złe nawyki mózgu", lecz o realne, wielokrotnie wzmacniane konfiguracje sieciowe, w których określone sprzężenia między korą przedczołową, hipokampem, ciałem migdałowatym, wyspą, prążkowiem, układami neuromodulacyjnymi i autonomiczną regulacją stają się bardziej prawdopodobne niż inne. Bruce McEwen pisał o kosztach allostazy, Joseph LeDoux o pamięci zagrożenia, a Michael Merzenich o tym, że układ nerwowy staje się szczególnie sprawny w tym, co ćwiczy najczęściej; właśnie z tej perspektywy trzeba czytać psychoperformans. Nie wystarczy bowiem „uruchomić plastyczności". Trzeba tak zaprojektować działanie, aby nie ćwiczyć

przypadkiem dokładnie tego, co miało zostać osłabione. Jeżeli sesja psychoperformatywna nieustannie wzmacnia alarm, intensywność, przeciążenie, spektakularność i zależność od zewnętrznego bodźca, to nawet gdy uczestnik subiektywnie opisuje ją jako przełomową, mogła ona w rzeczywistości utrwalić neurobiologiczny wzorzec nadmiernego pobudzenia. Jeżeli natomiast działanie uczy dozowanego kontaktu z sygnałem trudnym, zwiększa zdolność do pozostania w doświadczeniu bez rozpadu uwagi, wzmacnia różnicowanie między sygnałem a interpretacją, przepisuje odruchowy unik na bardziej złożoną odpowiedź i osadza całość w przewidywalnym domknięciu, wtedy rośnie szansa na plastyczność rzeczywiście adaptacyjną. W praktyce oznacza to, że psychoperformans musi być sztuką selektywnego wzmacniania: wzmacnia nie wszystko, co silne, tylko to, co poszerza organizmowi zakres działania bez nadmiernej ceny biologicznej.

Najłatwiej zobaczyć tę różnicę na przykładzie pamięci lękowej i uwagi selektywnej. Organizm, który przez długi czas funkcjonował w stanie przeciążenia, uczy się nie tylko bać określonych bodźców, ale także przeszacowywać ich istotność. Wówczas nawet sygnały częściowo neutralne zaczynają być traktowane jako zwiastuny destabilizacji, a uwaga zostaje skolonizowana przez mechanizmy monitorowania zagrożenia. Ciało migdałowate nie działa jednak samo; jego wpływ zależy od kontekstu hipokampalnego, od modulacji korowej, od historii wzmacniania oraz od bieżącego stanu neuroendokrynnego. Dlatego psychoperformans nie może ograniczyć się do samego oswajania bodźca. Musi przebudować całą ekonomię saliencji, czyli relację między tym, co pojawia się w polu percepcji, a tym, jaką wartość alarmową organizm temu nadaje. W praktyce oznacza to pracę nad precyzyjnym różnicowaniem. Zamiast globalnego sygnału „to jest groźne” musi pojawić się bardziej złożona matryca: to jest trudne, ale nie katastrofalne; to jest intensywne, ale regulowalne; to uruchamia dawny wzorzec, ale nie wymaga już dawnej odpowiedzi; ten sygnał można rozłożyć na fazy; ten obiekt można dotknąć, odłożyć, nazwać, przekształcić; tę ciszę można utrzymać dłużej niż poprzednio; to spojrzenie świadka nie jest spojrzeniem osądu. W tym sensie uczenie asocjacyjne w psychoperformansie ma charakter nie tylko wygaszający, lecz także dyskryminacyjny i hierarchizujący. Organizm uczy się, że nie wszystkie sygnały należą do jednej klasy znaczeniowej. To fundamentalne, ponieważ wiele wzorców obronnych działa przez nadmierne uogólnienie. Gdy jeden rodzaj napięcia w gardle zostaje utożsamiony z każdym zagrożeniem, gdy jeden rodzaj spojrzenia uruchamia każdą historię wstydu, gdy jedna ciemność staje się synonimem każdej utraty kontroli, plastyczność pracuje na rzecz sztywności. Psychoperformans odwraca ten proces przez wprowadzanie kontrolowanych różnic: innych miejsc, innych odległości, innych intensywności głosu, innych trajektorii ruchu, innych statusów obiektu–klucza, innych choreografii wejścia i wyjścia. To właśnie są biologicznie znaczące operacje rozszczelniania uogólnienia. Nie chodzi zatem wyłącznie o wytworzenie „nowego wspomnienia”, lecz o przebudowę prawdopodobieństwa, z jakim układ nerwowy będzie przypisywał określonym sygnałom określony ciężar alarmowy. Daniel Kahneman i Michael Posner pokazali na różnych poziomach opisu, że uwaga jest zasobem ograniczonym i wybiórczym; psychoperformans działa najgłębiej wtedy, gdy nie tylko wzrusza lub angażuje, ale trwale zmienia reguły alokacji tego zasobu.

Jeszcze bardziej subtelny problem pojawia się wtedy, gdy przedmiotem pracy staje się wstyd relacyjny, kompulsja autokontroli albo przewlekły wzorzec samonadzoru. W takich przypadkach plastyczność nie dotyczy jedynie prostych reakcji lękowych, ale całych społecznie ukształtowanych układów przewidywania, w których Inny — realny lub uwewnętrzniony — działa jako stały regulator zachowania. Utrwalony wzorzec może brzmieć na przykład tak:

muszę utrzymać kontrolę nad obrazem siebie; nie wolno mi się zatrzymać; cisza jest kompromitująca; pomyłka jest upadkiem statusu; bycie widzianym oznacza potencjalne upokorzenie; ekspresja musi być doskonała albo nie ma prawa zaistnieć. Takie układy nie są czysto ideacyjne. Zawierają napięcie mięśniowe, określoną organizację oddechu, nawykowy tor ruchu gałek ocznych, specyficzną postawę osiową, mikrodynamikę mowy, a także wzorzec wydzielania pobudzenia w sytuacji społecznej. Psychoperformans może w tych przypadkach działać wyjątkowo mocno, ale tylko wtedy, gdy nie wzmacnia widowiskowości jako kolejnej formy samonadzoru. Jeżeli prowadzący lub sama konstrukcja działania premiują przede wszystkim efekt, wielkość emocji, demonstracyjność i performatywną „moc", uczestnik może pozornie wejść w głęboką przemianę, a w istocie jedynie przenieść dawny przymus na nowy idiom ekspresyjny. Dlatego w pracy nad wstydem, kontrolą i uwewnętrznionym spojrzeniem krytycznym najcenniejsze okazują się niekiedy działania najmniej heroiczne: utrzymanie nieidealnej obecności, świadome pozostanie w niedoskonałym geście, odmowa przyspieszania, spowolnienie tempa odpowiedzi, przyjęcie ograniczenia bez autoagresji, zmiana statusu pomyłki z porażki na materiał, ujawnienie chwiejności bez rozpadu struktury działania. Neurobiologicznie oznacza to przebudowę związku między sieciami monitorowania konfliktu, systemami nagrody, przewidywaniem społecznym i proceduralnym wzorcem obronnym. Psychoperformatywnie oznacza to przejście od ekspozycji na osąd ku ekspozycji na realność. Tu właśnie spotykają się intuicje Donalda Winnicotta, Thomasa Fuchsa, Daniela Sterna i współczesnych badaczy ucieleśnionej intersubiektywności z autorską logiką świadka, progu i planu sytuacyjnego. Przemiana nie polega na wykasowaniu dawnego śladu, lecz na zmianie warunków, w których ten ślad dochodzi do głosu, oraz na osłabieniu jego monopolu interpretacyjnego.

Dlatego w ocenie działania psychoperformatywnego trzeba pytać nie tylko o to, czy pojawiła się zmiana, lecz jakiego była rodzaju plastyczność i jaki wzorzec został faktycznie wzmocniony. Czy uczestnik po sesji lepiej różnicuje sygnały, czy raczej jeszcze bardziej nasłuchuje zagrożenia. Czy potrafi dłużej pozostać przy bodźcu bez zalewu pobudzenia, czy jedynie nauczył się znosić przeciążenie za cenę znieczulenia. Czy zyskał nową możliwość odpowiedzi, czy tylko nowy rytuał kompensacyjny. Czy obniżyła się zależność od intensywności, czy wzrosło uzależnienie od stanu kulminacyjnego. Czy pojawiła się większa swoboda przechodzenia między aktywacją a wyciszeniem, czy utrwalił się kolejny model dwubiegunowy: albo martwota, albo przestymulowanie. Te pytania są rozstrzygające, ponieważ prawdziwa plastyczność adaptacyjna rozszerza repertuar, a plastyczność nieadaptacyjna najczęściej go zawęża, nawet jeśli chwilowo daje poczucie mocy. Profesjonalny psychoperformans powinien zatem posiadać własne kryteria audytu neuroplastycznego, choćby jakościowego: wzrost różnicowania, wzrost tolerancji na sygnał bez automatyzmu, wzrost sprawczości proceduralnej, lepsze domykanie pobudzenia, mniejszą podatność na uogólnienie lękowe, mniejszą zależność od jednego stylu regulacji, większą kompatybilność działania z rytmem snu, pracy i relacji. Dopiero taki zestaw wskaźników pozwala odróżnić autentyczne uczenie adaptacyjne od efektu sugestii, społecznego wzmocnienia albo chwilowej euforii. W ostatnim ogniwie tego podrozdziału trzeba będzie przejść do najbardziej operacyjnej kwestii: jak projektować sekwencje psychoperformansu tak, aby otwierały okna rekonsolidacyjne i plastyczne, a zarazem minimalizowały ryzyko nadpisania dawnych wzorców nową formą przemocy regulacyjnej.

Ostateczny sens tego podrozdziału polega na przełożeniu wiedzy o neuroplastyczności, uczeniu asocjacyjnym i rekonsolidacji pamięci na rygor projektowy psychoperformansu.

Najważniejsza zasada brzmi: nie projektuje się „emocji”, lecz warunki uczenia. To rozróżnienie jest fundamentalne. Emocja może być silna i zarazem jałowa neurobiologicznie, jeśli nie wytwarza nowego związku między sygnałem, przewidywaniem, odpowiedzią ustroju i konsekwencją działania. Warunki uczenia oznaczają natomiast precyzyjnie ustawioną sekwencję: rozpoznanie wzorca dominującego, wybór perfonemu zdolnego ten wzorzec aktywować bez przeciążenia, wprowadzenie kontrolowanego błędu przewidywania, utrzymanie uczestnika w oknie tolerancji, osadzenie doświadczenia w materialnym i relacyjnym kontekście, a następnie takie domknięcie, które umożliwi dalszą konsolidację zamiast biologicznego „szumu” po zdarzeniu. W praktyce oznacza to, że prowadzący powinien umieć odróżnić sytuację, w której potrzebna jest interwencja bardziej ekspozycyjna, od sytuacji, w której konieczna jest raczej korekta proceduralna, relacyjna lub interocepcyjna. Jeżeli wzorzec dotyczy przede wszystkim zbyt szybkiego przejścia od sygnału do alarmu, plan sytuacyjny musi zawierać spowolnienie, rozczłonkowanie sekwencji, różnicowanie faz i możliwość zatrzymania odpowiedzi na wcześniejszym etapie. Jeżeli wzorzec dotyczy wstydu relacyjnego, kluczowe okażą się status świadka, gradacja widzialności, możliwość bycia widzianym bez presji doskonałości oraz zmiana kodu obecności z oceniającego na legitymizujący. Jeżeli wzorzec jest proceduralny — na przykład natychmiastowe napinanie przepony, unoszenie barków, zastyganie szczęki, przyspieszanie mowy albo chaotyczne ruchy rąk — to perfonem musi wejść właśnie tam, gdzie organizm zwykle działa automatycznie. Neuroplastyczność nie bierze się z samej interpretacji, lecz z nowego wykonania, nowej sekwencji odpowiedzi, nowego toru przejścia przez sygnał trudny. W tym sensie psychoperformans jest technologią wytwarzania konkurencyjnych śladów proceduralnych. Nie usuwa dawnego wzorca, lecz obniża jego dominację przez konsekwentne wzmacnianie wzorca alternatywnego. Tak rozumiana metoda jest zbieżna z tym, co wynika z badań Erica Kandela, Michaela Merzenicha, Josepha LeDoux i współczesnych ujęć pamięci predykcyjnej: układ nerwowy zmienia się wtedy, gdy zostaje wielokrotnie przeprowadzony przez nowy porządek odpowiedzi, a nie wtedy, gdy jedynie deklaruje chęć zmiany.

Z tej perspektywy można wyróżnić pięć głównych warunków skutecznego psychoperformatywnego otwierania okna plastycznego. Pierwszy to trafna reaktywacja śladu, czyli aktywacja wzorca wystarczająca, aby wszedł on do pola doświadczenia, ale niewystarczająca do zalania organizmu. Zbyt słaba reaktywacja nie otworzy niczego, zbyt silna zablokuje przetworzenie. Drugi warunek to precyzyjny błąd przewidywania. Organizm musi doświadczyć, że to, co do tej pory wydawało się obowiązkowym dalszym ciągiem reakcji, już nie zachodzi w ten sam sposób. Nie chodzi o przypadkowe zaskoczenie, lecz o zaskoczenie strukturalne, trafiające w sam rdzeń dawnego automatyzmu. Trzeci warunek to regulowana wielokanałowość. Psychoperformans działa najmocniej wtedy, gdy symbol, ruch, obiekt, oddech, światło, dźwięk, cisza i topologia przestrzeni nie konkurują ze sobą, lecz wspólnie prowadzą organizm ku jednej nowej odpowiedzi. Czwarty warunek to repetycja z modulacją. Jednorazowe doświadczenie może otworzyć proces, lecz dopiero powtórzenie — podobne co do logiki, odmienne co do parametrów — zwiększa szansę trwałego przesunięcia. Piąty warunek to integracja posesyjna. Bez niej nawet dobrze przeprowadzony proces może zostać zredukowany do spektakularnego incydentu. Integracja obejmuje zapis doświadczenia, ograniczenie szumu bodźcowego po działaniu, odpowiedni sen, brak nadmiernej socjalnej inflacji przeżycia, a następnie przekład na codzienną mikropraktykę. To właśnie mikropraktyka jest często najsilniejszym nośnikiem późniejszej plastyczności: zmieniona trajektoria pierwszego oddechu po przebudzeniu, inny sposób wejścia do pracowni, inna choreografia

kontaktu z obiektem–kluczem, inne tempo rozpoczynania mowy, świadoma zgoda na pauzę, inny sposób zajmowania miejsca przy stole, inny reżim świetlny, inny sposób kończenia dnia. Neurobiologia nie zna specjalnej kategorii „praktyka psychoperformansowa”; zna natomiast wielokrotnie powtarzane wzorce znaczącego zachowania. Dlatego właśnie inkorporacja jest biologicznym rdzeniem trwałości. Sen wzmacnia konsolidację, ale to codzienne powracanie do nowego toru reakcji przesądza, czy ślad będzie stabilizowany, czy zaniknie pod naporem dawnego nawyku. W tym sensie dobrze zaprojektowany psychoperformans nigdy nie kończy się w chwili zakończenia działania; kończy się dopiero wtedy, gdy nowa odpowiedź staje się częścią życia.

Równie ważne jest wskazanie warunków, w których psychoperformans może stać się narzędziem plastyczności nieadaptacyjnej. Dzieje się tak wtedy, gdy działanie wzmacnia zależność od stanu kulminacyjnego, przerzuca dawny przymus na nową formę ekspresji, buduje tożsamość wokół przeżycia wyjątkowego zamiast wokół nowego zakresu regulacji, albo gdy narusza zdolność organizmu do powrotu z wysokiego pobudzenia do stanu względnej równowagi. Jednym z najczęstszych błędów jest fetyszyzacja intensywności. Uczestnik może zostać wprowadzony w silny stan afektywny, który bywa przez grupę lub prowadzącego odczytywany jako znak „głębokiej pracy”, choć neurobiologicznie był to po prostu stan przewagi alarmu, dysocjacji, przeciążenia sensorycznego albo rozhamowania bez integracji. Drugim błędem jest nadprodukcja interpretacji. Jeżeli po doświadczeniu natychmiast nakłada się wielopiętrową narrację symboliczną, kosmologiczną, archetypową, ezoteryczną albo terapeutyczną, zanim organizm zdąży ustabilizować nowe wykonanie, może dojść do inflacji znaczenia kosztem rzeczywistego uczenia. Trzecim błędem jest źle ustawiony świadek: świadek, który chce „zrozumieć za”, „nazwać za”, „uratować za” albo „zachwycić się za”, bardzo często utrudnia rekonsolidacyjne przepisanie, ponieważ wprowadza cudzy model interpretacyjny tam, gdzie potrzebna jest emergencja nowego doświadczenia własnego. Czwartym błędem jest pominięcie idiografii. Nie istnieje uniwersalny perfonem rekonsolidacyjny ani jedna ścieżka plastyczności. To, co dla jednego organizmu będzie korzystnym błędem przewidywania, dla innego okaże się tylko hałasem lub agresją. To, co dla jednej osoby stanie się wejściem w nowe wykonanie, dla innej będzie wtórnym treningiem poddania. Dlatego psychoperformans musi stale poruszać się między strukturą a indywidualizacją. Ma posiadać logikę, ale nie może działać szablonowo. Ma operować wiedzą o plastyczności, lecz nie może zakładać, że każdy wzorzec daje się równie łatwo przepracować przez aktywację i korektę. Część śladów jest stara, gęsto osadzona relacyjnie, sprzężona z fizjologią stresu i z całym sposobem organizacji codzienności; w takich przypadkach psychoperformans powinien działać bardziej jak precyzyjny system mikrointerwencji niż jak monumentalny rytuał jednorazowego przejścia. Dojrzałość metody ujawnia się więc nie w obietnicy natychmiastowej transformacji, ale w umiejętności prowadzenia długiego procesu bez przemocy wobec biologii uczestnika.

W syntetycznym ujęciu neuroplastyczność, uczenie asocjacyjne i rekonsolidacja pamięci tworzą dla psychoperformansu triadę podstawową. Neuroplastyczność wyznacza horyzont możliwości zmiany. Uczenie asocjacyjne określa materiał, z którego zbudowane są automatyzmy, nawyki, lęki, wstydy, przywiązania, procedury obronne i style reagowania. Rekonsolidacja pamięci otwiera natomiast jedno z najważniejszych okien, w których dawny wzorzec może zostać nie tylko czasowo osłabiony, ale głębiej uelastyczniony i częściowo przepisany. Psychoperformans wchodzi w ten obszar nie przez magiczny wpływ na mózg, lecz przez konstruowanie znaczących, ucieleśnionych, relacyjnych i powtarzalnych doświadczeń,

które reorganizują przewidywanie organizmu. Najważniejszą miarą skuteczności nie jest więc ani intensywność przeżycia, ani wzniosłość symboliki, ani deklarowana wyjątkowość sesji, lecz to, czy zmieniło się prawdopodobieństwo określonej odpowiedzi: czy uczestnik reaguje inaczej na dawny sygnał, czy wzrosła zdolność różnicowania, czy obniżyła się kompulsywność, czy zwiększyła się tolerancja na pauzę, czy pojawiła się możliwość nowego ruchu, nowego oddechu, nowej relacji z obiektem–kluczem, nowej pozycji wobec świadka i wobec samego siebie. Jeśli tak, można mówić o pracy naprawdę neuroplastycznej. Jeśli nie, pozostajemy na poziomie wydarzenia afektywnego lub estetycznego, które mogło być ważne, ale nie musi jeszcze oznaczać trwałej reorganizacji. Tylko takie rozumienie chroni psychoperformans przed językowym nadużyciem i jednocześnie odsłania jego rzeczywisty potencjał: staje się on metodą projektowania warunków, w których organizm może nauczyć się innego świata, innego ciała, innej relacji i innego sposobu pamiętania.

29.6. Sieci mózgowe działania: saliencja, interocepcja, funkcje wykonawcze i regulacja afektu

Jeżeli psychoperformans ma być opisywany na poziomie neurologicznym z należytą precyzją, nie wystarczy mówić o „mózgu” w liczbie pojedynczej ani o rzekomym globalnym „pobudzeniu” układu nerwowego. Znacznie trafniejsze jest ujęcie sieciowe, w którym działanie psychoperformatywne rozumie się jako zdarzenie ingerujące w dynamiczną współpracę wielu układów odpowiedzialnych za wykrywanie istotności, monitorowanie stanu ciała, wybór reakcji, hamowanie automatyzmów, aktualizację przewidywań i modulowanie afektu. Współczesna neuronauka, rozwijana między innymi przez Vinoda Menona, Williama Seeleya, Michaela Posnera, Antonia Damasia, Buda Craiga, Kevina Ochsnera i Luiza Pessoę, odchodzi od lokalizacyjnego myślenia o pojedynczych „ośrodkach” i coraz wyraźniej pokazuje, że znaczące doświadczenie nie jest produktem jednej struktury, lecz wynikiem czasowo uporządkowanej koordynacji sieci. W psychoperformansie jest to szczególnie ważne, ponieważ mamy do czynienia nie z bodźcem laboratoryjnym izolowanym od kontekstu, lecz z sekwencją wielokanałową: ciało, głos, obiekt–klucz, światło, przestrzeń, świadek, czas i język działają jednocześnie. Oznacza to, że perfonem nie trafia do „jednego miejsca w mózgu”, lecz uruchamia najpierw proces selekcji istotności, potem mapowanie interocepcyjne, następnie przełączenia uwagowe i wykonawcze, a w końcu modulację afektywną oraz reorganizację odpowiedzi ruchowej i semantycznej. Najważniejsze stają się tu cztery zespoły funkcjonalne: sieć saliencji, sieci interocepcyjno-somatyczne, sieci wykonawcze oraz układy regulacji afektu. Nie są to byty całkowicie odrębne ani anatomicznie zamknięte, lecz pola współpracy o częściowo nakładających się komponentach. Psychoperformans może być rozumiany jako sztuka świadomego sterowania wejściem do tych układów, ich kolejnością aktywacji oraz sposobem, w jaki przejmują od siebie kontrolę nad przebiegiem doświadczenia. Właśnie dlatego jedna i ta sama treść symboliczna może wywołać całkowicie odmienne skutki zależnie od tego, czy najpierw aktywizuje przeciążenie saliencyjne, czy bezpieczną orientację, czy wzmacnia interocepcyjne różnicowanie, czy raczej nasila katastrofizację sygnałów z ciała, czy uruchamia funkcje wykonawcze wspierające reorganizację, czy przeciwnie — osłabia ich udział przez nadmierne pobudzenie. Z tego punktu widzenia dobrze zaprojektowany plan sytuacyjny nie jest tylko kompozycją artystyczną, lecz także sekwencją wejść do określonych stanów sieciowych.

Pierwszą z tych architektur jest sieć saliencji, której centralnymi węzłami pozostają zwykle przednia wyspa i przednia część zakrętu obręczy, choć jej działanie zależy również od połączeń z układami podkorowymi, autonomicznymi i uwagowymi. Sieć ta nie odpowiada po prostu za „emocje" ani za proste alarmowanie, lecz za wykrywanie tego, co w danym momencie ma dla organizmu szczególne znaczenie i powinno otrzymać priorytet przetwarzania. Może to być ból, twarz, nagły dźwięk, zmiana rytmu, błąd przewidywania, sygnał społeczny, nieoczekiwane naruszenie wzorca, ale także subtelna zmiana oddechu, osobliwa pauza, milknący świadek, odwrócony obiekt–klucz lub nietypowe ustawienie światła. Dla psychoperformansu oznacza to, że perfonem działa najpierw jako operator saliencyjny: wycina figurę z tła i ustanawia nowy porządek istotności. Jednak saliencja nie jest wartością jednobiegunową. To samo zjawisko może zostać zakodowane jako obiecujące, zagrażające, fascynujące, zawstydzające, sakralizujące lub destabilizujące. Stąd bierze się pierwsza wielka odpowiedzialność planu sytuacyjnego: nie chodzi wyłącznie o przyciągnięcie uwagi, lecz o taki typ przyciągnięcia, który nie przechodzi natychmiast w przeciążenie alarmowe. Badania Menona nad rolą sieci saliencji jako systemu przełączającego między trybem wewnętrznym a wykonawczym są tutaj szczególnie użyteczne, ponieważ pozwalają myśleć o psychoperformansie jako o praktyce sterowania przejściami między stanami sieciowymi. Gdy perfonem jest zbyt gwałtowny, zbyt gęsty bodźcowo lub zbyt niejednoznaczny w warunkach niskiej tolerancji, sieć saliencji może zdominować całe pole doświadczenia i przeprowadzić organizm w stan alarmowej hiperpriorytetyzacji, w którym maleje zdolność różnicowania, rośnie automatyzm, a możliwości wykonawcze ulegają zawężeniu. Gdy natomiast perfonem jest trafnie dozowany, saliencja pełni funkcję progową: wyostrza czujność, ale nie unieważnia myślenia; uruchamia orientację, ale nie wywołuje chaosu; nadaje ciężar zdarzeniu, ale nie przekształca go od razu w przymus obronny. W praktyce oznacza to, że projektowanie psychoperformansu wymaga umiejętności budowania „istotności regulowalnej", a nie po prostu istotności maksymalnej. Jest to zasada analogiczna do dawkowania w psychofizyce i klinice ekspozycyjnej, ale przeniesiona na pole sztuki działania, w którym jednostką wejściową pozostaje perfonem.

Drugą architekturą jest interocepcja, czyli monitorowanie i interpretowanie sygnałów płynących z wnętrza organizmu. Nie chodzi tu wyłącznie o potoczne „czucie ciała", ale o wielowarstwowy proces obejmujący reprezentację rytmu serca, oddechu, napięcia trzewnego, temperatury, ciśnienia, głodu, pełności, drżenia, bólu, wysiłku, równowagi i szeregu subtelnych sygnałów autonomicznych. Bud Craig wykazał, że wyspa odgrywa kluczową rolę w tworzeniu zintegrowanej mapy stanu ustroju, a Antonio Damasio rozwijał zbliżoną intuicję w ramach teorii markerów somatycznych. Z perspektywy psychoperformansu oznacza to, że działanie nie operuje wyłącznie na symbolach zewnętrznych, lecz nieustannie wpływa na to, jak uczestnik odczytuje własne wnętrze ciała. Ta warstwa bywa niedoceniana, a przecież w praktyce transformacyjnej często okazuje się decydująca. Jeden plan sytuacyjny może zwiększać trafność interocepcyjną, ucząc odróżniania napięcia od paniki, pobudzenia od rozpadu, łez od katastrofy, drżenia od utraty kontroli, przyspieszonego rytmu serca od natychmiastowego zagrożenia. Inny plan może tę zdolność pogarszać, jeżeli nasila hiperczujność, wzmacnia katastroficzne etykietowanie doznań albo przeciąża sygnałami bez wystarczającej struktury interpretacyjnej. Dlatego psychoperformans, jeśli ma działać dojrzale neurologicznie, powinien wspierać nie samo „wejście w ciało", lecz różnicowanie interocepcyjne. Jest zasadnicza różnica między uczestnikiem, który po działaniu mówi: „czułem wszystko naraz i nie wiedziałem, co się ze mną dzieje", a uczestnikiem, który potrafi powiedzieć: „pojawiło się zwężenie gardła, potem fala ciepła, potem napięcie w brzuchu, ale mogłem zostać przy tym bez utraty orientacji". Pierwszy

opis może sygnalizować wzrost intensywności bez dostatecznej integracji. Drugi wskazuje na rozwój mapowania interocepcyjnego, które stanowi jeden z warunków bardziej zaawansowanej regulacji afektu. W planie sytuacyjnym oznacza to konieczność świadomej pracy z oddechem, pauzą, tempem, ciężarem, fakturą materiału, pozycją ciała, stopniem kontaktu interpersonalnego i przewidywalnością sekwencji. Interocepcja nie jest dodatkiem do działania; jest jednym z głównych pól, na których działanie psychoperformatywne zyskuje albo traci moc reorganizacyjną. To właśnie tu widać, że bez solidnej mikrogramatyki cielesnej nawet najbardziej rozbudowana symbolika może pozostać neurologicznie słabo zakotwiczona.

Trzecią i czwartą architekturę — funkcje wykonawcze oraz regulację afektu — należy ujmować razem, choć nie wolno ich utożsamiać. Funkcje wykonawcze obejmują między innymi utrzymanie celu, hamowanie reakcji dominującej, przełączanie zestawów uwagowych, aktualizację roboczą, monitorowanie konfliktu, planowanie odpowiedzi i elastyczną korektę błędów. Są one związane z rozproszoną siecią obejmującą grzbietowo-boczne obszary kory przedczołowej, przedni zakręt obręczy, części ciemieniowe i liczne połączenia podkorowe. Regulacja afektu jest pojęciem szerszym: obejmuje zarówno świadome strategie reinterpretacyjne, jak i procesy bardziej automatyczne, wynikające z organizacji nawyków, poziomu pobudzenia autonomicznego, bezpieczeństwa relacyjnego, jakości interocepcji i dotychczasowej historii uczenia. Kevin Ochsner, James Gross, Ethan Kross i David Etkin pokazali na różne sposoby, że regulacja afektu nie sprowadza się do „kontrolowania emocji", lecz polega na modulowaniu ich przebiegu poprzez wybór uwagi, reinterpretację znaczenia, zmianę kontekstu, modyfikację ekspresji oraz zmianę relacji między systemami korowymi i podkorowymi. W psychoperformansie sieci wykonawcze i afektywne spotykają się w punkcie kluczowym: uczestnik ma nie tylko coś poczuć, ale też pozostać zdolny do innej odpowiedzi niż dawny automatyzm. Jeżeli plan sytuacyjny całkowicie wyłącza funkcje wykonawcze przez nadmierne pobudzenie, wówczas ekspresja może być silna, ale wartość reorganizacyjna maleje. Jeżeli natomiast działanie angażuje funkcje wykonawcze zbyt wcześnie i zbyt sztywno, może przekształcić się w zadanie nadmiernie kontrolowane, zbyt poznawcze, zbyt zdyscyplinowane, a przez to słabo penetrujące obszar realnej zmiany afektywnej. Sztuka psychoperformansu polega więc na tym, by funkcje wykonawcze nie tłumiły doświadczenia, lecz je podtrzymywały i kształtowały w chwili, gdy pojawia się możliwość nowego wykonania. To właśnie wtedy uczestnik może zatrzymać automatyczne przyspieszenie mowy, odroczyć natychmiastowy unik spojrzenia, nie odpowiedzieć odruchowo na wstyd, utrzymać pauzę bez rozpadu, świadomie zmienić trajektorię ruchu albo pozwolić afektowi przejść przez ciało bez konieczności natychmiastowego rozładowania. Tak rozumiana regulacja afektu nie jest represją emocji, lecz poszerzeniem repertuaru działania. Z neurologicznego punktu widzenia właśnie ten moment — gdy saliencja nie przechodzi w katastrofę, interocepcja nie przechodzi w panikę, a funkcje wykonawcze nie przechodzą w tyranię kontroli — stanowi jeden z najważniejszych celów psychoperformansu. Dalsze rozwinięcie tego podrozdziału musi więc pokazać, jak te sieci współpracują w czasie rzeczywistym, jak przełączają się między sobą i jak błędy projektowe mogą zniszczyć tę współpracę, nawet wtedy, gdy działanie wydaje się artystycznie przekonujące.

Jeżeli opisywać współpracę tych sieci w czasie rzeczywistym, trzeba porzucić obraz liniowego łańcucha przyczynowego i przyjąć model oscylacyjno-przełącznikowy, w którym organizm nieustannie przechodzi między trybami orientacji, oceny, wykonania, samomonitorowania i modulacji afektywnej. Vinod Menon zaproponował ujęcie, w którym sieć saliencji pełni funkcję

dynamicznego przełącznika między bardziej introspekcyjnymi i bardziej zadaniowymi stanami pracy mózgu; w praktyce psychoperformansu ta intuicja jest wyjątkowo użyteczna, bo pozwala rozumieć plan sytuacyjny jako reżyserię przejść między skupieniem na wnętrzu, skupieniem na obiekcie, skupieniem na świadku i skupieniem na zadaniu. Gdy uczestnik wchodzi do przestrzeni działania, jego układ nerwowy wykonuje błyskawiczną ocenę tego, co ma teraz najwyższą istotność: czy pierwszeństwo ma orientacja przestrzenna, kontakt z ciałem, obawa przed spojrzeniem innych, monitoring własnego wykonania, czy może sygnał płynący z obiektu–klucza. Jeżeli plan jest dobrze zaprojektowany, sieć saliencji nie zostaje przeładowana konkurencyjnymi bodźcami, lecz dostaje czytelny wektor: oto to jest próg, oto to jest figura, oto ten element ma zostać potraktowany jako główna oś doświadczenia. Wtedy możliwe jest stopniowe wciąganie interocepcji bez natychmiastowego rozproszenia przez nadmiar sygnałów społecznych lub scenograficznych. Jeżeli natomiast wejście jest zbyt hałaśliwe, semantycznie niejednoznaczne albo relacyjnie niepewne, sieć saliencji zaczyna pracować w trybie nadmiarowego skanowania, a to pociąga za sobą wzrost kosztów poznawczych i spadek dostępności funkcji wykonawczych. Mówiąc bardziej operacyjnie: organizm zaczyna zarządzać przetrwaniem sytuacyjnym zamiast uczestniczyć w projektowanej przemianie. To właśnie dlatego w psychoperformansie tak duże znaczenie mają pozornie drobne parametry wejściowe: porządek przestrzeni, liczba obiektów, sposób rozpoczęcia ciszy, kierunek światła, czytelność pierwszego gestu, status obecności świadka, pierwsza instrukcja i tempo jej podania. Każdy z tych elementów nie tylko „buduje atmosferę”, ale realnie kształtuje architekturę przełączeń sieciowych. W dobrze prowadzonym działaniu sieć saliencji nie jest permanentnie pobudzana; pracuje raczej falowo, uruchamiając kolejne progi doświadczenia i następnie oddając sterowanie układom interocepcyjnym, wykonawczym lub afektywnym w zależności od tego, jaka faza procesu właśnie się rozgrywa.

Na tym tle trzeba bardzo dokładnie opisać rolę interocepcji jako osi pośredniczącej między wykrywaniem istotności a nadawaniem jej sensu egzystencjalnego. Bud Craig i Antonio Damasio w różny sposób pokazali, że odczucie „to jest ważne dla mnie” nie jest czysto poznawczą etykietą, lecz wydarza się przez ciało, przez jego mapowanie i przez subiektywne poczucie stanu ustroju. W psychoperformansie oznacza to, że sieć saliencji i interocepcja nie działają kolejno, lecz wzajemnie się wzmacniają: to, co zostaje uznane za istotne, zmienia sposób odczytu sygnałów z wnętrza ciała, a zmieniony odczyt ciała wzmacnia lub osłabia dalszą istotność bodźca. Powstaje pętla, która może działać adaptacyjnie albo autodestrukcyjnie. Adaptacyjnie działa wtedy, gdy uczestnik doświadcza wzrostu czytelności sygnałów ustrojowych bez utraty orientacji: rozpoznaje narastanie pobudzenia, zmianę temperatury, napięcie w gardle, przyspieszenie rytmu serca, mikrodrżenie, falowanie oddechu, ale nie interpretuje ich automatycznie jako katastrofy, kompromitacji albo utraty wpływu. Autodestrukcyjnie działa wtedy, gdy każde przesunięcie interocepcyjne zostaje przez organizm nadkodowane alarmem i prowadzi do wtórnego sprzężenia lękowego. Właśnie tutaj psychoperformans musi być bardziej precyzyjny niż wiele praktyk medytacyjnych czy ekspresyjnych o charakterze ogólnym. Samo „pogłębianie kontaktu z ciałem” bywa bowiem ambiwalentne; u części osób zwiększa ono trafność różnicowania, u innych uruchamia spiralę hiperczujności. Dlatego plan sytuacyjny powinien modulować interocepcję przez zadania, a nie przez gołe skupienie. Czasem lepiej działa kontakt z ciężarem obiektu, innym razem rytmizowany ruch stóp, praca z pauzą głosu, ustrukturyzowane dotykanie materiału, dozowany bezruch, praca z odległością od świadka lub precyzyjna sekwencja oddechowo-ruchowa. W takich warunkach interocepcja nie staje się otchłanią nieoznaczonego pobudzenia, lecz mapą

roboczą dla funkcji wykonawczych. Uczestnik nie tylko czuje, ale zaczyna wiedzieć, co z tym czuciem zrobić. To przejście od biernego zalewu do aktywnego mapowania jest jednym z najważniejszych neurologicznych progów psychoperformansu. Tutaj właśnie wyspa, kora obręczy, sieci somatosensoryczne, pień mózgu i systemy autonomiczne współtworzą stan, w którym afekt może zostać zauważony, utrzymany, nazwany i przekształcony bez natychmiastowego rozładowania.

Dopiero na tym fundamencie mogą wejść w pełni funkcje wykonawcze, których rola w psychoperformansie bywa systematycznie niedoszacowana albo fałszywie utożsamiana z kontrolą i chłodnym dystansem. Tymczasem wykonawczość nie oznacza wyłącznie hamowania emocji, lecz możliwość utrzymania zadania przemiany w polu działania wtedy, gdy stary automatyzm próbuje przejąć sterowanie. Adele Diamond, Michael Posner czy Earl Miller pokazali, że funkcje wykonawcze obejmują hamowanie reakcji dominującej, elastyczne przełączanie, utrzymywanie celu, monitoring konfliktu i aktualizację informacji roboczej. W praktyce psychoperformansu znaczy to bardzo wiele. To właśnie dzięki tym funkcjom uczestnik może nie wejść natychmiast w dawny unik, może nie uciec od spojrzenia, może odroczyć kompulsywną odpowiedź, może zatrzymać przyspieszenie ruchu, może nie przejąć narzuconej interpretacji, może pamiętać regułę działania nawet w chwili wzrostu pobudzenia. Innymi słowy, funkcje wykonawcze umożliwiają wykonanie nowej odpowiedzi, a nie tylko jej pomyślenie. Bez nich nawet trafnie aktywowana interocepcja i dobrze ustawiona saliencja nie przejdą w reorganizację, bo organizm pozostanie zakładnikiem automatyzmu. Trzeba jednak dodać równie mocno, że funkcje wykonawcze mają własną fizjologię ograniczeń. Gdy pobudzenie jest zbyt wysokie, gdy środowisko jest przeładowane, gdy w grę wchodzi głęboki wstyd relacyjny, chroniczne niewyspanie albo przeciążenie bólowe, zdolność do wykonawczego utrzymania zadania gwałtownie spada. W takich warunkach instrukcje typu „zostań z tym”, „nie uciekaj”, „wytrzymaj”, „zobacz to inaczej” mogą być neurobiologicznie nieadekwatne, bo wymagają zasobów chwilowo niedostępnych. Profesjonalny psychoperformans musi więc nie tylko korzystać z funkcji wykonawczych, ale także oszczędzać je i wspierać. Służy temu uproszczenie pola bodźców, zmniejszenie liczby jednoczesnych decyzji, precyzyjna gradacja zadań, powtarzalność części struktury, czytelność roli świadka oraz wprowadzanie interwałów, w których system może odzyskać zdolność do świadomej modulacji. To dlatego dobrze zbudowany plan sytuacyjny wygląda niekiedy niemal jak partytura pracy przedczołowej: daje dość orientacji, by uczestnik nie zginął w chaosie, ale nie tak dużo, by całe doświadczenie zostało skolonizowane przez nadkontrolę. Funkcje wykonawcze są tu nie policją wobec afektu, lecz architekturą nowego wykonania.

Na końcu tej warstwy trzeba doprecyzować relację między sieciami a regulacją afektu, ponieważ właśnie tutaj dochodzi do najczęstszych uproszczeń. Afekt nie jest jedynie „emocją” w potocznym sensie, lecz dynamicznym stanem gotowości, wartościowania i tendencji do działania, osadzonym zarazem w ciele, przewidywaniu i relacji. Luiz Pessoa trafnie podkreślał, że poznanie i emocja są neurobiologicznie silnie splecione, a nie odrębne; w psychoperformansie widać to szczególnie wyraźnie. Regulacja afektu nie polega więc wyłącznie na wtórnym „uspokajaniu się”, ale na całej kaskadzie wcześniejszych operacji: na tym, jak została ustawiona saliencja, jak został przeczytany stan ciała, ile zasobów wykonawczych pozostało dostępnych, jaką figurę przyjął świadek, czy przestrzeń wspierała orientację, czy język działania nie był nocebogenny, czy obiekt–klucz otwierał, czy zamykał pole znaczeń. Dopiero suma tych elementów decyduje, czy afekt przejdzie w stan regulowalny, czy w stan obronnej

sztywności. W praktyce oznacza to, że regulacja afektu powinna być projektowana nie na końcu, ale od początku. Nie pyta się zatem tylko: jak uczestnik się uspokoi po silnym doświadczeniu? Pyta się raczej: jak sprawić, by afekt od samego początku przepływał przez organizm w sposób, który zwiększa zakres odpowiedzi zamiast go zawężać? Jak zaprojektować wstępny gest, aby nie upokarzał. Jak ustawić ciszę, aby była nośna, ale nie zalewająca. Jak wprowadzić głos, aby nie był przemocowy. Jak użyć światła, aby nie uruchamiało zbędnego alarmu. Jak włączyć świadka, aby jego obecność wzmacniała legitymizację, a nie samonadzór. Jak dobrać zadanie wykonawcze, aby nie stało się tyranią poprawności. To wszystko są pytania o regulację afektu w sensie sieciowym. W kolejnej odsłonie tego podrozdziału trzeba będzie przejść jeszcze głębiej do błędów przełączania między tymi układami: do sytuacji, w których saliencja nie oddaje pola wykonawczości, interocepcja zostaje skolonizowana przez katastrofizację, funkcje wykonawcze sztywnieją w nadkontrolę, a afekt albo zalewa, albo zostaje odcięty. Dopiero analiza tych patologii pozwala zrozumieć, jak precyzyjnie psychoperformans powinien komponować przejścia między sieciami, aby realnie służyć przemianie, a nie tylko produkować pozór neurologicznej głębi.

Dalsze doprecyzowanie wymaga wprowadzenia jeszcze jednego poziomu, bez którego opis czterech architektur pozostawałby niepełny: chodzi o problem przełączania między trybem samoodniesienia, trybem zadaniowym i trybem alarmowo-saliencyjnym. Choć w tytule podrozdziału nie została wyodrębniona tak zwana sieć domyślna, w praktyce psychoperformansu nie sposób pominąć procesów auto-referencyjnych, autobiograficznych i narracyjnych, które w literaturze wiąże się z zespołem struktur obejmujących między innymi przyśrodkową korę przedczołową, tylną korę zakrętu obręczy, okolice ciemieniowe i hipokampalne. Marcus Raichle i późniejsi badacze pokazali, że stan spoczynku nie jest neurologiczną pustką, lecz aktywnym trybem wewnętrznego modelowania siebie, czasu, pamięci i przewidywań społecznych. W psychoperformansie ten tryb ma znaczenie ogromne, ponieważ uczestnik nigdy nie przychodzi do działania jako neutralny organizm reagujący wyłącznie na bieżące bodźce. Przychodzi jako podmiot już zanurzony w narracji o sobie, już obciążony wcześniejszymi modelami tego, kim jest, co mu wolno, czego ma się spodziewać od innych, gdzie kończy się jego kontrola, co grozi utratą twarzy, które sygnały z ciała są niebezpieczne, a które uprawnione. Jeżeli plan sytuacyjny zostanie skonstruowany zbyt surowo bodźcowo i zbyt ubogo semantycznie, może nie zdołać przełamać dominacji trybu auto-referencyjnego; uczestnik będzie wykonywał działanie, ale nadal przede wszystkim komentował siebie, oceniał siebie, przewidywał ocenę innych i produkował wtórne narracje asekuracyjne. Jeżeli z kolei działanie nadmiernie uderzy w tę warstwę, nie tworząc dostatecznej struktury wykonawczej, może dojść do przeciążenia autoświadomości, wzrostu wstydu, dezintegracji lub gwałtownego przejścia w obronną derefleksję. Tu właśnie uwidacznia się rola sieci saliencji jako systemu przełącznikowego: to ona współdecyduje, czy organizm zostanie chwilowo wyjęty z pętli nadmiernego samokomentowania i skierowany ku zadaniu, ku obiektowi–kluczowi, ku oddechowi, ku świadkowi albo ku materialnej czynności. W dobrze zaprojektowanym psychoperformansie nie chodzi więc o likwidację samoodniesienia, lecz o jego czasowe przeorganizowanie. Uczestnik nadal pozostaje sobą, ale jego „ja” przestaje być wyłącznie narracyjne, a staje się także zadaniowe, cielesne, relacyjne i procesualne. W tym sensie psychoperformans nie tyle wyłącza autoświadomość, ile zmienia jej metabolizm: z obsesyjnego monitorowania i przewidywania porażki przechodzi ku obecności wykonawczej, w której narracja o sobie nie dominuje już całego pola. To szczególnie istotne tam, gdzie źródłem

cierpienia jest nadmiar refleksji, samonadzoru, perfekcjonizmu, społecznej antycypacji i przymusu kontroli.

Właśnie dlatego jednym z najważniejszych zadań psychoperformansu jest modulowanie relacji między przetwarzaniem oddolnym i odgórnym. Przetwarzanie oddolne obejmuje to, co narzuca się organizmowi przez aktualny stan ciała, bodziec, rytm, temperaturę, światło, dźwięk, fakturę materiału, ciężar obiektu i napięcie mięśniowe. Przetwarzanie odgórne obejmuje oczekiwania, przekonania, interpretacje, cele, strategie regulacyjne i gotowe modele sytuacji. Karl Friston, Anil Seth i inni badacze kodowania predykcyjnego pokazali, że organizm nie odbiera świata biernie; stale konfrontuje napływające dane z własnymi przewidywaniami. W psychoperformansie ta zasada ma rangę operacyjną. Nie da się skutecznie pracować ani samym „doświadczeniem ciała", ani samą interpretacją. Jeżeli zdominuje warstwa oddolna, uczestnik może zostać zalany pobudzeniem, zafiksowany na sygnałach interocepcyjnych albo nadmiernie podporządkowany intensywności chwili. Jeżeli zdominuje warstwa odgórna, doświadczenie stanie się przesadnie koncepcyjne, wykalkulowane, kontrolowane i słabo penetrujące głębsze automatyzmy. Dojrzały plan sytuacyjny musi więc nieustannie sterować proporcją między tymi dwoma torami. Czasem trzeba wzmocnić dół — pozwolić obiektowi, ciężarowi, ciszy, postawie, drżeniu czy oporowi materiału wyprowadzić uczestnika z nadmiaru narracyjnej kontroli. Innym razem trzeba wzmocnić górę — wprowadzić nazwę, regułę, cel, granicę interpretacyjną, kontrakt, sekwencję, partyturę, aby intensywność nie przeszła w chaos. Szczególna trudność polega na tym, że organizmy różnią się profilem dominacji. Jedni uczestnicy mają skłonność do nadmiernej kognitywizacji i trzymania afektu w ryzach wykonawczych aż do zubożenia doświadczenia. Inni przeciwnie, łatwo wchodzą w silne stany cielesno-afektywne, ale tracą wtedy zdolność do różnicowania i strukturalnego wykorzystania procesu. Psychoperformans, rozumiany neurologicznie, jest więc sztuką kalibracji pomiędzy dołem a górą, pomiędzy sygnałem a modelem, pomiędzy ucieleśnieniem a organizacją, pomiędzy wejściem w doświadczenie a zdolnością do pracy na nim. To nie przypadek, że najlepsze działania często mają charakter falowy: okresy intensywniejszego zanurzenia interocepcyjnego przeplatają się z fazami wykonawczej organizacji, potem znów pojawia się okno afektywnego otwarcia, a następnie faza nazwania, zogniskowania i domknięcia. Taki rytm nie jest wyłącznie estetyką przebiegu; jest neurologiczną higieną przełączania sieci.

Następny poziom dotyczy relacji między regulacją afektu a wyborem działania w kontekście społecznym, bo afekt w psychoperformansie prawie nigdy nie jest prywatnym stanem zamkniętym w czaszce. Jest stanem przygotowania do relacji: do pokazania się, ukrycia, zatrzymania, zbliżenia, wycofania, mówienia, milczenia, dotknięcia, obrony, zgody, odmowy. Luiz Pessoa i inni badacze integracji emocji z poznaniem wielokrotnie podkreślali, że systemy wartościujące i systemy wykonawcze nie są odrębnymi modułami, lecz wzajemnie się przenikają. Z tego punktu widzenia afekt nie jest czymś, co „pojawia się po" ocenie sytuacji; raczej od początku współorganizuje percepcję, uwagę, pamięć roboczą i wybór reakcji. W psychoperformansie oznacza to, że nie da się projektować działania tak, jakby afekt był dodatkiem do treści symbolicznej. Każdy element planu sytuacyjnego ma wektor afektywny: obiekt może koić, drażnić, zawstydzać, przyciągać, obrzydzać lub budować godność; światło może chronić albo demaskować; dystans świadka może legitymizować albo naruszać; cisza może być nośna albo karząca; fraza performatywna może otwierać albo kolonizować podmiot; ruch może stać się wyzwoleniem albo przymusem autoprezentacji. Z tego wynika jedna z najgłębszych zasad projektowych: regulacja afektu nie polega na wtórnym uspokajaniu „po

wszystkim", ale na takim komponowaniu całego pola działania, by afekt mógł pełnić funkcję informacji, a nie wyłącznie alarmu. Kiedy to się udaje, uczestnik zaczyna odróżniać wstyd od realnego naruszenia, wzruszenie od rozpadu, gniew od destrukcji, lęk od zakazu, pobudzenie od utraty granic, ulgę od odrętwienia. Ta zdolność różnicowania ma znaczenie pierwszorzędne, ponieważ warunkuje dalszą pracę funkcji wykonawczych. Im bardziej afekt pozostaje nieodróżniony, tym większe prawdopodobieństwo, że przejmie on sterowanie nad zachowaniem. Im lepiej zostaje zmapowany i utrzymany w oknie tolerancji, tym bardziej może stać się materiałem transformacji. Psychoperformans może więc być rozumiany jako praktyka zwiększania afektywnej granularności, czyli zdolności do subtelniejszego rozpoznawania i kategoryzowania własnych stanów. Lisa Feldman Barrett pokazywała, że precyzja emocjonalna nie jest czystym luksusem językowym, lecz czynnikiem wpływającym na regulację. W planie sytuacyjnym oznacza to, że język ma znaczenie, ale tylko wtedy, gdy jest osadzony w ciele, czasie i relacji. Sama nazwa bez doświadczenia niczego nie przepisze; doświadczenie bez możliwości różnicowania łatwo natomiast pozostaje w stanie surowym, zbyt mało użytecznym regulacyjnie.

Wreszcie trzeba wskazać, że błędy przełączania między tymi sieciami mają własną fenomenologię, którą praktyk psychoperformansu powinien umieć rozpoznawać niemal klinicznie, choć bez roszczenia diagnostycznego. Jednym błędem jest przeciążenie saliencji: wszystko staje się zbyt ważne, zbyt intensywne, zbyt domagające się reakcji. Wtedy uczestnik traci hierarchię sygnałów, a doświadczenie rozpada się na konkurujące mikrozagrożenia. Innym błędem jest katastrofizacja interocepcji: najmniejsza zmiana w tętnie, gardle, brzuchu czy oddechu zostaje odczytana jako potwierdzenie utraty kontroli. Kolejnym jest sztywność wykonawcza: uczestnik zaczyna „realizować zadanie" w sposób nadmiernie poprawny, nadmiernie kontrolowany, zubożony afektywnie, tak jakby całe działanie miało być egzaminem z samokontroli. Jeszcze innym jest rozlanie afektu, w którym doświadczenie jest wprawdzie intensywne, lecz bez dostatecznej struktury, przez co nie daje się ani utrzymać, ani różnicować, ani później integrować. Wszystkie te zaburzenia przełączania mogą współwystępować i przechodzić jedno w drugie. To właśnie dlatego prowadzący nie może patrzeć wyłącznie na powierzchnię ekspresji. Musi rozpoznawać, czy milczenie jest regulacją, czy zamrożeniem; czy silny głos jest odzyskaniem sprawczości, czy hiperpobudzeniem; czy bezruch jest pracą na progu, czy wycofaniem; czy łzy są integrujące, czy tylko sygnałem przeciążenia; czy bardzo poprawne wykonanie jest śladem wzrostu funkcji wykonawczych, czy tylko kolejną odsłoną perfekcjonizmu. W następnym ogniwie tego podrozdziału konieczne będzie zatem przejście od opisu samych sieci do opisu ich współpracy w różnych typach psychoperformansu: indywidualnym, duetowym, grupowym, krytycznym i codziennym. Dopiero wtedy w pełni widać, jak saliencja, interocepcja, wykonawczość i afekt są nie tyle tematami teoretycznymi, ile realnymi osiami kompozycji każdego działania, które ma ambicję oddziaływania głębiej niż na poziomie nastroju lub chwilowego wrażenia.

Aby uchwycić praktyczne znaczenie tych sieci, trzeba przeanalizować ich współpracę w odmiennych formatach psychoperformansu, ponieważ układ indywidualny, duetowy, grupowy, publiczny i codzienny nie aktywizują mózgu w ten sam sposób, nawet jeśli operują podobnym materiałem symbolicznym. W formacie indywidualnym na pierwszy plan wysuwa się relacja między saliencją a interocepcją, ponieważ brak zewnętrznej złożoności społecznej zwiększa wagę sygnałów płynących z wnętrza ciała i z materiału działania. Kiedy uczestnik pracuje sam z obiektem–kluczem, lustrem, zapisem, światłem, powierzchnią dźwiękową albo ściśle

dozowanym ruchem, sieć saliencji ma skłonność do szybkiego wiązania się z mikrozmianami ustrojowymi: przyspieszeniem oddechu, napięciem przepony, ściśnięciem gardła, zmianą temperatury dłoni, drżeniem, oporem materiału. Jeżeli plan sytuacyjny jest zbyt ubogi strukturalnie, doświadczenie może przesunąć się w stronę nadmiernej samoobserwacji i interocepcyjnego zapętlenia, w którym uczestnik nie tyle pracuje nad przemianą, ile zostaje wciągnięty w intensywny monitoring sygnałów z ciała. Jeżeli jednak konstrukcja działania zawiera czytelne punkty orientacyjne, fazy wejścia i wyjścia, gradację zadań oraz odpowiednią ekonomię bodźców, format indywidualny staje się wyjątkowo silnym laboratorium precyzyjnego różnicowania. Wtedy saliencja nie zasysa wszystkiego naraz, lecz wydziela sekwencję progów, interocepcja zyskuje funkcję mapy roboczej, funkcje wykonawcze utrzymują strukturę zadania, a regulacja afektu nie wymaga aż tak intensywnego wsparcia relacyjnego z zewnątrz. W sensie neurologicznym format indywidualny szczególnie sprzyja subtelnej pracy nad przełączaniem między stanem domyślnym a zadaniowym, nad osłabianiem kompulsywnego auto-komentarza oraz nad uczeniem się niealarmistycznego odczytu własnych stanów. Jest to format wymagający wysokiej jakości mikrogramatyki działania, bo brak drugiego człowieka nie chroni automatycznie przed przemocą regulacyjną; przeciwnie, może ją nasilić, jeśli uczestnik ma historię silnego samonadzoru i uwewnętrznionego krytyka. Dlatego indywidualny psychoperformans działa najgłębiej nie wtedy, gdy jest maksymalnie introspektywny, lecz wtedy, gdy wprowadza odpowiednio zewnętrzny punkt oparcia: ciężar obiektu, rytm kroków, sekwencję światła, partyturę oddechu, ślad kredy, materiał stawiający opór, zadanie przestrzenne, ograniczoną liczbę możliwych ruchów. To zewnętrzne zakotwiczenie chroni interocepcję przed zapaścią w nieoznaczoną intensywność i pozwala funkcjom wykonawczym wspierać doświadczenie zamiast je pacyfikować.

W formacie duetowym oraz w układzie performer–świadek architektura sieciowa staje się bardziej złożona, ponieważ dochodzi pełna dynamika neurobiologii społecznej. Obecność drugiego człowieka nie jest tu tylko kulturowym dodatkiem ani potwierdzeniem publicznego statusu działania. Jest modyfikatorem saliencji, interocepcji i regulacji afektu na poziomie podstawowym. Twarz, spojrzenie, mikroruchy, dystans, tempo odpowiedzi, ton głosu i stopień przewidywalności świadka zmieniają sposób, w jaki uczestnik odczytuje własny stan ciała i ocenia znaczenie sytuacji. Ruth Feldman, Tania Singer, Vittorio Gallese i inni badacze intersubiektywności pokazują, że współobecność wpływa na procesy ko-regulacyjne, synchronizację rytmów, społeczną saliencję i sposób organizacji afektu. W psychoperformansie znaczy to, że świadek może pełnić funkcję stabilizującą albo destabilizującą zależnie od swojej jakości obecności. Świadek dobrze ustawiony obniża koszt monitorowania społecznego, zmniejsza konieczność obronnej autoprezentacji, pozwala sieci saliencji wiązać się z rdzeniem zadania zamiast z ryzykiem upokorzenia, a przez to uwalnia zasoby funkcji wykonawczych do wykonania nowej odpowiedzi. Świadek źle ustawiony, nawet przy dobrych intencjach, może doprowadzić do przeciążenia układu: spojrzenie staje się wtedy bodźcem alarmowym, interocepcja zostaje skolonizowana przez wstyd lub zagrożenie, funkcje wykonawcze przechodzą w nadkontrolę albo zanikają, a afekt ulega albo zalaniu, albo odcięciu. W praktyce oznacza to konieczność szczegółowego projektowania statusu świadka. Trzeba decydować o odległości, kącie obecności, czasie patrzenia, momencie odezwania się, prawie do milczenia, rodzaju sprzężenia zwrotnego, a nawet o sposobie siedzenia czy stania. Są to parametry nie tylko etyczne, ale i neurologiczne. W układzie duetowym szczególnie ważna staje się zdolność do utrzymywania afektu przy jednoczesnym zachowaniu kontaktu. Tutaj funkcje wykonawcze nie służą już wyłącznie organizacji własnego działania, lecz również selekcji odpowiedzi na

sygnały płynące od Innego. Pojawia się konieczność hamowania dawnych automatyzmów relacyjnych: przypodobania się, ucieczki, zamarcia, kontrataku, przyspieszonego tłumaczenia siebie, nadmiernego wyjaśniania lub spektakularnej autodemonstracji. Psychoperformans duetowy może zatem działać jako pole przebudowy społecznych modeli przewidywania, ale tylko wtedy, gdy świadek nie kolonizuje przestrzeni sensu. Jego obecność musi legitymizować nowe wykonanie, a nie zastępować je własną interpretacją. To jedno z najważniejszych rozróżnień w całej metodzie.

Jeszcze bardziej złożona sytuacja pojawia się w formacie grupowym i publicznym, gdzie sieci mózgowe działania zostają wystawione na konkurencję wielu jednoczesnych źródeł istotności. Grupa zwiększa potencjał ko-regulacyjny, ale równocześnie radykalnie podnosi obciążenie saliencyjne. Pojawiają się wielokrotne spojrzenia, różne rytmy ciał, mnogość mikrogestów, niejednolita akustyka społeczna, zjawiska zarażania afektywnego, lokalne węzły napięcia i rozproszone źródła oczekiwania. W takiej sytuacji sieć saliencji może stać się przeciążona szybciej niż w formacie indywidualnym lub duetowym, zwłaszcza u osób wysoko wrażliwych sensorycznie, z historią wstydu społecznego, z dużym obciążeniem samonadzorem albo z niestabilną interocepcją. Dlatego grupowy psychoperformans wymaga jeszcze bardziej precyzyjnej hierarchizacji figur. Trzeba wyraźnie ustalić, co jest głównym nośnikiem zadania, gdzie jest próg wejścia, kiedy grupa ma działać synchronicznie, kiedy asynchronicznie, kiedy świadkować, a kiedy pozostawać tłem. W przeciwnym razie uczestnicy zaczną regulować się głównie przez skanowanie innych ludzi, a nie przez pracę na własnym zadaniu transformacyjnym. Z neurologicznego punktu widzenia grupa może jednak otworzyć procesy niedostępne w układach mniejszych: rytmiczna synchronizacja ruchu, wspólny oddech, chóralność głosu, kolektywna pauza, wspólna manipulacja obiektami, krąg i rozproszenie, naprzemienne przechodzenie figur oraz tła — wszystko to może stabilizować afekt, zwiększać poczucie bezpieczeństwa i wzmacniać przejście od prywatnej reaktywności do bardziej wspólnotowego trybu działania. Tu właśnie funkcje wykonawcze muszą pracować na dwóch poziomach jednocześnie: jednostkowym i polowym. Uczestnik utrzymuje własne zadanie, a zarazem czyta rytm grupy i koryguje odpowiedź tak, by nie wejść ani w chaotyczną fuzję, ani w obronny izolacjonizm. W działaniach publicznych dochodzi jeszcze wymiar normatywny: przestrzeń społeczna uruchamia silniejsze modele przewidywania związane z widzialnością, legalnością, wstydem, oceną, statusem i ryzykiem zakłócenia. Wtedy regulacja afektu staje się nie tylko zadaniem wewnętrznym, ale także polityką obecności. Uczestnik musi jednocześnie radzić sobie z własnym pobudzeniem i z tym, jak przestrzeń publiczna koduje jego działanie. Psychoperformans krytyczny lub miejski angażuje więc układy wykonawcze i afektywne na poziomie bardziej konfliktowym niż format kameralny. Nie wystarczy już pozostać przy sygnale ciała; trzeba także utrzymać relację z normą, z ryzykiem, z niepewnością reakcji otoczenia i z faktem, że widzialność staje się tu materiałem politycznym. Właśnie dlatego część działań publicznych bywa neurologicznie zbyt kosztowna dla niektórych uczestników, mimo ich wysokiej wartości symbolicznej. Metoda dojrzała musi umieć to uwzględnić, nie heroizując przeciążenia.

Szczególnie cenne dla psychoperformansu są natomiast formaty codzienne i mikronarracyjne, ponieważ to one najpełniej pokazują, że sieci mózgowe działania nie potrzebują monumentalnego rytuału, aby wejść w proces reorganizacji. Mikrointerwencja codzienna — na przykład zmiana sposobu rozpoczynania poranka, choreografia wejścia do pracowni, nowy porządek dotykania przedmiotu, świadome ustawienie światła, pauza przed odpowiedzią, inny

sposób siadania, inne tempo pierwszych kroków, gest domknięcia pracy, ograniczenie liczby bodźców przy przejściu między zadaniami — może mieć bardzo wysoką wartość sieciową. Dzieje się tak dlatego, że powtarzalność codzienności jest głównym środowiskiem długiego uczenia. Sieć saliencji uczy się w niej, co zasługuje na priorytet; interocepcja uczy się, jak interpretować sygnały z ciała w mikroskali dnia; funkcje wykonawcze ćwiczą zmianę reakcji nie w warunkach teatralnego szczytu, lecz w warunkach rzeczywistego życia; regulacja afektu staje się mniej zależna od wyjątkowego wydarzenia, a bardziej od architektury rytmu. To właśnie w mikroperformansach najlepiej widać, jak sieciowo rozumiany psychoperformans przechodzi od sztuki zdarzenia do sztuki reorganizacji środowiska. Uczestnik nie musi już czekać na szczególną sesję, by wejść w proces. Każde przejście przez drzwi, każda zmiana pozycji wobec obiektu, każdy świadomie zbudowany próg ciszy, każda korekta świetlna, każda odroczona odpowiedź, każda nowa forma kontaktu z własnym napięciem może stać się nośnikiem długotrwałej zmiany sieciowej. Taki format jest zarazem najbardziej wymagający metodologicznie, ponieważ łatwo go banalizować. Jednak właśnie tu tkwi jego siła: codzienne praktyki nie przeciążają saliencji, nie żerują na wyjątkowości, nie uzależniają od kulminacji, a równocześnie dostarczają materiału do nieustannego wzmacniania nowych torów wykonania. W ostatnim fragmencie tego podrozdziału trzeba będzie więc dokonać syntezy: pokazać, jak projektować plan sytuacyjny jako architekturę współpracy między siecią saliencji, interocepcją, funkcjami wykonawczymi i regulacją afektu, a także jak rozpoznawać najczęstsze błędy kompozycyjne, które niszczą tę współpracę mimo wysokiego potencjału symbolicznego działania.

Końcowa synteza tego podrozdziału musi być zarazem teoretyczna i operacyjna, ponieważ dopiero wtedy widać, że sieci mózgowe działania nie są abstrakcyjnym dodatkiem do psychoperformansu, lecz jego ukrytą architekturą wykonawczą. W dobrze zbudowanym planie sytuacyjnym kolejność zdarzeń powinna odpowiadać logice współpracy między saliencją, interocepcją, wykonawczością i regulacją afektu. Najpierw trzeba ustanowić figurę istotności, ale bez przeciążenia, a więc tak, aby sieć saliencji wyodrębniła próg działania, nie przechodząc od razu w alarmowy monopol. Następnie należy umożliwić kontakt z organizmem, lecz nie w formie nieoznaczonego zalewu doznań, tylko jako interocepcyjne mapowanie robocze, które pozwala uczestnikowi odróżnić pobudzenie od utraty kontroli, napięcie od przymusu, ciężar od zagrożenia, łzę od rozpadu, drżenie od katastrofy. Dopiero na tym gruncie może wejść pełniejsza praca funkcji wykonawczych, czyli zdolność do utrzymania zadania przemiany, do zahamowania reakcji dominującej, do przełączenia toru odpowiedzi, do odroczenia automatyzmu i do wykonania nowej sekwencji mimo obecności dawnego wzorca. Regulacja afektu nie powinna być rozumiana jako końcowe „uspokojenie po wszystkim”, lecz jako efekt współpracy wszystkich wcześniejszych poziomów: afekt zostaje uniesiony, zróżnicowany, przeprowadzony i częściowo przepisany, ponieważ istotność była dawkowana, ciało zostało zmapowane, a wykonawczość nie załamała się pod ciężarem pobudzenia. Właśnie w tym sensie psychoperformans może być rozumiany jako praktyka sekwencyjnego przeprowadzania układu nerwowego przez stany, które dawniej albo się nie wydarzały, albo wydarzały się w destrukcyjnej konfiguracji. Zamiast automatycznego przejścia od bodźca do alarmu pojawia się tor bardziej złożony: rozpoznanie sygnału, uchwycenie stanu ciała, utrzymanie zadania, wykonanie nowej odpowiedzi, domknięcie bez przemocy. To nie jest drobna korekta techniczna. To właśnie tutaj dochodzi do neurobiologicznego rdzenia psychoperformansu. Jeżeli ten porządek zostaje zachowany, perfonem nie jest już tylko jednostką znaczenia artystycznego, ale staje się jednostką reorganizacji sieciowej. Jeżeli zaś ten porządek zostaje zaburzony, nawet bardzo wysoka wartość symboliczna działania może pozostać bez trwałej

mocy transformacyjnej. Z tego wynika zasadnicza konsekwencja metodologiczna: plan sytuacyjny powinien być projektowany jak partytura przełączeń sieciowych, a nie jedynie jak ciąg efektownych gestów. W takim ujęciu rośnie znaczenie rytmu, kolejności, odciążenia poznawczego, struktury świadkowania, topologii przestrzeni, liczby aktywnych kanałów, momentów ciszy, sposobu użycia obiektu–klucza i jakości domknięcia. Każdy z tych elementów ma odpowiednik neurofunkcjonalny. Żaden nie jest neutralny.

Z tej syntezy wynika także konieczność rozpoznawania typowych awarii kompozycyjnych, które z perspektywy artystycznej mogą uchodzić za „mocne", a z perspektywy sieciowej okazują się przeciwskuteczne. Pierwszą awarią jest przeciążenie saliencyjne. Powstaje ono wtedy, gdy zbyt wiele elementów jednocześnie domaga się priorytetu: nadmiar światła i cienia, nadmiar dźwięków, za duża liczba obiektów, zbyt gwałtowne wejście, niejasny status świadka, wielopiętrowa symbolika, przeciążona przestrzeń, brak czytelnej figury zadania. Organizm nie wie wtedy, co ma uznać za główny nośnik znaczenia, a sieć saliencji przechodzi w tryb rozproszonego alarmu. Drugą awarią jest interocepcyjne skolonizowanie doświadczenia przez katastrofizację. Uczestnik czuje wtedy więcej, ale nie rozumie lepiej; sygnały z wnętrza ciała nie stają się mapą, lecz lawiną. Trzecią awarią jest wykonawcza hiperkompensacja: działanie zostaje wprawdzie utrzymane w ryzach, ale kosztem nadmiernej poprawności, zaciśnięcia, perfekcjonistycznego pilotowania siebie, które zabija możliwość realnej aktualizacji afektu. Czwartą awarią jest afektywne rozlanie, w którym wzruszenie, gniew, lęk, ulga albo wstyd tracą swoją granularność i stają się jednorodną falą, niemożliwą do wykorzystania regulacyjnie. Piątą awarią jest błędne świadkowanie: świadek przejmuje rolę interpretatora, ratownika, egzaminatora, admiratora albo nieświadomego agresora symbolicznego. W każdej z tych konfiguracji układ nerwowy zamiast uczyć się nowego repertuaru, utrwala jedną z wersji starego przymusu: przymus skanowania, przymus samonadzoru, przymus odcięcia, przymus zalewu, przymus dopasowania. Dlatego profesjonalny psychoperformans powinien być stale audytowany pod kątem pytania, która sieć przejęła władzę nad całością i czy nie zrobiła tego kosztem innych. Jeśli saliencja dominuje zbyt długo, trzeba uprościć pole. Jeśli interocepcja zamienia się w panikę, trzeba dać więcej podpór zewnętrznych i lepszą gradację. Jeśli funkcje wykonawcze sztywnieją, trzeba obniżyć reżim poprawności i dopuścić bardziej żywą, ale nadal kontenerowaną odpowiedź. Jeśli afekt zalewa, trzeba zmniejszyć amplitudę, skrócić ekspozycję, zwiększyć przewidywalność lub zmienić status relacyjny świadka. To właśnie tutaj pojawia się bliskość psychoperformansu z myśleniem klinicznym, ale bez redukcji do terapii w wąskim sensie. Chodzi nie o diagnozowanie, lecz o czytanie architektury procesu z wystarczającą precyzją, by móc go modyfikować. Im dojrzalsza metoda, tym mniej mitologizuje intensywność, a tym bardziej ufa jakości przełączania między sieciami. Tak rozumiana praktyka staje się rodzajem neurologicznie świadomej kompozycji relacji między istotnością, ciałem, zadaniem i afektem.

Trzeba jednak pójść jeszcze dalej i wskazać, że każda z tych sieci ma własny idiom w języku psychoperformansu, a dojrzałość twórcy lub prowadzącego polega na zdolności tłumaczenia między idiomem artystycznym a idiomem neurofunkcjonalnym. Idiomem sieci saliencji są próg, figura, kontrast, wejście, nagłość, wyodrębnienie, wektor uwagi, napięcie między tłem a elementem wiodącym. Idiomem interocepcji są ciężar, rytm, pulsowanie, temperatura, oddech, trzewność, opór materiału, napięcie osiowe, tekstura odczuwania. Idiomem funkcji wykonawczych są partytura, ograniczenie, reguła, sekwencja, przełączenie, hamowanie, decyzja, wersjonowanie, korekta, wybór jednego parametru naraz. Idiomem regulacji afektu są

nośność, tolerancja, domknięcie, ko-regulacja, świadkowanie, amplituda, wygaszanie, rozróżnienie, możliwość pozostania bez rozpadu. W psychoperformansie te idiomy nigdy nie powinny być rozdzielone na sztywne moduły. W najlepszych działaniach współbrzmią. Obiekt–klucz może jednocześnie ustawiać saliencję, stabilizować interocepcję, porządkować funkcje wykonawcze i modulować afekt. Cisza może być jednocześnie figurą progową, lustrem interocepcyjnym, zadaniem wykonawczym i polem regulacji. Światło może organizować uwagę, zmieniać sposób odczuwania ciała, porządkować zadanie i obniżać koszt afektywny albo odwrotnie — wszystko zaburzać. Właśnie dlatego plan sytuacyjny trzeba myśleć jak wielowarstwową partyturę, a nie jak ilustrację jednej idei. Zbyt często praktyki transformacyjne wpadają w błąd monotoniczności: wszystko ma „znaczyć" to samo, wszystko ma wzmacniać jeden ton, jeden symbol, jeden rodzaj przeżycia. Tymczasem sieci mózgowe uczą się najgłębiej nie wtedy, gdy doświadczenie jest monolitem, lecz wtedy, gdy ma czytelne różnice fazowe. Musi istnieć wejście i przejście, napięcie i zmiana napięcia, kontakt i odroczenie kontaktu, intensywność i jej modulacja, rozpoznanie i wykonanie, ekspozycja i integracja. Dopiero wtedy organizm dostaje szansę na realne przełączenie trybów pracy. Ta zasada ma znaczenie nie tylko dla formatów monumentalnych, ale przede wszystkim dla mikropsychoperformansów dnia codziennego. Kiedy człowiek uczy się, że próg pokoju, początek rozmowy, dotknięcie przedmiotu, pierwsza minuta ciszy, pierwsze spojrzenie na ekran, pierwszy kontakt z własnym oddechem mogą być świadomie skomponowane, wtedy sieci mózgowe przestają działać wyłącznie według dawnego automatyzmu środowiskowego. Zaczynają być współprowadzone przez praktykę. Nie w sensie pełnej kontroli, lecz w sensie zwiększonej zdolności do wpływania na warunki, w których rodzi się reakcja.

W ostatecznej formule tego podrozdziału należałoby więc powiedzieć, że psychoperformans jest metodą operowania na architekturze przełączeń sieciowych, a nie tylko na treści symbolicznej. Sieć saliencji decyduje, czy i co stanie się figurą. Interocepcja decyduje, jak ta figura zostanie wcielona i odczytana w stanie ustroju. Funkcje wykonawcze decydują, czy możliwe będzie inne wykonanie niż dawny automatyzm. Regulacja afektu decyduje, czy całe zdarzenie zostanie zintegrowane jako wzrost zakresu działania, czy zapadnie się w alarm, odcięcie lub sztywność. Psychoperformans oddziałuje najmocniej wtedy, gdy potrafi utrzymać ruch między tymi poziomami bez dominacji jednego z nich. Nie chodzi więc o proste „uruchamianie emocji", „wejście w ciało", „pracę z uwagą" albo „wzmacnianie kontroli", lecz o subtelne dostrajanie relacji między tymi rejestrami. W tym sensie każda dojrzała realizacja psychoperformansu jest neuroestetyką działania, psychofizjologią przejścia i etyką kompozycji zarazem. W dalszym ciągu pracy trzeba będzie pójść jeszcze głębiej, ku zjawiskom synchronii interpersonalnej i grupowej, ponieważ tam dopiero ujawnia się, że sieci mózgowe działania nie kończą się na jednej osobie, lecz rozciągają się na pole współobecności, rytmu i świadkowania.

29.7. Synchronia neuronalna i interpersonalna: rytm, wspólna uwaga, świadek i ko-regulacja

Synchronia w psychoperformansie nie może być rozumiana naiwnie jako prosta „harmonia ludzi ze sobą", ponieważ na poziomie naukowym chodzi o znacznie bardziej złożone zjawisko wieloskalowego dostrajania czasowego między organizmami, ich układami nerwowymi, układami autonomicznymi, rytmami ruchu, wzorcami oddechowymi, dynamiką uwagi i architekturą przewidywania. Badania nad wspólnym działaniem, rozwijane między innymi przez Giovanniego Frazzetta, Uriel Hassona, Sophie Scott, Tanię Singer, Ruth Feldman, Victorię Leong,

a w szerszym tle także przez Alana Fogel'a, Daniela Sterna czy Colwyna Trevarthena, pokazują, że człowiek od początku życia reguluje się nie tylko „w sobie", lecz również „pomiędzy". Oznacza to, że jednostkowy stan pobudzenia, stopień bezpieczeństwa, zakres eksploracji i gotowość do uczenia są częściowo współtworzone przez rytmy drugiego człowieka: przez jego tempo, przewidywalność, modulację głosu, oddechu, spojrzenia, pauzy, gestu i dystansu. W psychoperformansie ma to znaczenie zasadnicze, ponieważ działanie rzadko bywa czysto samotne nawet wtedy, gdy wykonuje je jedna osoba. Zawsze istnieje pole współobecności: realny świadek, grupa, przestrzeń publiczna, wyobrażony obserwator, wspólnota odniesienia albo uwewnętrzniona figura Innego. Synchronia interpersonalna nie jest więc dodatkiem do techniki, ale jednym z głównych mechanizmów, przez które plan sytuacyjny uzyskuje moc regulacyjną lub — przeciwnie — staje się miejscem destabilizacji. Kiedy dwa lub więcej organizmów wchodzą w dostrajanie, dochodzi do częściowej koordynacji rytmów ruchu, mikrodynamiki spojrzeń, wzorców wokalnych, oddechowych i posturalnych, a pośrednio także do zmian w tym, jak układ nerwowy każdego z uczestników przewiduje, interpretuje i toleruje niepewność. Właśnie dlatego wspólna pauza, wspólny krok, wspólne milczenie, wspólne przesunięcie obiektu–klucza, wspólne wejście do światła lub wspólna modulacja głosu nie są tylko zabiegami formalnymi. To nośniki synchronii. Ich funkcja nie polega na estetycznej zgodności, ale na ustanowieniu czasowego rusztowania, które może obniżać koszt regulacyjny, wzmacniać poczucie przewidywalności, poszerzać okno tolerancji i umożliwiać nową jakość kontaktu z afektem. Synchronia nie jest jednak dobrem absolutnym. Może stabilizować, ale może też homogenizować, kolonizować, wywierać presję dostosowania i tłumić różnicę. Dlatego w psychoperformansie trzeba mówić nie o synchronii jako takiej, lecz o synchronii adekwatnej, dawkowanej i etycznie skomponowanej.

Na poziomie neurologicznym szczególnie ważne jest zrozumienie, że tak zwana synchronia neuronalna nie oznacza prostego „zgrywania się mózgów" w sensie publicystycznym. Chodzi raczej o czasową zbieżność wzorców przetwarzania między osobami uczestniczącymi we wspólnym zdarzeniu: podobne momenty wzrostu uwagi, podobne reakcje na segmenty narracyjne, podobne przełączenia między stanem oczekiwania a rozpoznania, podobne fale zaangażowania i odprężenia. W badaniach nad wspólnym słuchaniem opowieści, muzyki, oglądaniem filmu czy prowadzeniem dialogu wykazywano, że aktywność mózgowa różnych osób może wykazywać częściową korelację czasową, zwłaszcza wtedy, gdy dzielą uwagę, rozumieją wspólną strukturę zdarzenia i pozostają w podobnym trybie interpretacyjnym. Dla psychoperformansu oznacza to, że wspólna uwaga jest jedną z najbardziej podstawowych form synchronii. Nie trzeba jeszcze wspólnego ruchu ani dotyku, aby pojawiło się współstrojenie; wystarczy odpowiednio skomponowany obiekt uwagowy, wspólna figura znaczenia, wspólnie utrzymywana cisza, wspólny moment przejścia lub wspólnie podzielany próg zdziwienia. Gdy grupa lub duet koncentrują się na tym samym perfonemie w podobnym rytmie czasowym, maleje przypadkowość pola społecznego, a rośnie przewidywalność rozkładu istotności. To z kolei wpływa na sieć saliencji, obniżając konkurencję między zbyt wieloma jednoczesnymi sygnałami. W praktyce oznacza to, że świadek w psychoperformansie nie powinien być jedynie biernym odbiorcą ekspresji performera, lecz współuczestnikiem pola uwagowego. Jego zadaniem jest utrzymanie takiej jakości obecności, w której figura działania nie rozpada się pod ciężarem obcych mikrosygnałów, niepotrzebnej reaktywności i rozproszenia. Wspólna uwaga ma tu charakter nośny: tworzy rodzaj poznawczo-afektywnego rusztowania, dzięki któremu wykonawca nie musi samodzielnie utrzymywać całego ciężaru zadania. Nie jest już jedynym źródłem struktury; struktura częściowo rozkłada się w polu współobecności. To bardzo ważne

zwłaszcza w sytuacjach, w których indywidualny system regulacji łatwo przechodzi w chaos, samonadzór albo izolacyjne zamarcie. Wówczas obecność świadka utrzymującego spokojną, czytelną i nieskrajnie reaktywną uwagę może działać jak zewnętrzny stabilizator sekwencji neuronalno-afektywnej. Nie chodzi o cudowne „uspokajanie energii", lecz o precyzyjne przesunięcie warunków przewidywania. Organizm przestaje być sam na sam z intensywnością własnego sygnału i zaczyna korzystać z faktu, że drugi człowiek swoją postawą, rytmem i sposobem patrzenia współutrzymuje pole działania.

Jeszcze głębiej trzeba wejść w zagadnienie ko-regulacji, bo właśnie ono pokazuje, że synchronia nie jest wyłącznie zjawiskiem poznawczym ani estetycznym, lecz także autonomicznym i afektywnym. Ko-regulacja oznacza taką organizację relacji, w której stan jednego organizmu wpływa na stan drugiego w sposób nieprzypadkowy, częściowo przewidywalny i potencjalnie stabilizujący. W relacji niemowlę–opiekun mechanizmy te są podstawowe; w dorosłości nie znikają, lecz ulegają kulturowemu, symbolicznemu i wykonawczemu przekształceniu. Psychoperformans korzysta z tej samej matrycy, ale w warunkach świadomie komponowanych. Głos prowadzącego lub świadka, tempo odpowiedzi, długość pauzy, obecność lub brak gwałtownych ruchów, stabilność oddechu, sposób trzymania obiektu, jakość przejścia między fazami — wszystko to może działać ko-regulacyjnie. Z tego powodu świadek nie powinien być rozumiany tylko etycznie lub dramaturgicznie; jest on także czynnikiem fizjologicznego modelowania sytuacji. Jeżeli świadek porusza się chaotycznie, zbyt szybko reaguje, narzuca interpretację, nie wytrzymuje ciszy, wchodzi w swoją własną kulminację emocjonalną albo wysyła sygnały zniecierpliwienia, układ wykonawcy musi jednocześnie radzić sobie z własnym procesem i z niestabilnością otoczenia. Koszt regulacyjny rośnie, a przestrzeń dla uczenia maleje. Jeżeli natomiast świadek utrzymuje spokojny ton, przewidywalne tempo, nienachalną gotowość i wyraźną granicę między obecnością a ingerencją, może działać jak biologiczny stabilizator. W psychoperformansie ko-regulacja nie powinna jednak przechodzić w zależność. Istnieje subtelna granica między stabilizującym współtrzymaniem procesu a takim rodzajem dostrajania, który odbiera podmiotowi możliwość własnego wykonania. Jeśli świadek staje się zbyt prowadzący, zbyt ratunkowy, zbyt silnie „niesie" proces sobą, wtedy performer może regulować się głównie cudzym układem nerwowym, a nie rozwijać własnej zdolności do nowego toru odpowiedzi. Dlatego dojrzała ko-regulacja w psychoperformansie powinna być rytmiczna i dozowana: najpierw więcej wsparcia pola, potem stopniowe oddawanie inicjatywy, następnie znów krótkie stabilizowanie, po czym kolejny odcinek samodzielnego wykonania. Taka pulsacja relacyjna jest neurobiologicznie bardziej wartościowa niż ciągła opiekuńcza obecność albo przeciwnie — brutalny wymóg pełnej autonomii od początku. Ko-regulacja dobrze zaprojektowana nie zastępuje regulacji własnej, lecz ją scaffolduje, czyli buduje dla niej rusztowanie przejściowe. Właśnie w tym sensie świadek jest figurą zarówno społeczną, jak i neurologiczną: stoi na styku symbolicznego uznania i realnego wpływu na dynamikę pobudzenia, uwagi oraz afektu.

Najbardziej subtelnym i zarazem najbardziej płodnym obszarem dla psychoperformansu jest rytm, ponieważ to przez rytm synchronia staje się operacyjna. Rytm nie oznacza wyłącznie muzycznego metrum. Obejmuje wszelkie regularności i półregularności czasu: oddech, krok, pauzę, zmianę napięcia, czas patrzenia, czas milczenia, moment podania obiektu, kolejność wejść i wyjść, długość zbliżenia, powracanie motywu, naprzemienność figur oraz tła. Rytm jest nośnikiem przewidywalności, ale także źródłem subtelnej nowości, gdy zostaje złamany we właściwym momencie. To właśnie dlatego wspólny rytm może obniżać lęk: organizm uczy się,

że pole działania nie jest arbitralne, lecz ma uchwytną strukturę czasową. Jednocześnie drobna zmiana rytmu może otworzyć błąd przewidywania i stworzyć przestrzeń dla aktualizacji. Psychoperformans korzysta więc z rytmu na dwa sposoby. Po pierwsze, jako z matrycy ko-regulacyjnej: wspólny krok, wspólny oddech, wspólne tempo ciszy, wspólne przesuwanie materiału mogą stabilizować układ autonomiczny i zmniejszać koszt orientacji. Po drugie, jako z narzędzia przejścia: celowa zmiana rytmu może naruszać dawny automatyzm, na przykład wtedy, gdy przerywa kompulsyjne przyspieszenie, wydłuża pauzę w miejscu dotąd nie do wytrzymania albo odwrotnie — uruchamia ruch tam, gdzie dominowało zamarcie. W dalszym rozwinięciu tego podrozdziału trzeba będzie pokazać, jak rytm, wspólna uwaga, świadek i ko-regulacja działają odmiennie w sytuacjach bezpiecznych i konfliktowych, a także jak łatwo pomylić autentyczną synchronię z konformizmem, presją wspólnotową albo tłumieniem różnicy. Dopiero takie rozróżnienie pozwala wykorzystać potencjał synchronii bez popadania w kolektywną iluzję, że każda zgodność rytmu jest z definicji dobra i transformacyjna.

Kluczowe dla rozumienia synchronii w psychoperformansie jest odróżnienie współstrojenia od unifikacji. Współstrojenie oznacza czasowe i funkcjonalne dostrajanie bez zniesienia różnicy, podczas gdy unifikacja oznacza redukcję różnicy przez presję wspólnego tempa, wspólnego tonu, wspólnej ekspresji albo wspólnej narracji. To rozróżnienie ma doniosłość nie tylko etyczną, ale i neurologiczną. Organizm uczy się najkorzystniej wtedy, gdy może wejść w relację przewidywalną, lecz nieprzymusową; wspólny rytm ma wtedy charakter rusztowania, a nie gorsetu. Daniel Stern pisał o dostrojeniu afektywnym, Colwyn Trevarthen o pierwotnej intersubiektywności, a Ruth Feldman i inni badacze ko-regulacji rozwijali później te intuicje na poziomie bardziej psychobiologicznym. Z tej perspektywy psychoperformans nie powinien dążyć do tego, by wszyscy uczestnicy „czuli to samo", poruszali się identycznie albo wchodzili w jednolity stan. Dobrze zaprojektowana synchronia działa raczej jako wspólny układ odniesienia, w którym każdy może zachować własną amplitudę, własne mikropauzy, własną trajektorię afektu i własny sposób przechodzenia przez próg. W praktyce oznacza to, że wspólna cisza nie musi oznaczać identycznego przeżycia ciszy, wspólny krok nie musi oznaczać identycznego napięcia ciała, a wspólne patrzenie na obiekt–klucz nie musi oznaczać jednego modelu interpretacyjnego. Największym błędem byłoby utożsamienie synchronii z kolektywną zgodnością emocjonalną. Taka zgodność bywa powierzchniowa, oparta na mimetyzmie społecznym, oczekiwaniu aprobaty albo obronnym dopasowaniu. Psychoperformans dojrzały powinien natomiast budować synchronię różnicującą, to znaczy taką, w której pole wspólne obniża koszt regulacyjny, lecz nie narzuca jednolitego kształtu odpowiedzi. To właśnie tu ujawnia się głęboka rola świadka. Świadek nie jest tym, kto produkuje jednolity nastrój grupy, ale tym, kto pomaga utrzymać wspólny kontener czasowy i afektywny bez zawłaszczania indywidualnej dynamiki uczestnika. W sensie neurofunkcjonalnym można powiedzieć, że współstrojone pole pozwala sieci saliencji każdej osoby korzystać ze wspólnej hierarchii istotności, ale pozostawia interocepcji i regulacji afektu prawo do własnej mikroorganizacji. Tylko taka synchronia ma rzeczywisty potencjał transformacyjny. Synchronia wymuszona, zbyt gładka, zbyt estetycznie jednorodna, zbyt szybko wytwarzana, bardzo często bywa tylko formą społecznej kompresji doświadczenia, która wygląda na wspólnotę, lecz neurobiologicznie może oznaczać wyciszenie różnicy przez lęk lub konformizm.

Na tym tle trzeba dokładniej opisać wspólną uwagę jako podstawowy mechanizm synchronii interpersonalnej. Michael Posner badał uwagę jako system orientacji, selekcji i kontroli, ale w psychoperformansie uwaga staje się także zjawiskiem polowym. Gdy kilka osób utrzymuje

figurę na tym samym obiekcie, geście, źródle dźwięku, fragmencie ciszy, przejściu światła albo akcie manipulacji materiałem, dochodzi do czasowego zagęszczenia istotności. Pole społeczne przestaje być rozproszone na wiele konkurujących mikrobodźców, a zaczyna działać jak wspólnie utrzymywana soczewka. To zjawisko ma ogromne konsekwencje. Po pierwsze, zmniejsza koszt orientacji jednostkowej, bo uczestnik nie musi samodzielnie rozstrzygać, co jest teraz najważniejsze. Po drugie, osłabia chaotyczne skanowanie otoczenia, które szczególnie silnie występuje u osób w stanie wstydu społecznego, nadmiernej czujności albo sensorycznego przeciążenia. Po trzecie, zwiększa możliwość wejścia w głębszą pracę interocepcyjną, ponieważ wspólnie utrzymywana figura zewnętrzna porządkuje próg pobudzenia. Wspólna uwaga nie jest jednak tylko „wspólnym patrzeniem". Może być wspólnym słuchaniem, wspólnym oczekiwaniem, wspólną pauzą, wspólnym czuwaniem na ruch, wspólnym utrzymywaniem gotowości wobec jeszcze niewydarzonego aktu. W psychoperformansie szczególnie cenne są te formy wspólnej uwagi, które nie wymagają nadmiaru interpretacji. Kiedy grupa słucha tego samego dronu, obserwuje powolne przesunięcie obiektu, czeka na moment opuszczenia dłoni, milczy wobec jednego wybranego źródła światła albo wspólnie utrzymuje rytm oddechowo-krokowy, powstaje rodzaj uwagowego rusztowania, które samo w sobie może działać regulacyjnie. Nie chodzi tu o magiczne „połączenie umysłów", lecz o obniżenie entropii pola społecznego. Organizm mniej energii zużywa na monitorowanie nieistotnych zmiennych i więcej może przeznaczyć na uczestnictwo w zadaniu transformacyjnym. To właśnie dlatego w dobrze prowadzonym psychoperformansie tak ważna jest oszczędność figur uwagowych. Zbyt wiele centrów uwagi niszczy synchronię, ponieważ każdy układ nerwowy zaczyna wówczas walczyć o własną hierarchię priorytetów. Jedna dominująca figura, czasem dwie, często okazują się neurologicznie skuteczniejsze niż bogactwo jednoczesnych atrakcji. Wspólna uwaga jest więc nie tylko warunkiem dramaturgii, ale narzędziem dystrybucji kosztu poznawczego. To jej jakość w dużej mierze decyduje, czy grupa stanie się środowiskiem regulacji, czy środowiskiem przeciążenia.

Równie istotna jest synchronia rytmiczna, która może zachodzić na wielu poziomach jednocześnie: motorycznym, oddechowym, wokalnym, afektywnym i temporalno-kompozycyjnym. Rytm wspólny nie musi być regularny w sensie mechanicznym; często wystarcza półregularność, powracanie określonej długości pauz, przewidywalność kolejności wejść, podobna dynamika narastania i opadania napięcia albo subtelna zgodność między głosem, krokiem i zmianą ciężaru ciała. Badania nad wspólnym ruchem, chóralnością, dialogiem, muzykowaniem i kołysaniem wielokrotnie pokazywały, że rytm zwiększa przewidywalność społecznego środowiska, wzmacnia poczucie współobecności i ułatwia koordynację reakcji. W psychoperformansie rytm może więc pełnić funkcję pierwotniejszą niż treść symboliczna. Zanim uczestnik zrozumie sens działania, jego organizm zaczyna już odczytywać, czy czas pola jest chaotyczny, czy nośny. Jeśli rytm jest zbyt poszarpany, nieczytelny albo arbitralnie łamany, sieć saliencji może przejść w tryb nadmiernego alarmowania, a funkcje wykonawcze zostają obciążone ciągłą koniecznością przeliczania nowej sytuacji. Jeśli rytm jest zbyt monotonny i zbyt długo niezmienny, pojawia się habituacja jałowa, spadek istotności, senność albo obronna dysocjacja. Najbardziej produktywna okazuje się rytmiczność modulowana: wystarczająco czytelna, by budować przewidywalność, i wystarczająco zmienna, by utrzymywać żywą uwagę. Właśnie w tym miejscu psychoperformans spotyka się z muzycznością w sensie szerokim, nie jako domeną dźwięku, lecz jako domeną czasu organizowanego. Akt podniesienia przedmiotu, wspólne odwrócenie ciał, powolne zbliżanie się i zatrzymywanie, sekwencja spojrzeń, naprzemienne oddychanie, spiralne

przechodzenie przez przestrzeń — wszystko to może tworzyć matrycę rytmiczną, która stabilizuje układy autonomiczne i porządkuje afekt. Nie chodzi przy tym o osiągnięcie idealnego zgrania. Zbyt idealna rytmiczność bywa wręcz podejrzana, bo może sygnalizować przymus dopasowania albo zewnętrzną dyscyplinę kosztem autentycznej regulacji. Dojrzały psychoperformans pozostawia miejsce na mikroróżnice. Te różnice nie psują synchronii, lecz ją humanizują. Pokazują, że wspólne pole może utrzymać rozbieżności bez rozpadu. To niezwykle ważna lekcja neurologiczna: organizm uczy się wtedy, że kontakt nie wymaga ani pełnej zgodności, ani całkowitego odcięcia.

Najbardziej odpowiedzialnym i najtrudniejszym elementem pozostaje jednak figura świadka jako regulatora pola. W wielu praktykach kulturowych świadek bywa rozumiany symbolicznie lub etycznie, ale psychoperformans musi dodać do tego wymiar psychobiologiczny. Świadek współmoduluje amplitudę procesu nie tylko przez to, że widzi, lecz także przez to, jak widzi, kiedy widzi, czy umie nie reagować natychmiast, czy potrafi utrzymać napięcie bez pośpiechu interpretacyjnego, czy jego własne ciało i głos nie destabilizują pola, czy jego obecność legitymizuje różnicę, czy wymusza dopasowanie. Świadek może działać jak kotwica synchronii, ale może też stać się źródłem fałszywej synchronizacji. Fałszywa synchronizacja pojawia się wtedy, gdy uczestnik nie dostraja się do wspólnego pola z poczucia bezpieczeństwa i ciekawości, lecz ze strachu przed utratą uznania albo z potrzeby wykonania roli oczekiwanej przez obserwatora. W takiej sytuacji z zewnątrz widać zgodność, lecz neurobiologicznie mamy do czynienia raczej z adaptacją obronną niż z ko-regulacją. Z tego względu świadek w psychoperformansie powinien być szkolony nie tyle do „empatii" w banalnym sensie, ile do kompetencji rytmicznej i afektywno-uwagowej. Musi umieć utrzymać własny oddech, własną obecność, własną modulację głosu, własną relację do ciszy; musi umieć nie kolonizować pola zbyt szybką pomocą ani zbyt wczesnym zachwytem; musi potrafić być czytelnym bez bycia dominującym. To szczególnie ważne w procesach, gdzie przedmiotem pracy jest wstyd, lęk ekspozycyjny, historia zawłaszczenia albo trudność z pozostaniem widzianym. W takich sytuacjach świadek staje się niemal narzędziem neurobiologicznym: jego jakość obecności współdecyduje, czy sieci uczestnika wejdą w nowy tor przewidywania relacyjnego, czy odtworzą dawny model zagrożenia. W kolejnej części trzeba będzie wejść jeszcze głębiej w to, jak synchronia i ko-regulacja działają w grupach, w sytuacjach asymetrii władzy, w działaniach publicznych i w planach codziennych, a także jak odróżniać autentyczne współstrojenie od zjawisk zarażania afektywnego, presji tłumu i wtórnej idealizacji wspólnoty.

W tym miejscu konieczne jest odróżnienie synchronii od zarażania afektywnego, ponieważ w praktykach grupowych oba zjawiska bywają mylone, choć ich konsekwencje dla psychoperformansu są diametralnie odmienne. Zarażanie afektywne polega na częściowo automatycznym przejmowaniu tonu emocjonalnego, ekspresyjnego lub pobudzeniowego od innych osób, nierzadko bez wystarczającego udziału różnicowania, refleksji i wykonawczej modulacji. Synchronia dojrzała zakłada natomiast, że organizmy wprawdzie dostrajają się do wspólnego czasu, wspólnej figury uwagowej i wspólnej amplitudy pola, ale zachowują zdolność do separacji, selekcji i własnej regulacji. Elaine Hatfield pisała o zarażaniu emocjonalnym, Daniel Stern o dostrojeniu, a współczesne badania nad interakcją społeczną i hiperskanowaniem pokazały, że korelacja między stanami osób nie mówi jeszcze nic o jakości tego sprzężenia. W psychoperformansie to rozróżnienie ma rangę zasadniczą, bo grupa może wytworzyć warunki głębokiej ko-regulacji, ale może równie dobrze stać się środowiskiem mimetycznej amplifikacji napięcia, entuzjazmu, gniewu, wzruszenia albo wstydu. Gdy uczestnik dostraja się nie dlatego,

że wspólna struktura obniża koszt regulacyjny i otwiera nowe wykonanie, lecz dlatego, że nie chce wypaść z pola lub boi się utracić miejsce w zbiorowości, wówczas pozorna synchronia maskuje przymus adaptacyjny. Neurobiologicznie nie jest to błaha różnica. W dojrzałej synchronii rośnie zdolność do różnicowania własnych sygnałów interocepcyjnych, a funkcje wykonawcze pozostają współaktywne; człowiek może powiedzieć „jestem we wspólnym rytmie, ale nie tracę siebie". W zarażaniu afektywnym natomiast rośnie prawdopodobieństwo przeciążenia saliencyjnego, spada granularność afektu, a wykonawcza kontrola nad trajektorią odpowiedzi słabnie. Z zewnątrz oba stany mogą wyglądać podobnie: wspólny oddech, wspólne poruszenie, narastające napięcie, kolektywna kulminacja. Jednak ich długofalowy skutek jest różny. Synchronia regulacyjna buduje pojemność układu na wspólnotę bez utraty granicy. Zarażanie emocjonalne bardzo często kończy się zmęczeniem, rozedrganiem, wtórnym odcięciem albo potrzebą gwałtownego wycofania. Dlatego w psychoperformansie grupowym nie wystarczy pytać, czy „wszyscy weszli w proces"; trzeba pytać, czy wspólne pole zwiększyło zakres działania każdej osoby, czy tylko wyprodukowało stan stadnego pobudzenia. To właśnie dlatego rytm, wspólna uwaga i świadkowanie muszą być konstruowane z najwyższą ostrożnością. Intensywność grupy nie jest dowodem głębi. Czasem jest dokładnie odwrotnie: im bardziej spektakularna zgodność, tym mniej miejsca dla realnej przemiany i tym większe ryzyko, że grupa narzuciła uczestnikom jeden kanał ekspresji kosztem złożonej, różnicującej pracy.

Zagadnienie to staje się jeszcze bardziej złożone, gdy do pola wchodzi asymetria władzy, autorytetu lub prestiżu, ponieważ synchronia interpersonalna nigdy nie jest społecznie niewinna. Michel Foucault analizował mikrofizyki władzy, Erving Goffman strukturę sytuacji społecznej, a Thomas Fuchs i inni badacze ucieleśnionej intersubiektywności przypominali, że ciało społeczne zawsze jest ciałem normowanym, obserwowanym i umieszczonym w relacjach przewagi lub zależności. W psychoperformansie oznacza to, że świadek, prowadzący, grupa albo nawet przestrzeń instytucjonalna mogą działać nie tylko jako elementy ko-regulacyjne, lecz także jako węzły asymetrii. Organizm uczestnika nie odpowiada wtedy wyłącznie na rytm, spojrzenie i pauzę, ale także na status tego, kto rytm wyznacza, kto patrzy i kto ma prawo interpretować. Jeżeli prowadzący posiada silny autorytet symboliczny, grupa może synchronizować się z nim nie z powodu realnej regulacyjnej wartości jego obecności, lecz z powodu uwewnętrznionego nakazu zgodności. Wówczas ko-regulacja bywa skażona relacyjnie: uczestnicy przejmują tempo, ton i afekt dominującej figury, bo tak jest bezpieczniej społecznie, nawet jeśli biologicznie nie jest to dla nich korzystne. To szczególnie niebezpieczne w działaniach operujących sacrum, charyzmą, statusem terapeutycznym, nauczycielskim lub artystycznym, gdzie różnica pozycji łatwo zostaje przesłonięta językiem wspólnoty, a w rzeczywistości organizuje pole poprzez subtelny przymus identyfikacji. Dlatego psychoperformans dojrzały musi wbudować do swojej metody krytykę władzy relacyjnej. Świadek i prowadzący powinni nie tylko „dawać przestrzeń", lecz także świadomie minimalizować własny monopol na rytm i sens. W praktyce oznacza to między innymi rotację figur centralnych, jawne komunikowanie prawa do asynchroniczności, przyzwolenie na inną amplitudę odpowiedzi, możliwość odmowy wejścia w wspólny rytm, a także unikanie takiej choreografii grupowej, która estetyzuje podporządkowanie. Istotne jest również to, by pole nie nagradzało wyłącznie tych, którzy najpełniej zsynchronizowali się z dominującym stylem. Jeśli grupa uczy, że wartość uczestnika rośnie wraz z widocznym dostrojeniem do wspólnego tonu, wówczas synchronia staje się narzędziem dyscyplinowania, a nie otwierania. Neurologicznie widać to po tym, że niektórzy uczestnicy wykazują wprawdzie zewnętrzną zgodność rytmu, lecz

interocepcyjnie narasta u nich napięcie, wykonawczo wzrasta koszt samokontroli, a afekt zostaje albo stłumiony, albo wtórnie eksploduje po zakończeniu sesji. Psychoperformans musi zatem bronić prawa do regulacyjnej różnicy. To, że jeden uczestnik potrzebuje dłuższego czasu wejścia, drugi krótszych interwałów, trzeci woli współstrojenie przez obiekt zamiast przez spojrzenie, a czwarty wymaga większej odległości ciała, nie osłabia wspólnoty pola. Przeciwnie, świadczy o tym, że wspólnota jest wystarczająco dojrzała, by unieść wiele torów regulacji jednocześnie.

Najbardziej wymagającym obszarem pozostaje synchronia w działaniach publicznych, krytycznych i konfliktowych, ponieważ tam wspólna uwaga, rytm i ko-regulacja zderzają się z presją normatywną przestrzeni społecznej. W przestrzeni publicznej człowiek nie wchodzi tylko w relację z własną grupą czy świadkiem, ale z całym nieprzewidywalnym polem obserwacji: przechodniami, instytucją, porządkiem prawnym, urządzeniem miasta, przypadkową publicznością, kamerami, hałasem, architekturą nadzoru i własnym uwewnętrznionym modelem ekspozycji. Jonathan Crary pisał o ekonomii uwagi i reżimach percepcji, a współczesne badania nad przestrzenią społeczną i stresem sytuacyjnym pokazują, że widzialność sama w sobie może być istotnym modulatorem pobudzenia. W psychoperformansie publicznym synchronia nie polega więc jedynie na wspólnym rytmie grupy, lecz także na zdolności utrzymania wspólnego pola wobec bodźców zewnętrznych, które próbują to pole rozbić. To wymaga zupełnie innego rodzaju ko-regulacji niż w zamkniętej sali. Grupa musi nauczyć się wspólnie absorbować zakłócenia bez natychmiastowego rozpadu struktury. Czasem oznacza to utrzymywanie figury wspólnej uwagi mimo obcego spojrzenia, czasem świadome spowolnienie tempa, czasem zmianę oddechu całej grupy, czasem przejście z ekspresji do bezruchu, a czasem przeciwnie — z bezruchu do zsynchronizowanego ruchu. W takim układzie świadek wewnętrzny, czyli osoba lub osoby odpowiedzialne za trzymanie pola od środka, muszą pełnić funkcję szczególnie złożoną: jednocześnie monitorują rytm grupy, obciążenie poszczególnych uczestników, zmiany w otoczeniu oraz moment, w którym wspólna synchronia przestaje regulować, a zaczyna przerastać możliwości jednego lub kilku organizmów. W działaniach krytycznych ważna jest też zdolność utrzymania niejednorodności afektu. Grupa może wspólnie działać politycznie lub symbolicznie, nie produkując przy tym jednego obowiązkowego nastroju. To bardzo istotne, bo wiele kolektywnych praktyk ulicznych i aktywistycznych popada w redukcję afektu do gniewu, wzmożenia albo heroicznej gotowości, przez co długofalowo wypala uczestników. Psychoperformans powinien proponować bardziej złożoną ekologię pola: dopuszczać równoczesność napięcia i troski, oporu i miękkości, ekspozycji i ochrony, głośności i ciszy, wspólnoty i granicy. Tylko taka wielowarstwowa synchronia nie zamieni się w neurobiologicznie kosztowny tłumowy automatyzm. W kolejnym fragmencie trzeba będzie przejść do najbardziej operacyjnego poziomu, czyli do projektowania technik synchronii: jak budować rytm, jak dozować wspólną uwagę, jak ustawiać świadka i jak rozpoznawać moment, w którym ko-regulacja przestaje służyć przemianie, a zaczyna ją sabotować.

Na poziomie operacyjnym projektowanie synchronii w psychoperformansie wymaga myślenia warstwowego, a nie jednowymiarowego. Nie wystarczy powiedzieć grupie lub duetowi, by „weszli we wspólny rytm", ponieważ rytm sam w sobie ma wiele składowych: tempo globalne, mikrotempo ruchów, długość pauz, punkt inicjacji gestu, amplitudę oddechu, przewidywalność przejść, proporcję między fazą wspólną i indywidualną oraz stopień tolerancji dla asynchronii. Profesjonalna konstrukcja synchronii zaczyna się zatem od ustalenia, co ma być wspólnym nośnikiem czasu. Czasem będzie to krok, czasem oddech, czasem przesuwanie obiektu, czasem

wejście głosu, czasem milczenie, a czasem sama kolejność faz przestrzennych. Dopiero potem można określać parametry bardziej szczegółowe. Jeżeli wspólnym nośnikiem jest ruch, trzeba rozstrzygnąć, czy synchronizacja ma być ścisła czy tylko kierunkowa, czy grupa porusza się w unisonie, czy raczej w polifonicznym podobieństwie, czy moment kulminacyjny ma być współdzielony, czy rozproszony. Jeżeli wspólnym nośnikiem jest oddech, należy pamiętać, że zbyt dosłowne narzucanie jednego wzorca może być dla części osób przemocowe, zwłaszcza przy historii lęku, dysregulacji autonomicznej, doświadczeniach zawłaszczenia albo po prostu przy odmiennym profilu fizjologicznym. Dlatego rytm powinien być raczej proponowany niż egzekwowany. Najbezpieczniej działa rytm progowy: wystarczająco czytelny, by organizować przewidywalność, i wystarczająco luźny, by każdy organizm mógł wejść we wspólny czas bez utraty własnej regulacyjnej autonomii. W praktyce oznacza to, że w psychoperformansie lepiej sprawdzają się rytmy oparte na powracających markerach niż na mechanicznym metrum. Markery mogą przyjmować postać wspólnego uniesienia dłoni, momentu spojrzenia na obiekt–klucz, wejścia w światło, słyszalnego wydechu, dotknięcia materiału, odwrócenia ciała albo określonej frazy wokalnej. Między tymi markerami uczestnicy zachowują mikroindywidualność. Taki model jest neurologicznie dojrzalszy niż idealny unison, ponieważ nie niszczy różnic w interocepcji i nie przerzuca całej energii wykonawczej na pilnowanie zgodności. Daniel Stern, Colwyn Trevarthen i Ruth Feldman w różnych idiomach badawczych pokazywali, że najbardziej nośne formy dostrojenia nie są kopiowaniem, lecz dynamicznym dopasowaniem amplitudy, konturu i czasu. To właśnie powinno być wzorcem dla psychoperformansu. Wspólny rytm ma budować rusztowanie przewidywalności, ale nie może zamieniać uczestników w jeden organizm zbiorowy, bo wtedy zyskuje się estetykę zgodności kosztem rzeczywistej pracy regulacyjnej.

Drugim filarem technicznym jest dozowanie wspólnej uwagi. W grupie lub duecie nie wystarczy mieć „obiekt centralny”; trzeba jeszcze sterować intensywnością i dystrybucją uwagi w czasie. Wspólna uwaga ma własną amplitudę. Może być miękka, szeroka, peryferyjna; może być twarda, punktowa, zadaniowa; może być naprzemienna, gdy figura przechodzi od jednego uczestnika do drugiego; może być rozproszona w obrębie jednego pola, jak przy wspólnym nasłuchu albo przy obserwacji zmian światła. W psychoperformansie kluczowe jest takie komponowanie wspólnej uwagi, by nie przeciążać sieci saliencji zbyt długą koncentracją wysokiego napięcia. Jeżeli cała grupa przez zbyt długi czas ma patrzeć na jedną intensywną figurę, a równocześnie monitorować własne ciało i status społeczny obecności, powstaje przeciążenie wielokrotne: obiekt staje się za ciężki, spojrzenia innych zaczynają ciążyć, interocepcja rośnie, a funkcje wykonawcze przechodzą w tryb nadzorczy. Dlatego bardzo ważna jest pulsacja uwagowa. Po fazie wspólnego zogniskowania powinna następować faza lekkiego rozproszenia, przejścia do peryferii, przesunięcia wzroku na neutralną strefę, chwilowego zajęcia się ruchem, oddechem, materiałem lub innym zadaniem wykonawczym. Potem wspólna uwaga może wrócić, ale już z nowym konturem czasowym. To właśnie taka pulsacja chroni przed saliencyjnym przegrzaniem pola. W pracy z grupą dobrze sprawdzają się też techniki różnicowania planów uwagowych: część osób utrzymuje figurę główną, część pełni rolę świadków peryferyjnych, potem następuje zamiana. W ten sposób wspólna uwaga nie jest jednolitą ścianą patrzenia, lecz krążeniem funkcji pola. W duecie można pracować naprzemiennym centrowaniem i odcentrowaniem: jedna osoba utrzymuje figurę, druga obniża intensywność przez bycie tłem stabilizującym, po czym role się odwracają. Taki układ buduje dojrzałą synchronię, bo uczy, że wspólnota nie polega na jednoczesnym maksymalnym zaangażowaniu wszystkich kanałów u wszystkich osób. Uczy raczej ekonomii współobecności.

Z punktu widzenia neuronauki wspólna uwaga najlepiej reguluje wtedy, gdy nie pochłania wszystkich zasobów, lecz pozostawia margines dla interocepcji, mikrokorekty wykonawczej i samodzielnego różnicowania afektu. To właśnie dlatego najlepsze działania psychoperformatywne mają wyraźne fazy wspólnego skupienia i fazy odciążenia. Nie wynika to z kaprysu formalnego, lecz z faktu, że układ nerwowy nie jest stworzony do permanentnego wysokiego zogniskowania społeczno-symbolicznego bez spadku jakości regulacji.

Trzecim filarem technicznym pozostaje ustawienie świadka. Trzeba tu mówić nie o jednej figurze świadka, lecz o kilku reżimach świadkowania, z których każdy generuje inny profil ko-regulacyjny. Świadek frontalny, utrzymujący stały kontakt wzrokowy, zwiększa gęstość relacyjną pola i może być użyteczny tam, gdzie celem jest praca nad widzialnością, godnością obecności, znoszeniem spojrzenia bez ucieczki albo nad korektą modeli relacyjnych związanych z unikaniem. Taki świadek bywa jednak zbyt kosztowny dla osób o wysokiej reaktywności wstydu i powinien być stosowany stopniowo. Świadek boczny, nie wchodzący stale w oś spojrzenia, lepiej wspiera pracę z obiektem, ruchem i interocepcją, bo zmniejsza ciężar społecznej saliencji. Świadek peryferyjny, obecny bardziej jako nośnik pola niż jako figura pierwszoplanowa, sprawdza się tam, gdzie kluczowe jest bezpieczeństwo przy zachowaniu autonomii wykonania. Istnieje też świadek rotacyjny, użyteczny w grupach, gdzie funkcja trzymania pola przechodzi między osobami, dzięki czemu nie dochodzi do utrwalenia jednej pozycji władzy regulacyjnej. Każdy z tych reżimów trzeba projektować nie tylko etycznie, ale i temporalnie. Nie chodzi wyłącznie o to, gdzie świadek stoi lub siedzi, lecz kiedy wchodzi bliżej, kiedy oddala uwagę, kiedy milczy, kiedy daje minimalny znak legitymizacji, a kiedy pozostawia całkowitą przestrzeń. W psychoperformansie świadek powinien umieć utrzymywać własną modulację pobudzenia. Jego oddech, napięcie barków, rytm mikroruchów, jakość głosu, zdolność do niewchodzenia w niepokój albo pośpiech są realnymi elementami pola ko-regulacyjnego. Świadek zdenerwowany, nadmiernie zaangażowany, fascynacyjnie pochylony nad cudzym procesem albo pospiesznie interpretujący działa destabilizująco nawet wtedy, gdy wypowiada same trafne słowa. Z kolei świadek zbyt wycofany, zimny, pusty albo rytmicznie nieobecny może zwiększać poczucie izolacji i porzucenia. Odpowiednia pozycja świadka polega więc na utrzymaniu wysokiej czytelności przy niskiej inwazyjności. To stan wymagający treningu. Nie jest to po prostu „empatia", lecz kompetencja rytmiczno-regulacyjna. W ujęciu psychoperformatywnym świadek ma być nośnikiem stabilnego czasu, stabilnej granicy i stabilnej legitymizacji różnicy. Nie ma potwierdzać, że wszyscy muszą przeżywać podobnie; ma potwierdzać, że pole jest wystarczająco bezpieczne, aby różne organizmy mogły przechodzić przez próg we własnych amplitudach. To jedna z najtrudniejszych umiejętności całej metody, bo wymaga pogodzenia obecności i powściągliwości, aktywności i niezawłaszczania, rytmu i elastyczności.

Wreszcie trzeba wskazać kryteria rozpoznawania momentu, w którym ko-regulacja przestaje służyć przemianie, a zaczyna ją sabotować. Najwcześniejszym sygnałem bywa utrata różnicy między osobami: wszyscy zaczynają oddychać, poruszać się, reagować i mówić zbyt podobnie, ale podobieństwo to nie wynika z organicznej wspólnoty czasu, lecz z napięciowego dopasowania. Drugim sygnałem jest nagłe spłaszczenie afektu po fazie wysokiej zgodności — grupa wygląda na „zjednoczoną", lecz po krótkim czasie pojawia się zmęczenie, wyjałowienie, wycofanie albo drażliwość. Trzecim sygnałem jest utrata zdolności do asynchroniczności: uczestnik nie potrafi już zostać chwilę poza wspólnym rytmem bez poczucia winy, lęku lub wstydu. Czwartym jest przeniesienie centrum pola z zadania transformacyjnego na samo

utrzymanie wspólnego tonu. Wtedy synchronia staje się celem samym w sobie i zaczyna wypierać pracę nad realną zmianą. Piątym sygnałem jest inflacja wspólnotowa: grupa zaczyna przypisywać swojej zgodności znaczenie nadmiarowe, quasi-sakralne lub wyjątkowe, mimo że w zachowaniu poszczególnych osób nie widać wzrostu różnicowania, sprawczości ani zakresu regulacji. To bardzo niebezpieczny moment, ponieważ może wytworzyć wtórne uzależnienie od zbiorowego stanu zamiast wspierać autonomiczną reorganizację. Dojrzały psychoperformans powinien umieć wtedy obniżyć amplitudę wspólnego pola, rozproszyć figurę uwagową, przywrócić większą autonomię jednostkowych torów, dopuścić różne tempa, a czasem wręcz celowo rozszczelnić rytm, by uczestnicy mogli odzyskać własne interocepcyjne i wykonawcze mapy działania. Prawdziwa synchronia nie boi się chwilowej asynchronii. Przeciwnie, umie ją włączyć jako element żywej wspólnoty. To właśnie odróżnia psychoperformans od praktyk tłumowych, propagandowych, sekciarskich lub po prostu źle poprowadzonych warsztatów emocjonalnych. W ostatniej części tego podrozdziału trzeba będzie pokazać, jak wszystkie te elementy — rytm, wspólna uwaga, świadek i ko-regulacja — mogą zostać zintegrowane w jedną metodykę działania, a także jak przekładają się na długofalowe procesy uczenia społecznego i stabilizacji przemiany.

Ostateczna użyteczność synchronii w psychoperformansie ujawnia się dopiero wtedy, gdy zostanie ona potraktowana nie jako stan emocjonalnej zgodności, lecz jako metodyka organizowania pola współobecności. W tym sensie rytm, wspólna uwaga, świadek i ko-regulacja powinny być komponowane sekwencyjnie. Najpierw buduje się warunki orientacji, czyli minimalnej przewidywalności pola: uczestnik musi wiedzieć, gdzie znajduje się próg wejścia, jaka figura organizuje uwagę, jaki jest status ciszy, czy spojrzenie innych będzie stałe czy chwilowe, czy rytm ma charakter ścisły czy tylko kierunkowy. Następnie można uruchomić fazę miękkiej synchronizacji, w której grupa lub duet nie wchodzą jeszcze w wysoką wspólność, lecz uczą się współistnienia w jednym czasie bez wzajemnego kolonizowania własnych układów regulacyjnych. Dopiero później możliwe jest pogłębienie, czyli taka faza, w której wspólna uwaga i rytm stają się nośnikami bardziej zaawansowanego przejścia: wspólnego milczenia, głębszej pauzy, zsynchronizowanej manipulacji obiektem, wspólnego kroku, przeciwstawnego ruchu, przejęcia i oddania figury pola. Po niej musi pojawić się różnicowanie, a więc moment, w którym uczestnicy odzyskują własne mikrotempo, własną interocepcję i własny sposób domknięcia, tak aby synchronia nie przekształciła się w zależność. Na końcu dopiero zachodzi resynchronizacja domykająca, ale już na innym poziomie niż na początku: nie jako niewinna zgodność startowa, lecz jako wspólne potwierdzenie, że pole uniosło zarówno wspólność, jak i różnicę. Taka logika jest zgodna z tym, co rozwijali Daniel Stern i Colwyn Trevarthen w obszarze dostrojenia, a później Ruth Feldman i Thomas Fuchs w bardziej złożonych opisach intersubiektywnej regulacji. Dla psychoperformansu oznacza to rzecz fundamentalną: synchronia ma być drogą, nie celem; ma służyć wytworzeniu warunków, w których nowe wykonanie może się pojawić, a nie stanowić fetysz wspólnoty. Jeśli grupa lub duet celebrują samą zgodność, przestają pracować nad przemianą, a zaczynają produkować wzajemne potwierdzenie własnego nastroju. Jeżeli jednak wspólność czasu zostaje połączona z prawem do odrębnej amplitudy, odrębnej interocepcji i odrębnego tempa przejścia, wtedy pole społeczne rzeczywiście wspiera plastyczność regulacyjną. Synchronia adekwatna nie kasuje jednostki, lecz zmniejsza koszt jej samotnego utrzymywania procesu.

Ta metodyka ma bardzo konkretne implikacje dla projektowania planu sytuacyjnego. W każdej pracy zbiorowej trzeba rozstrzygnąć, co w danym działaniu ma być głównym nośnikiem

synchronii. Czasem będzie nim oddech, ale wówczas trzeba pamiętać, że dla części osób bezpośrednia praca na oddechu może być zbyt silnym wejściem interocepcyjnym i lepsze okaże się zsynchronizowanie na ruchu dłoni, chodzie, przesuwaniu materiału, zmianie ciężaru ciała albo wspólnie utrzymywanej pauzie wzrokowej. Czasem nośnikiem będzie głos, lecz wtedy ryzyko zarażania afektywnego rośnie szybciej i konieczna jest większa ostrożność w modulowaniu głośności, długości frazy i częstotliwości odpowiedzi. Czasem najwłaściwsza będzie synchronia zadaniowa, a więc zgodność co do kolejności czynności przy zachowaniu swobody ich wykonania. Właśnie ta ostatnia forma bywa szczególnie cenna, bo jest mniej inwazyjna neurologicznie niż silna synchronia oddechowa czy wokalna, a zarazem skutecznie buduje wspólny czas. Z perspektywy funkcji wykonawczych oznacza to, że grupa uczy się koordynacji bez nadmiernej utraty autonomii, a z perspektywy regulacji afektu — że wspólnota nie żąda identyczności przeżycia. Dobrze zaprojektowany psychoperformans powinien też mieć zdolność zmiany nośnika synchronii w trakcie procesu. Jeśli okazuje się, że wspólne patrzenie przeciąża, można przejść do wspólnego słuchania. Jeśli wspólny ruch zaczyna wytwarzać zbyt silną presję zgodności, można przejść do wspólnego operowania obiektami przy większym zróżnicowaniu czasowym. Jeśli wspólna cisza okazuje się za ciężka, można na chwilę oprzeć synchronię na prostym rytmie zadaniowym. Taka zmienność nie rozbija pola, lecz świadczy o jego dojrzałości. Pole żywe nie jest monolitem. Utrzymuje się dzięki temu, że potrafi znaleźć nowy kanał wspólności wtedy, gdy poprzedni staje się zbyt kosztowny dla jednego lub wielu układów nerwowych. W tym sensie psychoperformans jest sztuką komponowania rusztowań przejściowych. Nie oczekuje, że człowiek od razu będzie umiał regulować się samotnie w pełnej intensywności, ale też nie zatrzymuje go na etapie ciągłego podpierania się grupą. Daje tyle wspólnego czasu, ile potrzeba, by powstał nowy tor odpowiedzi, po czym stopniowo przywraca ciężar wykonania jednostce. To właśnie najgłębszy sens ko-regulacji: nie zastąpić samoregulacji, tylko ją urodzić.

Na tym tle szczególnego znaczenia nabiera długofalowe uczenie społeczne, ponieważ synchronia działa nie tylko „tu i teraz", ale zmienia późniejsze modele przewidywania wobec relacji. Człowiek, który wielokrotnie doświadczał, że wspólna obecność oznacza presję, ocenę, chaos albo zawłaszczenie, tworzy model społeczny oparty na wzmożonym monitorowaniu, skracaniu oddechu, usztywnieniu funkcji wykonawczych i zawężeniu uwagi do sygnałów ryzyka. Psychoperformans może ten model przepisywać nie przez deklarację „tu jesteś bezpieczny", lecz przez wielokrotne, ucieleśnione doświadczenie pola, w którym wspólna uwaga nie pożera, rytm nie dyscyplinuje, świadek nie zawłaszcza, a ko-regulacja nie odbiera sprawczości. To właśnie takie doświadczenia, jeśli są powtarzane w różnych wariantach, mają szansę przejść w zmianę społecznego modelu świata. W terminologii bardziej fenomenologicznej można powiedzieć, że podmiot przestaje traktować innych ludzi wyłącznie jako źródła oceny albo zakłócenia, a zaczyna doświadczać ich również jako możliwych współnosicieli czasu i sensu. W terminologii neurobiologicznej oznacza to osłabienie pewnych automatyzmów saliencyjnych związanych z zagrożeniem społecznym, lepszą tolerancję interocepcyjną w obecności innych, mniejsze przeciążenie funkcji wykonawczych w polu widzialności oraz większą zdolność regulacji afektu bez ucieczki w izolację lub tłumową fuzję. Taka zmiana nie jest spektakularna, ale ma ogromne znaczenie dla całej IndywiduAkcji. Bez niej psychoperformans pozostawałby serią jednostkowych przeżyć. Dzięki niej może stać się szkołą nowej relacyjności. Jest to szczególnie istotne w pracy z osobami wysoko reaktywnymi, z historią zawstydzenia, z doświadczeniem niewidzialności lub przeciwnie — z doświadczeniem nadmiernej ekspozycji, a także w procesach twórczych, w których problemem nie jest brak ekspresji jako takiej, lecz

niemożność bycia z ekspresją wobec innych bez kosztu samonadzoru. Dlatego świadek i grupa nie są jedynie tłem dla procesu wewnętrznego. Są miejscem, w którym organizm uczy się, że relacja może być inaczej rytmizowana. To jeden z najważniejszych darów psychoperformansu: nie tylko umożliwia inne czucie siebie, ale też inne przewidywanie tego, czym może być wspólna obecność.

W ostatecznym ujęciu synchronia neuronalna i interpersonalna w psychoperformansie powinna być rozumiana jako architektura wielopoziomowego współstrojenia, która obejmuje wspólną uwagę, rytm, obecność świadka, modulację przewidywalności i stopniowane formy ko-regulacji. Nie chodzi o to, aby uczestnicy „zgrali się" ze sobą w sensie widowiskowym, lecz aby pole działania stało się wystarczająco przewidywalne, nośne i etycznie skomponowane, by każdy organizm mógł wejść w bardziej złożony sposób bycia z afektem, z ciałem, z obiektem i z Innym. Synchronia jest dobra wtedy, gdy obniża koszt niepewności bez likwidowania wolności odpowiedzi. Wspólna uwaga jest dobra wtedy, gdy porządkuje istotność bez kolonizowania całego pola. Świadek jest dobry wtedy, gdy legitymizuje obecność bez przejmowania władzy nad jej znaczeniem. Ko-regulacja jest dobra wtedy, gdy z czasem rodzi większą autonomię, a nie zależność od wspólnego stanu. Taka definicja pozwala odróżnić psychoperformans od praktyk tłumowych, dyscyplinarnych lub sekciarskich, które również potrafią produkować intensywną synchronię, ale czynią to kosztem różnicy, krytycyzmu i samoregulacyjnej dojrzałości. Właśnie dlatego w psychoperformansie synchronia nie może być projektowana jedynie estetycznie. Musi być projektowana etycznie, neurologicznie i pedagogicznie zarazem. Jeżeli ten warunek zostaje spełniony, wspólny rytm, wspólna uwaga i świadkowanie stają się nie tylko narzędziami chwilowej stabilizacji, ale także długofalowymi operatorami przemiany społecznej i osobniczej. To dzięki nim psychoperformans może przekroczyć granicę między prywatnym aktem a rzeczywistą zmianą w sposobie bycia z innymi ludźmi. W tym sensie synchronia nie kończy procesu, lecz otwiera dalszy obszar badania: neurochemię znaczenia i nagrody, czyli pytanie o to, jak dopamina, opioidy endogenne, noradrenalina, serotonina i oksytocyna współtworzą poczucie sensu, ulgi, motywacji, przynależności i sprawczości w dobrze zaprojektowanym akcie psychoperformatywnym.

29.8. Neurochemia znaczenia i nagrody: dopamina, opioidy endogenne, oksytocyna, noradrenalina i serotonina

Neurochemiczny wymiar psychoperformansu wymaga szczególnej ostrożności pojęciowej, ponieważ właśnie tutaj najłatwiej o redukcjonizm popularnonaukowy, w którym złożone, wieloukładowe zjawiska zostają sprowadzone do haseł typu „dopamina motywacji", „oksytocyna więzi", „serotonina spokoju" albo „endorfiny szczęścia". Taki język jest zbyt ubogi dla opisu praktyki, która operuje znaczeniem, rytmem, afektem, relacją, pamięcią i wykonaniem jednocześnie. W psychoperformansie nie chodzi o „uruchamianie chemii mózgu" w sensie prostego wywoływania pożądanego koktajlu neuroprzekaźników, lecz o takie komponowanie sytuacji, aby układy neuromodulacyjne pracowały na rzecz nowego uczenia, nowego wartościowania i nowej organizacji zachowania. Różnica jest zasadnicza. Neurochemia nie jest pierwotnym źródłem sensu; raczej współtworzy warunki, w których sens staje się biologicznie doniosły, zostaje oznaczony jako istotny, godny wysiłku, wart powtórzenia, możliwy do uniesienia albo przeciwnie — jako zbyt kosztowny, zbyt chaotyczny, zbyt niebezpieczny. Z tego powodu psychoperformans należy ujmować jako praktykę modulacji krajobrazu wartości, a nie jako technikę manipulowania pojedynczym układem przekaźnikowym. Antonio Damasio, Kent

Berridge, Wolfram Schultz, Jaak Panksepp, George Koob, Luiz Pessoa i wielu innych badaczy pokazali na różne sposoby, że motywacja, przyjemność, oczekiwanie, ulga, więź, pobudzenie, czujność i regulacja nastroju nie są osobnymi pudełkami neurochemicznymi, lecz dynamicznie sprzężonymi stanami układu nerwowego. Psychoperformans wchodzi w tę złożoność przez konstrukcję perfonemu, planu sytuacyjnego, sekwencji progu, relacji ze świadkiem, obiektu–klucza, rytmu, przewidywalności i błędu przewidywania. Dlatego pierwszą zasadą tego podrozdziału musi być zakaz prostych translacji. Nie istnieje pojedynczy „neuroprzekaźnik przemiany". Istnieje natomiast zmieniająca się konfiguracja neuromodulatorów, której kształt zależy od tego, czy działanie buduje oczekiwanie, czy przynosi ulgę, czy uruchamia orientację, czy wzmacnia więź, czy zwiększa koszt czuwania, czy stabilizuje nastrój, czy pozwala odroczyć automatyzm i wprowadzić nową odpowiedź. Właśnie dlatego psychoperformans musi być opisywany jako metoda organizowania trajektorii neurochemicznej, a nie jako „bodziec na dopaminę" albo „praktyka oksytocynowa". Taki język byłby nie tylko uproszczeniem, ale i metodologicznym błędem, bo przesłaniałby najważniejsze pytanie: jak sprawić, by organizm uznał nowe wykonanie za wartościowe, możliwe i warte powrotu.

Najwłaściwszym punktem wyjścia jest dopamina, ale nie w jej kulturze uproszczeń, lecz w sensie precyzyjniejszym, związanym z przewidywaniem wartości, przypisywaniem istotności motywacyjnej i błędem przewidywania nagrody. Wolfram Schultz wykazał, że aktywność części neuronów dopaminergicznych nie koduje po prostu przyjemności, lecz różnicę między oczekiwanym a rzeczywiście uzyskanym wynikiem, zwłaszcza wtedy, gdy wynik ma znaczenie motywacyjne. Kent Berridge z kolei istotnie rozróżniał komponent „wanting", czyli motywacyjnego ukierunkowania, od komponentu „liking", czyli hedonicznej przyjemności. To rozróżnienie jest dla psychoperformansu fundamentalne. Bardzo wiele działań transformacyjnych myli bowiem intensywne chcenie, fascynację, poczucie znaczeniowej grawitacji i wzrost energii kierunkowej z przyjemnością jako taką. Tymczasem psychoperformans może być dopaminergicznie silny nawet wtedy, gdy nie jest przyjemny w prostym sensie. Akt progowy, trudna cisza, wejście w spojrzenie świadka, przejście przez niewygodny ruch, odwrócenie statusu obiektu–klucza, symboliczne domknięcie dawnego wzorca albo wykonanie po raz pierwszy innej odpowiedzi niż dawny automatyzm mogą generować wzrost motywacyjnej saliencji bez poczucia komfortu. Organizm nie musi mówić „to było miłe"; wystarczy, że koduje „to było doniosłe", „to było nowe, ale znaczące", „to otworzyło możliwość", „to zmieniło trajektorię mojego działania". W tym właśnie sensie dopamina w psychoperformansie nie oznacza hedonizmu, lecz energetykę ukierunkowania. Jeżeli plan sytuacyjny jest dobrze zbudowany, uczestnik nie tylko przeżywa zdarzenie, ale zaczyna antycypować wartość nowego wykonania. To oznacza, że rośnie prawdopodobieństwo powrotu do praktyki, repetycji, inkorporacji w codzienność i utrwalania zmiany. Jeżeli natomiast działanie jest zbyt chaotyczne, zbyt kosztowne, zbyt przeciążające lub zbyt nieczytelne semantycznie, układ dopaminergiczny może wiązać je nie z nadzieją nowej możliwości, lecz z nieprzewidywalnym wydatkiem energetycznym. Wtedy nawet bardzo intensywna sesja nie przełoży się na trwałą motywację do dalszego procesu. W praktyce oznacza to, że psychoperformans powinien umieć budować nie tylko kulminację, ale i przewidywalną nagrodę sensotwórczą. Nie nagrodę w banalnym sensie pochwały czy przyjemnego finału, lecz doświadczenie, że wysiłek przejścia przez próg prowadzi do realnej zmiany rozkładu możliwości. Tak właśnie dopamina łączy się z sensem. Nie wzmacnia dowolnego bodźca, tylko taki, który zostaje wpisany w architekturę przewidywania jako wart inwestycji. Dlatego dopaminergiczny wymiar psychoperformansu jest najmocniej związany z projektem, celem, perfonemem

progowym, odkryciem nowej ścieżki działania i z mikrodoświadczaniem sprawczości. Bez sprawczości dopamina łatwo zostaje skolonizowana przez fascynację zewnętrzną, przez spektakl, przez obietnicę kolejnego wyjątkowego stanu. Z prawdziwą przemianą mamy do czynienia dopiero wtedy, gdy układ zaczyna cenić nie samą kulminację, lecz własną zdolność do nowego wykonania.

Drugim układem o pierwszorzędnym znaczeniu jest noradrenalina, choć jej rola bywa w praktykach artystyczno-transformacyjnych prawie niewidoczna, ponieważ jest mniej „romantyczna" niż dopamina. Noradrenalina wiąże się z czuwaniem, orientacją, detekcją istotności, modulacją uwagi, gotowością do działania i regulacją stosunku między sygnałem a tłem. Zbyt niski ton noradrenergiczny może oznaczać rozproszenie, senność, słabą responsywność na sygnały kluczowe i niewystarczające uruchomienie procesów wykonawczych. Zbyt wysoki — wzrost napięcia, zawężenie pola uwagi, czujność lękową, trudność w elastycznym przełączaniu, a w skrajnych przypadkach przejście w hiperreaktywność alarmową. W psychoperformansie kluczowe jest więc nie „pobudzenie uczestnika", lecz modulacja poziomu noradrenergicznego w taki sposób, aby organizm był wystarczająco obudzony do uczenia, lecz nie przeciążony. To właśnie dlatego tak ważne są wejścia, progi, stopniowanie intensywności, architektura światła, dźwięku, ruchu i obecności świadka. Każdy z tych elementów współdecyduje o tym, czy rośnie orienting response, czy też układ przechodzi od razu w tryb obronny. Jeżeli perfonem jest zbyt nagły, zbyt głośny, zbyt społecznie ciężki lub zbyt wieloznaczny w złym sensie, noradrenergiczna amplifikacja może zdominować pole doświadczenia i zredukować zdolność do dalszej pracy na znaczeniu. Jeżeli natomiast działanie jest zbyt płaskie, zbyt przewidywalne i zbyt pozbawione napięcia, układ nie uzna go za materiał wystarczająco istotny. W tym sensie psychoperformans jest sztuką ustawiania optymalnej czujności. Noradrenalina łączy się tu nie tylko z pobudzeniem, ale z jakością uwagi. To ona współwarunkuje, czy uczestnik zauważy kluczowy sygnał, czy wytrzyma moment przejścia, czy zdoła utrzymać zadanie w polu, czy nie rozpadnie się na dystrakcje. W pracy grupowej i z udziałem świadka noradrenergiczny komponent nabiera jeszcze większego znaczenia, bo społeczne bodźce nowości, spojrzenia, oczekiwania i mikrozakłócenia łatwo podnoszą ton czuwania. Dlatego prowadzący lub projektant działania musi umieć czytać, kiedy pole potrzebuje więcej aktywizacji, a kiedy przeciwnie — redukcji liczby figur, wyciszenia dźwięku, uproszczenia sekwencji lub zwiększenia przewidywalności. Właśnie przez ten układ psychoperformans spotyka się z podstawową ekonomią uwagi. Bez właściwej modulacji noradrenergicznej nie ma ani dobrej saliencji, ani trwałej pracy wykonawczej, ani korzystnej regulacji afektu.

Na tym etapie można sformułować pierwszą ogólną zasadę neurochemii znaczenia w psychoperformansie: sens staje się biologicznie skuteczny wtedy, gdy działanie współreguluje motywacyjną istotność i czujność bez popadania ani w hedoniczny spektakl, ani w alarmowy nadmiar. Dopamina i noradrenalina tworzą tu pierwszy duet. Dopamina wyznacza kierunek ku wartości, noradrenalina ustawia ostrość i gotowość orientacyjną. Razem decydują, czy perfonem będzie przeżyty jako coś, za czym warto pójść i co warto utrzymać w polu, czy jako coś, czego trzeba uniknąć albo co mija bez większego śladu. W dalszej części trzeba będzie przejść do opioidów endogennych, oksytocyny i serotoniny, bo dopiero wtedy da się opisać, w jaki sposób psychoperformans łączy wysiłek progu z ulgą, więzią, poczuciem bezpieczeństwa i długofalową stabilizacją nastroju. Bez tego obraz pozostałby niepełny i zbyt jednostronnie skupiony na energetyce ukierunkowania, a przecież metoda działa także tam, gdzie organizm

musi nie tylko chcieć i zauważyć, ale też wytrzymać, zaufać, rozluźnić się po przejściu przez próg i uznać nowe wykonanie za część bardziej znośnego świata.

Drugim koniecznym krokiem jest włączenie do modelu opioidów endogennych, ponieważ bez nich nie sposób zrozumieć, dlaczego pewne formy psychoperformansu nie tylko mobilizują, lecz także przynoszą ulgę, poczucie domknięcia, miękkie obniżenie napięcia i trudne do zredukowania do prostego „relaksu" doświadczenie nośnego ukojenia. W kulturze popularnej układ opioidowy bywa utożsamiany z endorfinami i szczęściem, ale takie uproszczenie zaciemnia jego realną funkcję. Badania Jaaka Pankseppa, Kenta Berridge'a i innych neurobiologów afektu pokazują, że endogenne opioidy uczestniczą zarówno w modulacji bólu, jak i w doświadczeniu ulgi, komfortu społecznego, nagrody hedonicznej, a także w wygaszaniu kosztów nadmiernego pobudzenia po przejściu przez wysiłek lub napięcie. Dla psychoperformansu ma to znaczenie zasadnicze, ponieważ dobrze skonstruowane działanie nie kończy się na samym otwarciu progu ani na wytworzeniu motywacyjnej istotności, lecz prowadzi przez fazę przejścia ku formie biologicznie odczuwalnego domknięcia. Jeżeli dopamina nadaje kierunek i wartość przyszłej możliwości, a noradrenalina organizuje czujność i gotowość orientacyjną, to układ opioidowy staje się jednym z głównych nośników doświadczenia „udało się przejść", „ciało może odpuścić", „wysiłek nie był daremny", „napięcie może opaść bez utraty integralności". Ta neurochemiczna logika jest niezwykle istotna, bo pozwala odróżnić psychoperformans dojrzały od praktyki, która jedynie generuje ekscytację. W wielu źle zaprojektowanych działaniach uczestnik zostaje doprowadzony do wysokiej aktywacji, otrzymuje silne poczucie doniosłości, ale nie dochodzi do fazy prawdziwego neurofizjologicznego domknięcia. Wówczas proces pozostaje „otwarty" w złym sensie: pobudzenie nie przechodzi w ulgę, organizm pozostaje częściowo w alarmie, a później pojawia się drażliwość, bezsenność, spadek nastroju albo głód kolejnej kulminacji. Psychoperformans, który rozumie rolę układów opioidowych, projektuje zatem nie tylko trud i próg, ale także kontrolowaną fazę zejścia: spowolnienie, zmianę rytmu, stabilizację oddechu, materialny kontakt z obiektem–kluczem, miękki gest domknięcia, obniżenie światła, przejście od wysokiej saliencji do czytelnej integracji. Nie chodzi o „nagrodzenie uczestnika" w banalnym sensie behawioralnym, lecz o umożliwienie organizmowi takiego przejścia, w którym wysiłek zostaje wpisany w doświadczenie ulgi i sensownej redukcji kosztu. Właśnie dlatego część praktyk opartych na ruchu, głosie, wspólnym rytmie, pracy z ciężarem materiału czy ceremonialnym domykaniu działania może być subiektywnie przeżywana jako „głęboko kojąca", nawet gdy sama droga do tego stanu była wymagająca, a niekiedy wręcz bolesna. Neurochemicznie nie jest to sprzeczność, lecz logiczna sekwencja: wysiłek, istotność, przejście, ulga. Bez tej sekwencji dopaminergiczna motywacja łatwo ulega inflacji, bo organizm zaczyna gonić za kolejnym stanem intensywności, zamiast uczyć się, że trud może prowadzić do rzeczywistego obniżenia kosztu regulacyjnego.

Na tym tle trzeba umieścić oksytocynę, ale z jeszcze większą ostrożnością, bo żaden neuromodulator nie został w ostatnich dekadach tak silnie obciążony mitologią „hormonu miłości" i „chemii więzi". Oksytocyna nie jest prostym przekaźnikiem dobroci ani uniwersalnego zaufania; jej działanie zależy od kontekstu, historii relacyjnej, bieżącego stanu organizmu, rozpoznanego statusu drugiej osoby i całego pola społecznego. Może zwiększać saliencję sygnałów społecznych, wzmacniać przywiązanie, obniżać część kosztów relacyjnych, ale w pewnych warunkach może też nasilać czujność wobec obcego, zwiększać znaczenie grupy własnej, wzmacniać selektywną ufność lub pogłębiać zależność od relacyjnego potwierdzenia.

Dlatego w psychoperformansie nie można mówić, że wspólnota, dotyk, świadkowanie czy wspólny głos „wydzielają oksytocynę i leczą relację". Taki język byłby niepoważny. Można natomiast powiedzieć coś bardziej precyzyjnego: dobrze zaprojektowane pole współobecności może współtworzyć takie warunki, w których społeczne sygnały przestają być czytane głównie jako źródło zagrożenia, a zaczynają funkcjonować jako nośniki legitymizacji, bezpieczeństwa i regulacyjnego wsparcia. W takich warunkach układy odpowiedzialne za społeczną saliencję, przywiązanie i ko-regulację, w tym również system oksytocynergiczny, mogą zostać włączone w sposób wspierający proces. To ma ogromne znaczenie dla figury świadka. Świadek nie działa tylko na poziomie symbolicznym: nie tylko „potwierdza", że ktoś został zobaczony, ale może współmodulować biologiczny koszt bycia widzianym. Jeżeli jego obecność jest spokojna, niekolonizująca, przewidywalna i nieagresywna interpretacyjnie, uczestnik może stopniowo uczyć się, że wspólna uwaga nie musi oznaczać zagrożenia, wstydu ani przymusu idealnego wykonania. Wtedy społeczne bycie-w-polu przestaje być czynnikiem alarmowym, a staje się matrycą nowego przewidywania relacyjnego. Właśnie tu psychoperformans spotyka się z najgłębszym wymiarem ko-regulacji: nie chodzi o wywołanie „miłego poczucia wspólnoty", lecz o przepisanie relacji między widzialnością a bezpieczeństwem. Oksytocyna jest jednym z możliwych elementów tego procesu, ale nigdy nie działa sama. Jej potencjalnie wspierająca rola ujawnia się tylko wtedy, gdy całe pole jest dobrze skomponowane: gdy rytm nie jest przemocowy, świadek nie zawłaszcza sensu, grupa nie tłumi różnicy, a uczestnik nie jest zmuszany do relacyjnego odsłonięcia ponad swój aktualny próg tolerancji. Innymi słowy, oksytocyna w psychoperformansie nie jest celem ani prostym wyjaśnieniem, lecz jednym z elementów bardziej złożonej ekologii zaufania, wspólnej uwagi i bezpiecznej ekspozycji.

Trzecim wielkim filarem tej architektury jest serotonina, której nie wolno redukować do „neuroprzekaźnika dobrego nastroju". Serotoninergiczne układy modulują znacznie więcej: hamowanie impulsywności, elastyczność reagowania, tolerancję frustracji, stabilność nastroju, część procesów snu, rytmów dobowych, zachowań społecznych i relacji między pobudzeniem a wyciszeniem. W psychoperformansie rola serotoniny powinna być rozumiana nie jako efekt szybkiej kulminacji, lecz jako element długiego trwania regulacji. Dopamina i noradrenalina działają silniej w momentach progu, orientacji, motywacyjnego zwrotu i istotnościowego otwarcia. Serotonina staje się ważniejsza tam, gdzie chodzi o utrzymywanie bardziej stabilnego krajobrazu odpowiedzi: zdolności do niepopadania ani w nadmierną reaktywność, ani w całkowitą bierność; do znoszenia niedoskonałości wykonania bez autoagresji; do wytrzymywania frustracji procesu bez pospiesznego porzucania praktyki; do utrzymania bardziej zrównoważonej relacji między dążeniem a odpuszczeniem. Z tego powodu psychoperformans nie może opierać się wyłącznie na neurochemii momentu. Musi także organizować neurochemię rytmu życia. Jeżeli działanie jest świetnie zaprojektowane symbolicznie, ale uczestnik po nim wraca do chronicznego niewyspania, nieuregulowanego światła, wysokiej niestabilności dobowej, permanentnej presji uwagowej i nadmiaru bodźców, wtedy system serotonergiczny i szerzej rozumiana stabilizacja nastroju mogą nie otrzymać warunków do długofalowego wsparcia procesu. W tym sensie serotonina łączy psychoperformans z chronobiologią, higieną uwagi i codzienną architekturą bodźców. Działanie jednorazowe może otworzyć proces, ale dopiero powtarzalność, sen, rytm dnia, redukcja przeciążenia, sensowne domknięcia wieczorne i umiarkowana przewidywalność środowiska tworzą warunki, w których organizm zaczyna stabilniej znosić zmianę. W praktyce oznacza to, że niektóre najbardziej „neurochemicznie skuteczne" elementy psychoperformansu nie wyglądają spektakularnie: uporządkowana sekwencja wejścia do dnia, dobrze ustawiony próg

światła, przewidywalne domknięcie pracy, ograniczenie nocnej nadstymulacji, regularny rytm mikropsychoperformansów, zachowanie ciągłości w pracy z obiektem–kluczem, powtarzalna choreografia początku i końca. To właśnie one mogą stabilizować proces bardziej niż najbardziej efektowna kulminacja. W języku bardziej ogólnym należałoby powiedzieć: serotonina przypomina, że psychoperformans nie jest jedynie sztuką przełomu, ale także sztuką stabilizacji. Bez stabilizacji przemiana pozostaje nierównomierna, zależna od stanów szczytowych i podatna na szybki rozpad pod wpływem przeciążenia.

Z tych rozważań wyłania się pierwszy pełniejszy model neurochemii znaczenia w psychoperformansie. Dopamina nadaje wektor wartości i zwiększa prawdopodobieństwo, że organizm uzna nowe wykonanie za warte wysiłku. Noradrenalina ustawia ostrość, czujność i jakość wejścia w figurę istotności. Opioidy endogenne współtworzą doświadczenie ulgi, ukojenia i sensownego domknięcia po przejściu przez próg. Oksytocyna, w określonych i nieprzemocowych warunkach relacyjnych, może współuczestniczyć w obniżaniu kosztu społecznej ekspozycji i wzmacnianiu ko-regulacyjnej jakości świadkowania. Serotonina z kolei sprzyja bardziej stabilnej tolerancji procesu, długofalowemu utrzymaniu zmiany i mniejszej zależności od neurochemii samej kulminacji. Jednak dopiero ich współdziałanie daje pełny obraz. Psychoperformans dojrzały nie dąży do maksymalizacji jednego układu, lecz do ich sekwencyjnej i proporcjonalnej współpracy: najpierw pojawia się sens i kierunek, potem czujność i orientacja, dalej próg działania, następnie ulga i legitymizacja relacyjna, a na końcu stabilizacja w rytmie codzienności. Jeśli któryś z tych etapów zostaje pominięty, neurochemiczna architektura procesu staje się ułomna. W dalszej części trzeba będzie jeszcze głębiej wejść w problem różnicy między „chceniem", „lubieniem", ulgą, przynależnością i sprawczością, a także w to, jak psychoperformans może przypadkiem budować zależność od stanu wyjątkowego zamiast wspierać trwałą reorganizację motywacji i afektu.

W tym miejscu trzeba wprowadzić rozróżnienie, bez którego neurochemia psychoperformansu staje się intelektualnie nieostra: rozróżnienie między chceniem, lubieniem, ulgą, przynależnością i sprawczością. Kent Berridge i współpracownicy bardzo przekonująco pokazali, że układy odpowiedzialne za motywacyjne „wanting" i hedoniczne „liking" nie są tożsame, choć w codziennym doświadczeniu bywają ściśle splątane. Dla psychoperformansu ma to znaczenie fundamentalne, bo wiele działań może wytwarzać silne chcenie bez głębokiego lubienia, a inne mogą dawać ulgę i poczucie miękkiego dobrostanu bez wielkiej ekscytacji motywacyjnej. Uczestnik może bardzo chcieć wrócić do określonej praktyki, ponieważ łączy się ona z wysoką saliencją, obietnicą przełomu, fascynacją, napięciem progu, symboliczną doniosłością albo społecznym uznaniem, ale wcale nie musi to oznaczać, że praktyka służy jego długofalowej regulacji. Z drugiej strony działanie umiarkowane, pozbawione spektakularnej kulminacji, może nie dawać wielkiego dopaminergicznego „ciągu", a mimo to przynosić bardzo cenną ulgę, poczucie lepszego osadzenia w ciele, większą tolerancję codzienności i trwalszą stabilizację nastroju. Dlatego w psychoperformansie należy stale pytać nie tylko o to, co przyciąga i co wydaje się znaczące, ale też o to, jaki rodzaj nagrody organizm realnie otrzymuje. Czy jest to nagroda sensotwórcza, prowadząca do większej sprawczości i lepszej organizacji życia, czy raczej nagroda stanu wyjątkowego, związana z samą intensywnością, nowością, widzialnością i kolektywnym pobudzeniem. To rozróżnienie jest absolutnie krytyczne, bo właśnie tutaj zaczyna się subtelna granica między praktyką transformacyjną a praktyką potencjalnie uzależniającą od kulminacji. Organizm może bowiem nauczyć się gonić nie za przemianą, lecz za neurochemicznym profilem wyjątkowego momentu. Wówczas

dopaminergiczne ukierunkowanie nie wzmacnia już nowego wykonania w codzienności, lecz wzmacnia poszukiwanie kolejnego wysokosaliencyjnego zdarzenia. Psychoperformans dojrzały powinien ten mechanizm rozpoznawać i przeciwdziałać mu przez zmianę hierarchii nagrody: najbardziej wartościowe ma stawać się nie to, co najbardziej spektakularne, lecz to, co poszerza zakres odpowiedzi, zmniejsza koszt regulacyjny, poprawia zdolność domknięcia i zwiększa kompatybilność praktyki z realnym rytmem życia. Właśnie dlatego obok neurochemii progu musi istnieć neurochemia inkorporacji. Bez niej uczestnik pozostaje na poziomie fascynacji transformacją, a nie dochodzi do transformacji jako nowego sposobu funkcjonowania.

Szczególnie ważne jest w tym kontekście pojęcie ulgi, ponieważ ulga stanowi jeden z najczęściej przeoczanych, a zarazem najsilniejszych regulatorów zachowania. Ulga nie jest prostym odpowiednikiem przyjemności. Ma własną fenomenologię i własne prawdopodobne korelaty neurobiologiczne. Może oznaczać ustąpienie napięcia po przejściu przez próg, spadek kosztu czuwania, wyjście z konfliktu decyzyjnego, odzyskanie oddechu, zniknięcie przymusu samonadzoru, bezpieczne zakończenie ekspozycji, przejście od chaotycznej wieloznaczności do czytelnego domknięcia. W psychoperformansie ulga pełni funkcję strategiczną, bo to ona bardzo często przekonuje organizm, że nowa droga jest nie tylko doniosła, ale także bardziej ekonomiczna biologicznie niż dawna. Jeżeli dawny wzorzec działania opierał się na ciągłym napięciu, monitorowaniu, przyspieszeniu, unikaniu, tłumieniu albo kompulsywnej kontroli, to dopiero doświadczenie ulgi po innym wykonaniu może stać się naprawdę wiarygodnym kontrargumentem wobec tego wzorca. Tu właśnie wchodzą w grę nie tylko opioidy endogenne, ale także całe przejście od wysokiej saliencji do regulowanego wygaszania, od mobilizacji noradrenergicznej do bardziej znośnego tonu autonomicznego, od społecznego ryzyka do doświadczenia bycia widzianym bez katastrofy. W praktyce oznacza to, że psychoperformans nie powinien kończyć się na ujawnieniu prawdy afektywnej, ekspresji bólu, przełamaniu blokady czy symbolicznej kulminacji. Musi doprowadzić do biologicznie przekonującego doświadczenia, że organizm może po tej zmianie żyć lżej, oddychać pełniej, potrzebować mniej kosztownych zabezpieczeń, mniej desperacko kontrolować obraz siebie, mniej panicznie interpretować sygnały z ciała. Jeżeli ta ulga nie pojawia się nigdy, albo jeśli pojawia się wyłącznie jako opad po skrajnym pobudzeniu, istnieje ryzyko, że działanie wzmacnia raczej cykl ekscytacja–wyczerpanie niż prawdziwą reorganizację. Z tego powodu w dojrzałym planie sytuacyjnym trzeba projektować ulgę tak samo świadomie, jak projektuje się próg. Ulga nie jest wypadkiem po dobrze przeżytej kulminacji. Jest jednym z głównych celów neurochemicznej kompozycji procesu. To dzięki niej organizm przestaje kojarzyć zmianę wyłącznie z kosztem i zaczyna widzieć w niej możliwość realnego obniżenia cierpienia regulacyjnego. W tym sensie ulga ma ogromny ciężar epistemiczny: mówi ciału, że nowa odpowiedź jest bardziej prawdziwa, bo jest bardziej nośna biologicznie.

Kolejnym wymiarem jest przynależność, ale rozumiana ściśle, a nie sentymentalnie. Przynależność w psychoperformansie nie oznacza wyłącznie bycia częścią grupy ani bycia lubianym. Oznacza doświadczenie, że własna obecność, nawet nieidealna, nie prowadzi automatycznie do relacyjnej katastrofy; że można być widzianym bez konieczności pełnej autoprezentacyjnej doskonałości; że wspólna uwaga nie musi być drapieżna; że rytm grupy lub świadka może podtrzymywać, a nie zasysać; że różnica nie oznacza wykluczenia. Neurochemicznie i neurobiologicznie jest to stan szczególnie ważny, bo modyfikuje związek między społeczną saliencją a alarmem. U osób o historii zawstydzenia, odrzucenia, przymusu dopasowania albo przewlekłego samonadzoru bardzo wiele sygnałów społecznych zostaje z

góry nacechowanych kosztem. W takich warunkach nawet najbardziej sensowny plan psychoperformatywny może przegrać, jeśli pole relacyjne nie zostanie zbudowane w sposób legitymizujący różnicę. Oksytocyna jest tutaj tylko jednym z możliwych elementów większej całości; istotniejsze od prostego odwoływania się do niej jest zrozumienie, że przynależność ma własną neurochemię i własną ekonomię przewidywania. Organizm pyta nieświadomie: czy mogę tu pozostać sobą i nie zostać za to ukarany? Czy moje tempo, mój oddech, mój sposób milczenia, mój sposób wchodzenia w próg, moja asymetria regulacyjna mają prawo istnieć w polu wspólnym? Jeżeli odpowiedź brzmi „tak" nie na poziomie deklaracji, lecz realnego doświadczenia, wtedy psychoperformans zaczyna oddziaływać głębiej niż tylko jako praktyka jednostkowa. Staje się wtedy korektą społecznego modelu świata. Właśnie dlatego tak ważna jest figura świadka i tak ważne jest krytyczne rozróżnienie między autentyczną wspólnotą a wspólnotą wymuszoną przez rytm dominujący. Przynależność dobrze skomponowana obniża koszt społecznej ekspozycji, a przez to uwalnia zasoby dla funkcji wykonawczych, interocepcji i nowego uczenia. Przynależność źle skomponowana produkuje co najwyżej krótką euforię wspólnotową, po której pozostaje jeszcze większe uzależnienie od pola zbiorowego. Z perspektywy psychoperformansu najwyższą wartość ma taka przynależność, która nie zastępuje sprawczości, lecz ją wzmacnia. To prowadzi do ostatniego kluczowego pojęcia tego fragmentu: sprawczości jako nagrody najwyższego rzędu. Sprawczość nie jest zwykłym poczuciem siły ani narcystycznym doświadczeniem „mogę wszystko". Jest bardziej subtelnym stanem, w którym organizm odkrywa, że potrafi wykonać nową odpowiedź, że ma wpływ na trajektorię własnego pobudzenia, że może nie zrealizować dawnego automatyzmu, że może wejść, zatrzymać się, odroczyć, nazwać, przestawić obiekt, zmienić pozycję, wytrzymać spojrzenie, zakończyć akt w innym punkcie niż dawniej. Neurochemicznie sprawczość wiąże się zapewne z konfiguracją wielu układów naraz: dopaminergicznej wartości nowego wykonania, noradrenergicznej gotowości do działania, opioidowej ulgi po jego dokonaniu, społeczno-regulacyjnego obniżenia kosztu widzialności i serotoninergicznej stabilizacji procesu w czasie. W psychoperformansie właśnie sprawczość powinna stawać się najważniejszą nagrodą, bo tylko ona przenosi proces z poziomu stanu wyjątkowego na poziom trwałej przemiany. Kiedy uczestnik zaczyna cenić nie tyle kulminację, ile własną zdolność do innego bycia w ciele, w relacji, w przestrzeni i w czasie, wtedy neurochemia znaczenia zaczyna pracować nie na rzecz uzależnienia od progu, lecz na rzecz reorganizacji życia.

Kolejne doprecyzowanie musi dotyczyć niebezpieczeństwa neurochemicznego przechwycenia procesu przez stan wyjątkowy, bo właśnie tutaj rozstrzyga się, czy psychoperformans wspiera przemianę, czy tylko produkuje silne, ale krótkotrwałe i częściowo autoteliczne doświadczenia. Organizm bardzo łatwo uczy się bowiem tego, co ma wysoką saliencję, mocny kontur afektywny i wyraźną obietnicę przesunięcia stanu. Jeśli działanie jest budowane głównie wokół kulminacji, niezwykłości, intensywnej ekspozycji, monumentalnej symboliki, silnego spojrzenia świadka, potężnego wspólnego rytmu, wyjątkowego światła, narastającego napięcia i ulgi przychodzącej dopiero po dużym koszcie, wówczas może powstać neurochemiczny wzorzec, w którym podmiot zaczyna szukać nie tyle samej przemiany, ile właśnie tej szczególnej krzywej pobudzenia. Oznacza to, że dopaminergiczne ukierunkowanie zaczyna wiązać się z oczekiwaniem wydarzenia intensywnego, noradrenergiczna czujność podnosi gotowość wobec zbliżającego się progu, opioidy endogenne wzmacniają późniejszy spadek napięcia, a wspólnotowa lub świadkowana ekspozycja nadaje całemu zdarzeniu charakter wyjątkowy i biograficznie uprzywilejowany. Taki układ może przynosić bardzo silne poczucie sensu, lecz nie zawsze prowadzi do lepszej regulacji. Czasem prowadzi do czegoś

odwrotnego: do uzależnienia od stanów szczytowych, do zubożenia cierpliwości wobec zwykłej codzienności, do deprecjacji mikropraktyk, do spadku tolerancji na proces wolny, niespektakularny, niewidowiskowy. W języku psychoperformansu byłaby to zdrada własnej metody, bo zamiast długiego uczenia nowego sposobu bycia w ciele, czasie, relacji i materii mielibyśmy neurochemicznie atrakcyjną dramaturgię progu bez pełnej inkorporacji. Z tego powodu dojrzały psychoperformans musi rozpoznawać i kontrolować własny potencjał uzależniający od intensywności. Nie oznacza to zakazu kulminacji ani zakazu wielkich form. Oznacza raczej, że każda kulminacja powinna być podporządkowana późniejszemu rozszerzeniu repertuaru życia, a nie sama sobie. Organizm powinien uczyć się cenić nie tylko moment wysokiego napięcia i późniejszej ulgi, ale także coraz subtelniejsze nagrody związane z oszczędnością regulacyjną, łagodniejszym początkiem dnia, mniejszą potrzebą obronnej kontroli, łatwiejszym przechodzeniem między zadaniami, lepszym znoszeniem niepewności, większą wytrzymałością na niedoskonałość i bardziej miękką obecnością społeczną. W tym sensie prawdziwa neurochemia znaczenia nie polega na maksymalizacji stanu, lecz na zmianie hierarchii wartości biologicznej. Jeśli podmiot po pewnym czasie bardziej ceni to, że nie musi już tak intensywnie pilnować siebie, niż to, że potrafi wejść w spektakularny akt przejścia, wtedy można mówić o dojrzewaniu procesu. Jeśli natomiast coraz bardziej potrzebuje silnych wydarzeń, by poczuć sens, to znaczy, że układ nagrody został częściowo przechwycony przez samą dramaturgię wyjątku. Z perspektywy Kenta Berridge'a, George'a Kooba czy badaczy uzależnień behawioralnych nie jest to temat marginalny. Każda praktyka, która silnie pracuje na saliencji, oczekiwaniu, uldze i przynależności, musi równocześnie pilnować, by nie stać się miejscem pogoni za kolejnym neurochemicznie nasyconym momentem. Dlatego psychoperformans powinien wzmacniać nagrody niskoprofilowe, powolne, mało widowiskowe i głęboko adaptacyjne. To one są najlepszym zabezpieczeniem przed inflacją kulminacji.

W tym kontekście trzeba też przeanalizować różnicę między neurochemią rytuału a neurochemią widowiska. Obie mogą angażować podobne układy, ale ich organizacja jest inna. Widowisko bazuje częściej na asymetrii między silnym oczekiwaniem a intensywną kulminacją, na wzmacnianiu przewidywania zewnętrznego zdarzenia oraz na koncentracji uwagi wokół figur wysoko saliencyjnych. Rytuał, w sensie bardziej roboczym i procesualnym, opiera się natomiast na rytmie, powtarzalności, strukturze, przewidywalnych przejściach, materialnych markerach czasu, stopniowym zagęszczaniu sensu i bardziej oszczędnej, ale długofalowo skuteczniejszej organizacji ulgi. Psychoperformans może korzystać z obu logik, ale jeśli ma służyć trwałej zmianie, powinien z czasem przesuwać środek ciężkości z widowiska ku rytuałowi. W języku neurochemicznym oznacza to częściowe odejście od nagrody opartej głównie na nowości i wyjątkowości ku nagrodzie opartej na rozpoznawalności, przewidywalnym domknięciu, poczuciu zakorzenienia i wzroście tolerancji na życie niekulminacyjne. Nie jest to zwrot przeciwko sztuce, lecz przeciwko neurochemicznej infantylizacji procesu, w której tylko to, co głośne, nowe, dramatyczne i wysokoemocjonalne wydaje się „realne". Richard Davidson, Antonio Damasio czy Joseph LeDoux z różnych stron przypominali, że układ nerwowy dojrzewa nie tylko przez epizody intensywne, ale przez utrwalanie bardziej złożonych i mniej kosztownych wzorców odpowiedzi. Z tej perspektywy psychoperformans powinien projektować własną ekonomię nagrody w taki sposób, aby stopniowo rosła wartość takich stanów jak klarowność po działaniu, poczucie osadzenia w ciele, mniejsze rozproszenie uwagi, łatwiejsze domykanie napięcia, łagodniejsza obecność w relacji, większa zdolność do pracy bez mobilizacji alarmowej oraz rosnące poczucie, że sens nie musi być wyprodukowany przez dramat, by był prawdziwy. Bardzo ważna jest tu kwestia przedłużonej gratyfikacji. Gdy uczestnik

doświadcza, że najważniejsze skutki pojawiają się nie tylko w kulminacji, ale także nazajutrz, tydzień później, po serii mikrodziałań, po zmianie wzoru oddechu, po nowym sposobie kontaktu z obiektem–kluczem, po bardziej miękkim znoszeniu spojrzenia, wtedy układ nagrody zaczyna przesuwać się w stronę bardziej długoterminowej organizacji wartości. To przesunięcie ma znaczenie ogromne, bo stanowi neurochemiczny fundament wytrwałości. Psychoperformans przestaje być wtedy miejscem szukania wyjątkowego stanu i staje się miejscem uczenia, że nowe życie może być bardziej nośne biologicznie niż stare, nawet jeśli nie jest nieustannie spektakularne. W praktyce wymaga to skrupulatnego projektowania faz po działaniach, dbałości o sen, rytmy dobowe, obniżanie szumu bodźcowego, a także o język, który nie idealizuje kulminacji i nie deprecjonuje cichej pracy integracyjnej. Jeśli prowadzący nagradza głównie moment szczytowy, grupa nauczy się pożądać szczytu. Jeśli natomiast wspólnota uznania obejmuje również pracę cichą, mozolną, niedoskonałą, powtarzalną i codzienną, wtedy neurochemia znaczenia zaczyna sprzyjać długiemu trwaniu.

Właśnie w tej perspektywie trzeba umieścić zagadnienie frustracji, odroczenia i niepełnej gratyfikacji. Wiele praktyk transformacyjnych obiecuje zbyt szybkie pocieszenie, zbyt wyraźny finał, zbyt gotowe domknięcie. Tymczasem układ nerwowy nie zawsze zmienia się w tempie zgodnym z życzeniem podmiotu lub prowadzącego. Często potrzebuje serii niedomkniętych jeszcze prób, częściowych sukcesów, okresów pozornej stagnacji, chwil cofnięcia, powrotu dawnego wzorca, ponownego przejścia przez podobny próg w innym kontekście. W takich momentach szczególnie ważna staje się serotonina, ale również bardziej szeroko pojęta neurochemia tolerancji procesu. Jeśli uczestnik potrafi utrzymać zaangażowanie mimo braku natychmiastowej wielkiej nagrody, jeśli może doświadczyć, że sens nie znika dlatego, że działanie nie dało gwałtownego olśnienia, jeśli wspólnota lub świadek umieją uznać mikroprzesunięcia zamiast tylko spektakularnych deklaracji, to cały układ motywacyjny dojrzewa. Psychoperformans uczy wtedy innego typu relacji do wysiłku: nie relacji hazardowej, w której kolejny akt ma może przynieść wielką wygraną, lecz relacji rzemieślniczej, gdzie wartość powstaje przez sekwencję dobrze ustawionych, znaczących i powtarzalnych przejść. To ma bardzo duże znaczenie dla biologii przemiany, bo chroniczne rozczarowanie bywa tak samo destabilizujące jak chroniczna ekscytacja. Jeżeli proces obiecuje zbyt wiele, układ nagrody szybko przechodzi w tryb deficytu, a praktyka zaczyna być przeżywana jak miejsce kolejnej porażki. Dlatego psychoperformans musi być uczciwy wobec własnej neurochemii. Nie może obiecywać nieustannej głębi, nieustannej euforii, nieustannego poczucia sensu. Powinien raczej uczyć, że znaczenie bywa falowe, że motywacja ma własny oddech, że ulga i trud są przeplatane, że sprawczość rośnie nierówno, a przynależność nie polega na stałym wysokim tonie wspólnoty. W tym sensie psychoperformans jest metodą reedukacji układu nagrody. Uczy organizm, że wartość może być wolniejsza, cichsza, mniej spektakularna, a zarazem głębiej kompatybilna z życiem. Gdy to się udaje, dopamina nie jest już wyłącznie paliwem pościgu, opioidy nie są tylko nagrodą po skrajnym napięciu, oksytocyna nie staje się klejem zależności, noradrenalina nie jest nieustannym alarmem, a serotonina nie musi kompensować rozchwiania procesu. Zamiast tego powstaje bardziej zrównoważony pejzaż neurochemiczny, w którym różne układy wspierają się wzajemnie w uczeniu nowej formy bycia.

Z tych rozważań wynika jedna z najważniejszych zasad dla praktyki: psychoperformans powinien wzmacniać sprawczość, a nie zależność od pola, od prowadzącego, od grupy, od obiektu czy od samej intensywności. Sprawczość jest bowiem neurochemicznie szczególną formą nagrody, ponieważ łączy motywację, ulgę, poczucie sensu i realne zwiększenie

repertuaru działania. Kiedy uczestnik odkrywa, że potrafi inaczej przejść przez sygnał trudny, że może wykonać ruch dawniej niemożliwy, utrzymać spojrzenie, odroczyć automat, inaczej zacząć i inaczej skończyć, wtedy układ nagrody nie wzmacnia już wyłącznie zewnętrznego zdarzenia, lecz własną zdolność do wpływu na trajektorię doświadczenia. To jest prawdopodobnie najcenniejszy skutek neurochemiczny psychoperformansu. Nie chodzi o to, by czuć się przez chwilę lepiej, ale by coraz wyraźniej doświadczać, że nowe wykonanie jest możliwe i że nie wymaga ciągłego heroizmu. W takim układzie nawet niewielka poprawa w codziennym funkcjonowaniu może być biologicznie bardzo silną nagrodą: mniejsze napięcie przed wejściem do przestrzeni społecznej, spokojniejsze otwarcie dnia, łatwiejsze zatrzymanie przy impulsie, większa łagodność wobec własnej niedoskonałości, lepsze znoszenie światła, dźwięku, spojrzenia, mniejsza potrzeba ucieczki albo nadmiernego tłumaczenia siebie. To właśnie są nagrody, które naprawdę stabilizują przemianę. W następnym fragmencie trzeba będzie więc zsyntetyzować całą neurochemię znaczenia i nagrody w postaci zasad projektowania psychoperformansu: jak budować proces, który uruchamia motywację bez uzależniania od kulminacji, wspiera ulgę bez regresji do bierności, buduje przynależność bez fuzji, wzmacnia sprawczość bez inflacji ego i stabilizuje zmianę bez popadania w biologiczny minimalizm pozbawiony sensu.

Ostateczna synteza tego podrozdziału musi prowadzić do jednej zasadniczej tezy: psychoperformans nie powinien być projektowany jako technika wywoływania pojedynczego stanu neurochemicznego, lecz jako architektura przejść między różnymi profilami wartościowania, pobudzenia, ulgi, więzi i stabilizacji. To oznacza, że projektant działania nie pyta przede wszystkim, jak „podnieść dopaminę” albo jak „wzmocnić oksytocynę”, lecz jak ułożyć sekwencję doświadczenia tak, by organizm przeszedł przez biologicznie sensowny łuk przemiany. Najpierw musi pojawić się figura wartości, czyli coś, co uzasadnia wejście w proces i nadaje mu motywacyjną doniosłość. Następnie potrzebna jest czytelna orientacja i taka jakość czuwania, która nie przechodzi w alarm. Potem pojawia się próg wykonania, a więc moment, w którym nowa odpowiedź nie jest już tylko pomyślana, lecz realnie zainicjowana. Po progu konieczne jest doświadczenie ulgi, ale nie ulgi regresywnej, polegającej na całkowitym wycofaniu z kontaktu, tylko ulgi integrującej, czyli takiej, w której napięcie opada bez rozpadu sensu i bez utraty sprawczości. Dalej istotne staje się legitymizujące świadkowanie lub inna forma relacyjnego potwierdzenia, które obniża koszt społeczny zmiany. Na końcu potrzebna jest stabilizacja, rozumiana jako przeniesienie wartości nowego wykonania do codziennej architektury życia. Taki układ odpowiada realnej dynamice neurochemicznej lepiej niż wszelkie obietnice jednego „dobrego” neuroprzekaźnika. Dopamina bez ulgi i bez stabilizacji może prowadzić do pościgu za wyjątkowym stanem. Noradrenalina bez dobrego domknięcia staje się paliwem przeciążenia. Opioidy bez sprawczości mogą wzmacniać wyłącznie ulgę po ucieczce. Oksytocyna bez granic może zostać przechwycona przez zależność lub potrzebę potwierdzenia grupowego. Serotoninergiczna stabilizacja bez sensu i bez kierunku może z kolei utrwalać poprawną, ale jałową adaptację. Psychoperformans dojrzały neurochemicznie nie wzmacnia więc jednego rejestru przeciwko innym, lecz komponuje ich sekwencję tak, aby organizm uczył się, że znaczenie może prowadzić nie do chaosu, lecz do szerszego repertuaru życia. Właśnie dlatego tak ważna jest proporcja między kulminacją a inkorporacją. Im bardziej proces dojrzewa, tym mniej zależy od wysokiej amplitudy, a tym bardziej od jakości przejść i od rosnącej kompatybilności nowego sposobu bycia z realnym rytmem dnia, pracy, relacji i odpoczynku.

Z tego wynikają podstawowe zasady projektowe. Pierwsza jest zasadą motywacji osadzonej w sprawczości. Należy tak budować działanie, aby układ nagrody coraz mocniej wiązał wartość nie z samą niezwykłością zdarzenia, lecz z możliwością wykonania innej odpowiedzi niż dawny automatyzm. Druga jest zasadą pobudzenia dawkowanego. Noradrenergiczna czujność ma być wystarczająca do orientacji i uczenia, ale nie tak wysoka, by zawężała pole świadomości i niszczyła elastyczność wykonawczą. Trzecia jest zasadą ulgi nienarkotyzującej. Domknięcie ma przynosić obniżenie kosztu regulacyjnego, lecz nie może nagradzać ucieczki od zadania ani zamieniać procesu w cykl napięcie–wyczerpanie–krótka euforia. Czwarta jest zasadą więzi bez fuzji. Relacyjny wymiar psychoperformansu powinien wspierać bezpieczeństwo i legitymizację różnicy, a nie produkować neurochemicznie atrakcyjną, ale rozwojowo niedojrzałą zależność od świadka, prowadzącego lub grupy. Piąta jest zasadą stabilizacji przez codzienność. Najcenniejsze skutki neurochemiczne nie powinny ograniczać się do sesji, lecz przenosić się na mikrorytuały dnia, sen, oddech, tempo przejść między zadaniami, kontakt z przestrzenią, sposobem siadania, mówienia, zaczynania i kończenia. W praktyce oznacza to, że po działaniu należy wzmacniać nie tylko pamięć kulminacji, ale też pamięć nowej codziennej wykonalności. Uczestnik powinien móc rozpoznać, że jego układ nagrody zaczyna cenić mniejszy koszt bycia sobą, większą miękkość obecności, łatwiejsze znoszenie niepewności, bardziej znośną widzialność społeczną, mniejszą potrzebę przymusowej kontroli i wyraźniejszą zdolność do domykania pobudzenia. To właśnie są wskaźniki, że neurochemia znaczenia została podporządkowana przemianie, a nie jedynie intensywności. W tym miejscu trzeba też dodać zastrzeżenie medyczne: odpowiedzi neuromodulacyjne są modulowane przez sen, głód, ból, przewlekły stres, substancje psychoaktywne, kofeinę, nikotynę, alkohol, cykl hormonalny, wiek, choroby współistniejące oraz farmakoterapię, w tym leki przeciwdepresyjne, przeciwlękowe, normotymiczne, przeciwpsychotyczne i psychostymulujące. Z tego powodu psychoperformans nie może rościć sobie prawa do przewidywania jednej reakcji neurochemicznej u wszystkich osób. Może jedynie tworzyć warunki bardziej lub mniej sprzyjające określonemu profilowi uczenia i regulacji.

Równie ważne jest ustalenie kryteriów odróżniania procesu zdrowo nagradzającego od procesu neurochemicznie uwodzącego, lecz długofalowo mało użytecznego. Proces zdrowo nagradzający zwiększa tolerancję na codzienność, zmniejsza zależność od silnych bodźców, wzmacnia zdolność do odkładania gratyfikacji, poprawia jakość snu po działaniu, obniża przymus ciągłego samomonitorowania i ułatwia wejście w następną praktykę bez konieczności heroicznej mobilizacji. Proces uwodzący daje silne poczucie doniosłości, lecz po krótkim czasie pozostawia deficyt, rosnący głód kolejnego stanu, rozczarowanie zwykłością, deprecjację małych praktyk, wzmożone porównywanie sesji między sobą albo potrzebę coraz mocniejszej intensywności dla uzyskania podobnego efektu. To rozróżnienie jest dla psychoperformansu kluczowe, bo jego język symboliczny, dramaturgiczny i relacyjny daje ogromną moc wzmacniania stanów. Tam, gdzie brak krytycznej dyscypliny, łatwo o neurochemiczną ekonomię widowiska: uczestnik zaczyna kochać próg bardziej niż zmianę, grupę bardziej niż własne wykonanie, ulgę po przeciążeniu bardziej niż spokojniejszy sposób życia. Dojrzała praktyka musi więc z premedytacją wzmacniać nagrody subtelne: bardziej swobodny pierwszy oddech po wejściu do przestrzeni, łatwiejsze utrzymanie spojrzenia bez przymusu, mniejsze przyspieszanie głosu, zdolność do pozostania w ciszy bez katastrofizacji, spokojniejsze zakończenie dnia po działaniu, brak potrzeby natychmiastowego interpretowania wszystkiego jako przełomu. Takie mikroprzesunięcia bywają mniej efektowne, ale właśnie one dają największą szansę na trwałą zmianę krajobrazu neuromodulacyjnego. W tym sensie

psychoperformans jest rodzajem reedukacji układu nagrody i systemów wartościowania. Uczy organizm, że sens nie musi być stale wysokonapięciowy, że ulga nie musi być okupiona skrajnym pobudzeniem, że więź nie wymaga rozpuszczenia granic, a sprawczość nie jest tym samym co inflacja wielkościowa. Im bardziej ta reedukacja postępuje, tym mniej praktyka zależy od zewnętrznego potwierdzenia i od neurochemii momentu, a tym bardziej staje się częścią ustabilizowanego życia psychofizycznego.

W ostatecznym ujęciu neurochemia znaczenia i nagrody w psychoperformansie nie jest teorią dodatku biologicznego do sztuki działania, lecz jednym z jej najważniejszych wymiarów metodologicznych. To ona tłumaczy, dlaczego niektóre akty zostają w pamięci jako biologicznie wiarygodne i warte powrotu, a inne rozpadają się mimo pozornej głębi. Tłumaczy również, dlaczego świadek, obiekt–klucz, rytm, pauza, próg, światło, wysiłek, domknięcie i codzienna repetycja nie są tylko środkami estetycznymi, ale regulatorami wartości, ulgi, przynależności i sprawczości. Najdojrzalszy psychoperformans będzie więc tym, który zdoła powiązać dopaminergiczny wektor sensu, noradrenergiczną jakość orientacji, opioidową nośność ulgi, relacyjną modulację społecznej saliencji oraz serotoninergiczną stabilizację długiego trwania w jedną architekturę przemiany. Nie będzie przy tym obiecywał chemicznego cudu ani „włączenia szczęścia", lecz pokaże, jak przez kompozycję działań można stopniowo przestawiać organizm z trybu kosztownej obrony na tryb bardziej złożonej, bardziej pojemnej i mniej destrukcyjnej odpowiedzi na świat. To rozpoznanie domyka neurologiczny segment rozważań o mechanizmach oddziaływania, a zarazem otwiera przejście do biologii stresu, zapalenia, komórki i ekspresji genów, gdzie trzeba będzie zachować jeszcze większą ostrożność inferencyjną. Tam pytanie nie będzie już brzmiało, jak organizm nadaje wartość i nagradza nowe wykonanie, lecz jak długotrwałe zmiany w pobudzeniu, śnie, zachowaniu i regulacji mogą pośrednio wpływać na środowisko biologiczne organizmu.

Perspektywa biologiczna i fizjologiczna

Rozdział 30 otwiera perspektywę biologiczną i fizjologiczną nie po to, by „udowadniać" psychoperformans w logice laboratoryjnej, lecz po to, by opisać jego realne warunki brzegowe: to, co w ciele jest regulowane, co bywa przeciążane, co ma własne rytmy, a co reaguje na kompozycję bodźców i działań. W tradycji Claude'a Bernarda podstawową intuicją fizjologii jest stałość środowiska wewnętrznego (milieu intérieur), a w tradycji Waltera Cannona – homeostaza jako zdolność układu do utrzymywania parametrów w granicach funkcjonalnych. Psychoperformans, wyrastając z praktyk performance art i sztuki akcji, dotyka tej samej materii od strony planu sytuacyjnego: projektuje warunki, w których organizm ma szansę odzyskać sterowalność, albo przeciwnie – łatwo ją traci, jeśli plan jest źle skalibrowany. Dlatego rozdział biologiczno-fizjologiczny nie jest ozdobnym „tłem naukowym", tylko językiem odpowiedzialności: mówi, jak nie mylić intensywności z efektem, jak odróżniać adaptację od przeciążenia, jak projektować dawki bodźców w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, aby złożoność pozostała przyjemna w sensie funkcjonalnym, a nie w sensie chwilowego pobudzenia.

W tej perspektywie centralne staje się pojęcie regulacji jako procesu dynamicznego, a nie statycznego „powrotu do normy". Hans Selye opisał stres jako zespół reakcji organizmu na wymagania środowiska, ale współczesne ujęcia, kojarzone m.in. z Peterem Sterlingiem i Josephem Eyerem (allostaza) oraz z Bruce'em McEwenem (allostatic load), przesuwają akcent z samej reakcji na koszt długotrwałej regulacji. Psychoperformans nie jest więc „techniką relaksacji" ani „hackiem na układ nerwowy", lecz praktyką, która – zależnie od kompozycji – może albo redukować obciążenie allostatyczne, albo je podbijać. To rozróżnienie jest kluczowe, ponieważ w kulturze działania performatywnego łatwo utożsamia się intensywność z transformacją; fizjologia wprowadza tu rygor: organizm może być intensywnie pobudzony i jednocześnie uczyć się mniej, a może być umiarkowanie pobudzony i jednocześnie konsolidować procedury, o których była mowa wcześniej przy uczeniu proceduralnym i progu saturacji. W języku aktywnej inferencji Karla Fristona i w interpretacjach Andy'ego Clarka można powiedzieć, że ciało jest systemem minimalizującym zaskoczenie przez działanie i aktualizację modeli; rozdział 30 pokazuje, że ta minimalizacja ma koszt metaboliczny, hormonalny i autonomiczny, i że plan sytuacyjny powinien ten koszt rozumieć, aby nie produkować iluzji „przełomu" okupionej długiem fizjologicznym.

Perspektywa biologiczna jest też perspektywą płynów i przepływów, co w praktykach ucieleśnionych bywa spłaszczane do metafor „energii", ale tutaj zostaje odzyskane w sensie dosłownym: krążenie, perfuzja, układ limfatyczny, płyn mózgowo-rdzeniowy, przestrzeń śródmiąższowa, a także mechanika oddychania jako pompa dla powrotu żylnego i drenażu. Myślenie o przepływach ma długą historię w fizjologii układu krążenia (Ernest Starling, a później rozwinięcia w hemodynamice) i w nowoczesnym opisie regulacji ciśnienia oraz objętości płynów ustrojowych (Arthur Guyton). W psychoperformansie nie chodzi o to, by „leczyć krążenie", tylko by rozumieć, że postawa, rytm ruchu, oddech, temperatura otoczenia, czas trwania aktu i przerwy realnie modulują fizjologię przepływu, a więc modulują też subiektywną jakość czucia, czujności i zmęczenia. W tradycji Charlesa Sherringtona propriocepcja była opisywana jako „zmysł postawy i ruchu", a w tradycji Nicolai'a Bernsteina ruch jest zawsze rozwiązaniem zadania w warunkach ograniczeń; rozdział 30 dokłada do tego jeszcze jedną warstwę: ruch jest też sposobem organizacji przepływu i obciążenia, a obiekt–klucz, przez masę, tarcie i opór, staje się narzędziem dozowania wysiłku w czasie, czyli narzędziem dozowania kosztu fizjologicznego.

W rozdziale 30 przyjmuję też konsekwentnie, że fizjologia psychoperformansu nie jest fizjologią „organizmu w próżni", tylko fizjologią organizmu w kontekście środowiska i znaczenia. W tym miejscu spotykają się tradycje neurofizjologiczne i tradycje psychologiczne: Antonio Damasio pokazał, że mapy ciała i sygnały trzewne są splecione z decyzją i wartościowaniem; Bud Craig podkreślał centralność interocepcji jako podstawy odczuwania stanu; Lisa Feldman Barrett i Anil Seth akcentowali predykcyjny charakter interpretacji sygnałów z wnętrza ciała. To ma bezpośrednie konsekwencje dla planu sytuacyjnego: identyczna reakcja fizjologiczna (np. przyspieszone tętno) może być zinterpretowana jako ekscytacja, zagrożenie, wstyd albo mobilizacja, w zależności od kontekstu społecznego, narracji i architektury bodźców. Dlatego perspektywa biologiczna nie jest redukcją psychoperformansu do „chemii", tylko wprowadzeniem kryterium ostrożności w języku znaczenia: jeśli plan sytuacyjny wytwarza dwuznaczne sygnały i równocześnie podbija pobudzenie, rośnie ryzyko nocebo, o którym w polu badań nad placebo/nocebo pisali m.in. Fabrizio Benedetti, Tor Wager i Luana Colloca. W psychoperformansie oznacza to obowiązek szczególnej dyscypliny komunikatów, aby nie produkować interpretacji alarmowych, zwłaszcza gdy praca dotyczy ciała i jego odczuć.

Rozdział 30 jest też rozdziałem o rytmach, ponieważ organizm nie jest równy samemu sobie w czasie. Chronobiologia, rozwijana od prac Jürgena Aschoffa i Colina Pittendrigha po współczesne badania Charlesa Czeislera czy Till'a Roenneberga, pokazuje, że rytmy dobowe i sezonowe modulują senność, czujność, temperaturę ciała, wydzielanie hormonów, próg bólu, podatność na stres i zdolność do uczenia. W praktyce psychoperformansu oznacza to, że plan sytuacyjny jest zawsze „wpisany" w czas biologiczny: inny jest próg saturacji rano, inny późnym popołudniem, inny w okresach niedoboru snu, a jeszcze inny w sezonach obniżonej ekspozycji na światło dzienne. Ta wiedza nie ma prowadzić do deterministycznych recept, tylko do projektowej pokory: jeśli psychoperformans ma być powtarzalny w IndywiduAkcji, musi brać pod uwagę, że to, co w jednym dniu jest przyjemną złożonością, w innym dniu może być przeciążeniem, a to nie jest „porażka", tylko naturalna zmienność układu.

W tym samym duchu rozdział 30 porządkuje relację między reakcją stresową a architekturą planu sytuacyjnego. W klasycznych ujęciach Lazarusa i Folkman stres jest procesem oceny i radzenia sobie; w neuronaukach Joseph LeDoux analizował szlaki przetwarzania zagrożenia i ich wpływ na zachowanie. Psychoperformans nie „leczy stresu", ale może projektować sytuacje, które albo zwiększają poczucie kontroli i możliwość korekty, albo generują bezradność, niepewność i presję, wzmacniając reakcje obronne. Z perspektywy fizjologicznej oznacza to modulację osi HPA (podwzgórze–przysadka–nadnercza), aktywności współczulnej i przywspółczulnej oraz szeregu mediatorów, które wpływają na czujność, napięcie mięśniowe, oddech, trawienie i jakość snu. W perspektywie praktycznej oznacza to, że plan sytuacyjny powinien zawierać mechanizmy odwracalności, pauzy i de-saturacji, bo to one są realnym „zaworem bezpieczeństwa" dla fizjologii. W tej książce nie interesuje mnie romantyzowanie dyskomfortu jako „bramy", lecz rygor regulacyjny: jeśli akt nie pozostawia możliwości powrotu do sterowalności, jego wartość jako narzędzia IndywiduAkcji jest wątpliwa, niezależnie od tego, jak spektakularny był epizod.

Wreszcie, perspektywa biologiczna jest perspektywą adaptacji sensorycznej: światło męczy, dźwięk męczy, dotyk męczy, a mózg filtruje powtarzalność, aby oszczędzać zasoby. Już w podstawowych opisach adaptacji percepcyjnej widać, że układ nerwowy nie jest „rejestratorem", tylko selektorem; w praktyce psychoperformansu oznacza to, że monotonia może wygasić uwagę, ale nadmiar może ją złamać. Dlatego rozdział 30 przygotowuje techniczny grunt pod projektowanie warunków: natężenia światła i jego stabilności, akustyki i szumu tła, temperatury, wilgotności, czasu ekspozycji i czasu odpoczynku, ergonomii kontaktu i zmęczenia percepcyjnego. W tym miejscu spotyka się fizjologia z materialnością: Donald Ingber, opisując mechanotransdukcję, pokazywał, że komórki i tkanki reagują na siły; Thomas Myers i Robert Schleip wprowadzili do popularnego obiegu wiele pojęć o powięzi, czasem w sposób kontrowersyjny, ale pozostaje fakt bazowy: mechanika tkanek, nacisk, rozciąganie, wibracja i temperatura wpływają na odczucie i na sposób kontroli ruchu. Psychoperformans, jeśli ma być odpowiedzialny, musi tę materialność traktować serio: obiekt–klucz nie jest tylko symbolem, jest źródłem sił i bodźców, które mają konsekwencje fizjologiczne.

Tak ujęty rozdział 30 działa jako spoiwo między perspektywą neurologiczno-neuroestetyczną a perspektywą fizyczno-materiałową i somatyczną: pokazuje, że „ucieleśnienie" jest nie tylko kategorią filozoficzną w duchu Maurice'a Merleau-Ponty'ego, lecz także konkretnym układem regulacji płynów, hormonów, autonomii i adaptacji. Kolejne podrozdziały przechodzą od ogólnych zasad do parametrów, które można projektować: 30.1 opisze układy płynów oraz

relacje między układem endokrynnym i nerwowym w praktykach ucieleśnionych; 30.2 ustawi chronobiologiczne warunki planowania; 30.3 pokaże, jak reakcje stresowe przecinają architekturę planu sytuacyjnego i jak budować segmenty odwracalności; 30.4 domknie to jako teorię adaptacji sensorycznej, w której światło, akustyka i zmęczenie percepcyjne stają się parametrami kompozycji, a nie „tłem". W całym rozdziale utrzymuję jedną zasadę metodologiczną: psychoperformans może korzystać z wiedzy biologicznej jako z mapy ryzyk i ograniczeń, ale nie ma prawa obiecywać efektów medycznych ani udawać terapii; jego siła polega na projektowaniu sytuacji, w których organizm ma warunki do korekty, a podmiot do IndywiduAkcji, bez mistyfikacji i bez przemocy bodźcowej.

30.1. Układy płynów, endokrynny i nerwowy w praktykach ucieleśnionych

Podrozdział 30.1 traktuje o „układach płynów" nie jako o metaforze energii, lecz jako o dosłownej infrastrukturze ucieleśnienia: o krążeniu krwi, perfuzji tkanek, mikrokrążeniu, układzie limfatycznym, płynie mózgowo-rdzeniowym i przestrzeni śródmiąższowej, a także o tym, jak te przepływy są w czasie rzeczywistym modulowane przez układ nerwowy autonomiczny oraz przez układ endokrynny. W klasycznej fizjologii Claude Bernard opisywał milieu intérieur jako warunek stabilności życia, Walter Cannon nazywał tę stabilność homeostazą, a Arthur Guyton wprowadzał niezwykle precyzyjne, inżynieryjne myślenie o sprzężeniach zwrotnych regulujących ciśnienie, objętość krwi i dystrybucję przepływu. Psychoperformans, jeżeli ma być odpowiedzialny, musi przyjąć, że każda praca w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt odbywa się na tle biologicznej ekonomii przepływów: organizm nie jest tablicą, na której „pisze się sens", tylko układem, który stale bilansuje temperaturę, ciśnienie, utlenowanie, gospodarkę wodno-elektrolitową, napięcie mięśniowe i poziom pobudzenia. Plan sytuacyjny, który ignoruje tę ekonomię, może wytwarzać epizody intensywności, ale zarazem produkować koszt regulacyjny; plan sytuacyjny, który rozumie przepływy, potrafi dawkować złożoność tak, aby utrzymać sterowalność bez przeciążenia.

W „układach płynów" kluczowe jest to, że przepływ jest zawsze dystrybuowany, a dystrybucja jest zawsze sterowana. Ernest Starling opisywał zależności między ciśnieniami i filtracją w kapilarach, a hemodynamika rozwijała się jako język opisu oporu naczyniowego, pojemności żylnej i perfuzji narządów. W praktykach ucieleśnionych, w tym w praktykach performatywnych, dystrybucja przepływu zmienia się wraz z postawą (ortostatyka), z napięciem mięśniowym, z pracą oddechu, z temperaturą oraz z emocjonalną oceną sytuacji. Układ współczulny zwiększa „gotowość" przez wazokonstrykcję w wybranych łożyskach naczyniowych i przez mobilizację zasobów, a przywspółczulny wspiera odzyskiwanie równowagi; w tle działa barorefleks i chemorefleks, które automatycznie stabilizują parametry. W psychoperformansie oznacza to, że to samo działanie na obiekcie–kluczu, wykonane w innych warunkach oddechu i postawy, ma inną cenę fizjologiczną i inną jakość uwagi: gdy oddech jest płytki i nieregularny, rośnie tendencja do „szarpanych" korekt; gdy oddech jest stabilny i włączony w rytm manipulacji, rośnie tolerancja na błąd i spada chaotyczne skanowanie. To nie jest mistyczna teza, tylko praktyczna konsekwencja sprzężeń między respiracją, układem krążenia i pobudzeniem autonomicznym, które w literaturze dotyczącej zmienności rytmu serca oraz regulacji emocji opisywali m.in. Stephen Porges, Julian Thayer i Richard Lane, a w praktykach somatycznych przekładano na protokoły pracy z rytmem i pauzą.

Układ limfatyczny stanowi drugi wielki wymiar „płynów", często pomijany w dyskursie artystycznym, a fundamentalny dla logiki obciążenia i regeneracji. Limfa nie ma „centralnej pompy" analogicznej do serca; jej przepływ zależy od pracy mięśni szkieletowych, od ruchu powięzi, od zmian ciśnień w klatce piersiowej i jamie brzusznej oraz od funkcji zastawek. Oznacza to, że bezruch o wysokiej intensywności napięciowej i długotrwała immobilizacja mogą zwiększać subiektywne poczucie ciężaru i zmęczenia, a rytmiczny ruch o umiarkowanym obciążeniu może działać jak mechanizm „odciążający" w sensie czucia, nie dlatego, że „uwalnia energię", tylko dlatego, że reorganizuje pompy obwodowe i ułatwia dystrybucję płynów. Psychoperformans, operując obiektem–kluczem, może to wykorzystywać przez świadome budowanie sekwencji: fazy statyczne, w których obiekt jest trzymany i „ważony" w czuciu, muszą być przeplatane fazami dynamicznymi, w których następuje realna zmiana ciśnień i rytmu ruchu. Donald Ingber pisał o mechanotransdukcji i o tym, że siły mechaniczne są dla organizmu informacją; w praktyce psychoperformansu oznacza to, że nacisk, tarcie, ciężar i opór obiektu–klucza są nie tylko semiotyką, ale też rzeczywistymi bodźcami mechaniczno-naczyniowymi. Jeśli plan sytuacyjny buduje zbyt długie segmenty napięcia izometrycznego bez przerwy i bez zmiany pozycji, może indukować odczucia, które uczestnik zinterpretuje jako „zagrożenie" albo „coś niepokojącego", a to uruchomi pętlę nadinterpretacji; jeśli natomiast plan sytuacyjny ma wbudowaną zmianę pozycji, mikro-mobilizację i pauzy, te same bodźce mogą pozostać w reżimie przyjemnej złożoności.

Szczególne miejsce zajmuje układ płynów w obrębie ośrodkowego układu nerwowego: płyn mózgowo-rdzeniowy, krążenie mózgowe oraz mechanizmy oczyszczania metabolitów, o których w ostatnich dekadach dyskutowano m.in. w kontekście układu glimfatycznego. Niezależnie od tego, jak ostrożnie traktuje się popularne uproszczenia, pozostaje fakt bazowy: sen, rytm dobowy, oddech, ciśnienie parcjalne CO_2, postawa głowy i szyi oraz napięcie autonomiczne realnie modulują komfort poznawczy, próg bólu, podatność na migrenowe i przeciążeniowe reakcje oraz jakość koncentracji. Antonio Damasio i Bud Craig, opisując relacje map ciała i odczuwania stanu, podkreślali, że sygnały trzewne i interoceptywne są integralną częścią wartościowania i decyzji; jeśli psychoperformans ma projektować działania o wysokiej precyzji uwagi, musi rozumieć, że „przepływ" nie jest tylko metaforą kreatywności, ale infrastrukturą warunków pracy poznawczej. W planie sytuacyjnym oznacza to, że segmenty wymagające subtelnej kontroli wzrokowej i kinestetycznej powinny unikać równoczesnego podbijania czynników, które nasilają dyskomfort interoceptywny: przegrzania, duszności, zbyt gęstego dźwięku, nieprzewidywalnego światła. Jeżeli te czynniki zostaną nałożone na siebie, próg saturacji zostanie przekroczony szybciej nie dlatego, że „uczestnik nie wytrzymał", tylko dlatego, że układ regulacyjny został obciążony w wielu pętlach jednocześnie.

Na tle układów płynów działa sprzężenie układu nerwowego i endokrynnego, które w psychoperformansie należy traktować jako dwie strony jednego mechanizmu mobilizacji i odzyskiwania równowagi. Hans Selye opisał stres jako uogólnioną reakcję organizmu, a późniejsze ujęcia Bruce'a McEwena, a także koncepcje allostazy Sterlinga i Eyera, pokazywały, że długotrwała mobilizacja ma koszt kumulatywny. Układ współczulno-nadnerczowy i oś HPA (podwzgórze–przysadka–nadnercza) modulują dostępność energii, czujność, napięcie mięśniowe, a także subiektywną interpretację sytuacji; Robert Sapolsky opisywał wielopoziomowe konsekwencje długotrwałego stresu dla organizmu i zachowania. Psychoperformans nie jest interwencją medyczną, ale jest praktyką, która może nieświadomie wchodzić w logikę przewlekłej mobilizacji, jeśli plan sytuacyjny jest oparty na presji,

nieodwracalności i stałej ekspozycji na niepewność. Dlatego w biologicznej perspektywie psychoperformansu wprowadza się rygor: segmenty wysokiego obciążenia muszą mieć wbudowane segmenty odzyskiwania, a komunikaty muszą unikać języka, który generuje nocebo. W badaniach nad placebo i nocebo Fabrizio Benedetti, Tor Wager i Luana Colloca pokazywali, jak silnie oczekiwanie i interpretacja wpływają na odczucia i reakcje; w planie sytuacyjnym oznacza to, że nie wolno sugerować uczestnikowi, iż „musi" poczuć coś szczególnego, ani że dyskomfort jest „koniecznym dowodem". W praktykach ucieleśnionych takie sugestie bywają częste, a psychoperformans, jeśli ma pozostać metodologicznie trzeźwy, musi je wykluczyć.

To sprzężenie nerwowo-endokrynne jest zarazem sprzężeniem temporalnym: układ nerwowy działa w skali sekund i minut, układ endokrynny często w skali minut i godzin, a adaptacje metaboliczne w skali dni i tygodni. W psychoperformansie ma to znaczenie dla rozumienia IndywiduAkcji jako serii działań rozłożonych w czasie: skuteczność nie polega na tym, że pojedynczy akt „przestawia" organizm, tylko na tym, że seria aktów reorganizuje nawyk regulacji. Nicolai Bernstein pisał, że opanowanie ruchu jest rozwiązywaniem problemu w warunkach zmiennych ograniczeń; analogicznie, opanowanie regulacji w psychoperformansie jest uczeniem się, jak utrzymać sterowalność w warunkach zmiennego obciążenia bodźcowego i społecznego. W tym sensie układ płynów i układ neuroendokrynny są „materialnym miejscem" tej nauki: ciało uczy się, czy reagować mobilizacją i alarmem, czy reagować modulacją i korektą. W kolejnym rozwinięciu 30.1 zostanie pokazane, jak plan sytuacyjny może świadomie pracować z parametrami, które realnie wpływają na te układy, nie w formie obietnic terapeutycznych, lecz w formie rygoru kompozycji: postawa, oddech, rytm pracy–pauzy, temperatura, nawodnienie jako warunek bazowy, a także charakter obiektu–klucza jako źródła sił i sprzężenia zwrotnego. Zostanie też doprecyzowane, dlaczego w psychoperformansie „regulacja" nie może być mylona z „uspokojeniem": czasem potrzebna jest mobilizacja, ale mobilizacja ma być skalowalna i odwracalna, inaczej staje się kosztem, który uczestnik spłaca poza sceną, w snach, w zmęczeniu, w spadku tolerancji bodźców.

Jeżeli w 30.1 mówi się o płynach jako infrastrukturze ucieleśnienia, to pierwszym krokiem jest potraktowanie krążenia nie jako „tła biologicznego", lecz jako dynamicznego systemu dystrybucji zasobów i sygnałów, którego stan bezpośrednio zmienia jakość uwagi, kinestezji i interocepcji. W inżynieryjnej tradycji Arthura Guytona układ krążenia jest siecią sprzężeń zwrotnych, w których ciśnienie tętnicze, opór obwodowy, pojemność łożyska żylnego i objętość krwi pozostają w równowadze dzięki mechanizmom nerwowym i hormonalnym. W klasycznej tradycji Ernesta Starlinga i dalszych rozwinięć hemodynamiki kluczowe jest to, że perfuzja tkanek zależy nie tylko od „pompy" (serca), ale od dystrybucji oporu i od lokalnych mechanizmów rozszerzania oraz zwężania naczyń. Psychoperformans, projektując plan sytuacyjny, wchodzi na teren tych zależności zawsze, nawet gdy nie nazywa ich po imieniu: wybór czasu trwania aktu, rytmu pracy i pauzy, temperatury otoczenia, pozycji ciała oraz charakteru obiektu–klucza (masa, opór, tarcie) modulują lokalne ukrwienie, napięcie mięśniowe i odczuwanie wysiłku, a te z kolei modulują „dostępność" zasobów uwagi. Dlatego w języku fizjologicznym można powiedzieć, że plan sytuacyjny ma swoją hemodynamiczną dramaturgię: albo wzmacnia sterowalność przez parametryzowany wysiłek i przewidywalność bodźców, albo wzmacnia chaotyczne przełączenia przez przeciążenie i nieczytelność.

Na poziomie mikrokrążenia szczególnie istotna jest rola śródbłonka i mechanizmów lokalnej regulacji przepływu, które w medycynie i fizjologii wiąże się m.in. z tlenkiem azotu oraz z reakcją naczyń na ścinanie przepływu. Robert Furchgott, Louis Ignarro i Ferid Murad pokazali fundamentalne znaczenie NO jako mediatora naczyniorozszerzającego, a cała późniejsza literatura podkreślała, że mikrokrążenie jest wrażliwe na stres, temperaturę, wysiłek i stan autonomiczny. W praktyce ucieleśnionej oznacza to coś bardzo prostego, ale daleko idącego: napięcie izometryczne, długotrwałe „zastygnięcie" w pozycji o wysokim tonusie i równoczesne podbicie pobudzenia sympatycznego zwiększają subiektywne poczucie twardości, drżenia i „zablokowania", natomiast ruch rytmiczny o umiarkowanej intensywności może przywracać poczucie płynności nie jako metaforę, lecz jako fenomen czucia i kontroli. Psychoperformans nie ma prawa obiecywać efektów terapeutycznych, ale ma obowiązek rozumieć, że percepcja własnego ciała jest sprzężona z fizjologią mikrokrążenia i że błędna kompozycja wysiłku potrafi produkować wrażenia alarmowe, które następnie uruchamiają nadinterpretację.

Istotnym mechanizmem pomostowym między przepływem a uwagą jest regulacja autonomiczna, bo to układ współczulny i przywspółczulny w dużej mierze ustalają „tryb" dystrybucji zasobów organizmu. Walter Cannon opisywał reakcje walki i ucieczki jako mobilizację, a późniejsze ujęcia stresu (Hans Selye) oraz allostazy (Peter Sterling, Joseph Eyer) doprecyzowywały, że mobilizacja ma koszt i że koszt kumuluje się jako obciążenie allostatyczne, o którym pisał Bruce McEwen. W praktyce psychoperformansu przekłada się to na jedno kryterium projektowe: plan sytuacyjny nie może opierać się wyłącznie na ciągłej mobilizacji, bo wtedy „efekt" będzie jednocześnie długiem regulacyjnym. W dodatku w warunkach podbicia pobudzenia współczulnego rośnie sztywność, zawężenie uwagi i podatność na saturację, co było już opisane w rozdziale neurologicznym; w języku predykcyjnym Karla Fristona i interpretacjach Andy'ego Clarka powiedzielibyśmy, że rośnie presja na szybkie minimalizowanie błędu przez zawężenie hipotez i tłumienie sygnałów, a nie przez eksplorację i korektę. Układ autonomiczny jest więc nie tylko „tłem emocji", ale parametrem sterowalności planu sytuacyjnego.

W tym miejscu przydatne jest rozróżnienie między regulacją a uspokojeniem, ponieważ w praktykach ucieleśnionych często myli się „redukcję pobudzenia" z „zyskaniem kontroli". Stephen Porges, formułując teorię poliwagalną, zwracał uwagę na złożoność reakcji autonomicznych i na to, że nie każda redukcja aktywności jest korzystna; Julian Thayer i Richard Lane, opisując rolę zmienności rytmu serca jako wskaźnika elastyczności regulacyjnej, akcentowali, że istotna jest zdolność do adaptacyjnego przełączania, a nie stały stan „spokoju". Psychoperformans w tej perspektywie jest treningiem elastyczności: plan sytuacyjny powinien uczyć, jak wchodzić w mobilizację w sposób skalowalny (żeby wykonać zadanie), a następnie wracać do stanu odzyskiwania bez gwałtownego spadku i bez poczucia utraty kontroli. Obiekt–klucz w tej logice działa jak mechaniczny regulator, bo umożliwia modulację wysiłku i natychmiastowy feedback; w praktyce oznacza to, że lepiej projektować manipulacje o płynnej skali oporu niż manipulacje „zero-jedynkowe", w których błąd jest gwałtowny i trudny do skorygowania.

Do układu płynów należy również układ limfatyczny, którego specyfika jest dla psychoperformansu ważna właśnie dlatego, że limfa jest zależna od ruchu, od pracy mięśni i od zmian ciśnień w tułowiu. W kulturze praktyk somatycznych temat limfy bywa upraszczany, lecz rdzeń fizjologiczny pozostaje stabilny: brak centralnej pompy oznacza, że bezruch i długotrwałe

napięcie bez zmiany pozycji sprzyjają subiektywnemu poczuciu ciężaru, obrzmienia i „zamulenia", a rytmiczna zmiana obciążenia może sprzyjać poczuciu odciążenia i lepszej tolerancji bodźców. Psychoperformans wykorzystuje to nie przez obietnicę „detoksu", lecz przez konstrukcję czasu: w planie sytuacyjnym segmenty statyczne (ważne dla precyzji i dla mapowania sensu) muszą być przeplatane segmentami mikroruchu (ważnymi dla odwracalności i dla odzyskiwania). To jest także kwestia bezpieczeństwa pracy z obiektem–kluczem: jeżeli obiekt wymusza długotrwałe utrzymywanie w jednej pozycji, rośnie koszt fizjologiczny, a wraz z nim ryzyko, że uwaga przełączy się z procedury na dyskomfort, uruchamiając pętlę saturacji.

W obrębie ośrodkowego układu nerwowego temat płynów powraca jako pytanie o warunki pracy poznawczej: o perfuzję mózgową, o rolę CO_2 w regulacji przepływu mózgowego i o zjawiska oczyszczania metabolitów, które w ostatnich dekadach były dyskutowane m.in. przez Maiken Nedergaard i Jeffreya Iliffa w kontekście układu glimfatycznego. Niezależnie od sporów i popularnych uproszczeń, należy przyjąć fakt bazowy: sen, rytm dobowy, jakość oddechu, postawa głowy i szyi oraz stan autonomiczny modulują odczuwanie zmęczenia percepcyjnego i próg przeciążenia. Dla psychoperformansu oznacza to konieczność myślenia o praktyce jako o układzie warunków, a nie jako o „czystym akcie woli": plan sytuacyjny musi uwzględniać, że w określonych stanach (niedobór snu, wysoka temperatura, duszność, gęsta akustyka) próg saturacji przychodzi szybciej i że wtedy najważniejszą kompetencją nie jest „wytrzymać", tylko przełączyć się na protokół de-saturacji. W przeciwnym razie biologiczny szum zostaje pomylony z sensotwórczym sygnałem.

W tym miejscu 30.1 zacieśnia związek układów płynów z układem endokrynnym, bo regulacja przepływu i regulacja zasobów energetycznych są hormonalnie koordynowane. Oś HPA, opisywana w literaturze stresu i neuroendokrynologii, jest jednym z głównych mechanizmów mobilizacji: kortyzol i katecholaminy modulują dostępność glukozy, czujność, reakcję sercowo-naczyniową oraz podatność na bodźce. Robert Sapolsky, analizując konsekwencje stresu, zwracał uwagę, że przewlekłe pobudzenie nie jest „produktywne", tylko kosztowne; w praktyce psychoperformansu koszt ten manifestuje się jako spadek tolerancji na złożoność, wzrost drażliwości, gorsza jakość snu oraz szybsze wchodzenie w reżim uniku. W tym samym czasie układ hormonalny obejmuje także inne pętle, które w planie sytuacyjnym są często ignorowane, choć mają znaczenie dla czucia i koncentracji: układ renina–angiotensyna–aldosteron, wazopresyna, a także hormony tarczycy wpływające na tempo metaboliczne. Psychoperformans nie ma prawa diagnozować ani sugerować interwencji medycznych, ale powinien przyjąć, że organizm jest systemem zasobów, a praca z obiektem–kluczem jest realnym wydatkiem energetycznym i termicznym. Jeżeli plan sytuacyjny narzuca zbyt długą ekspozycję bez przerwy, to w pewnym momencie „błąd" w procedurze przestaje być poznawczy, a staje się metaboliczny: spada precyzja, rośnie frustracja i pojawia się kompensacyjny skrót, który niszczy uczenie.

Z perspektywy neurofizjologicznej ważne jest też to, że układ endokrynny i układ nerwowy splatają się nie tylko w mobilizacji, lecz w samym doświadczeniu stanu. Antonio Damasio mówił o mapach ciała jako podstawie „uczucia tego, co się dzieje", Bud Craig akcentował rolę interocepcji w budowie świadomości stanu, a Lisa Feldman Barrett i Anil Seth podkreślali predykcyjny charakter interpretacji sygnałów trzewnych. To oznacza, że w psychoperformansie praca z płynami i hormonami jest zawsze pracą z interpretacją: identyczne wahanie pobudzenia

może zostać odczytane jako „energia do działania” albo jako „sygnał zagrożenia”, zależnie od języka, jaki plan sytuacyjny uruchamia. Tu pojawia się etyczny i metodologiczny wymóg, który łączy rozdział biologiczny z rozdziałem medycznym i z kryteriami nocebo: Fabrizio Benedetti, Tor Wager i Luana Colloca pokazywali, że oczekiwanie i sugestia modulują doznania bólowe i dyskomfort; w psychoperformansie oznacza to, że nie wolno formatować doświadczenia jako „musisz to poczuć” ani „to znaczy, że coś się odblokowuje”, bo taki język zamienia fizjologiczną zmienność w narrację alarmu albo w narrację koniecznego cierpienia. Plan sytuacyjny ma raczej utrzymywać neutralność interpretacyjną, opisywać parametry procedury i oferować odwracalność, aby uczestnik mógł pozostać w reżimie eksploracji, nie w reżimie dowodzenia sensu przez ciało.

Na poziomie czysto praktycznym w psychoperformansie można więc mówić o trzech zasadach kompozycji biofizjologicznej, które wynikają z opisanego splątania przepływów, autonomii i hormonów. Po pierwsze, sterowalność rośnie, gdy obciążenie jest rytmiczne i segmentowane, a nie ciągłe i narastające; jest to zarazem zasada dla krążenia i zasada dla uwagi. Po drugie, sterowalność rośnie, gdy konsekwencja działania jest czytelna, bo czytelna konsekwencja redukuje niepewność i zmniejsza tendencję do alarmowej interocepcji. Po trzecie, sterowalność rośnie, gdy plan sytuacyjny ma wbudowane przełączenia de-saturacyjne: redukcję kanałów, powrót do obiektu–klucza jako jedynego operatora, pauzę funkcjonalną i uproszczenie sekwencji. Te zasady nie są „biologiczną doktryną”, tylko rygorem projektowym, który pozwala utrzymać przyjemną złożoność bez kosztu przeciążenia.

Tak rozumiane układy płynów oraz splątanie układu nerwowego i endokrynnego w 30.1 ustanawiają fundament: psychoperformans jest praktyką, która dzieje się w organizmie rozpiętym między mobilizacją a odzyskiwaniem, między przepływem a oporem, między dystrybucją zasobów a interpretacją stanu. Obiekt–klucz pozostaje w tej perspektywie narzędziem o podwójnym statusie: semiotycznym, bo jest operatorem znaczeń w planie sytuacyjnym, i fizjologicznym, bo jest źródłem sił, które organizm musi przetworzyć. Jeżeli te dwa statusy są projektowane w zgodzie, działanie przyciąga uwagę przez korektę i konsekwencję; jeżeli są projektowane w konflikcie, działanie zaczyna odpychać przez saturację, a wtedy sens zamienia się w obronę. W obrębie tego samego aparatu mieści się także krytyczne odróżnienie: fizjologia jest tutaj mapą ryzyk i ograniczeń, nie legitymizacją obietnic, a plan sytuacyjny jest praktyką odpowiedzialnego dawkowania, nie systemem „wywoływania stanów”.

Domknięcie 30.1 polega na przełożeniu opisanych mechanizmów na rygor projektowania praktyk ucieleśnionych: jak konstruować plan sytuacyjny, by układy płynów, układ autonomiczny i układ endokrynny pracowały w reżimie odwracalnej mobilizacji i odzyskiwania, a nie w reżimie kumulatywnego długu regulacyjnego. Rozdział nie może i nie powinien wchodzić w logikę „protokół X poprawia hormon Y”, bo to byłoby w najlepszym razie nadużyciem, a w najgorszym generowaniem fałszywych obietnic; natomiast może i powinien opisać parametry, które z wysokim prawdopodobieństwem wpływają na odczuwanie obciążenia, na próg saturacji i na jakość kontroli ruchu. W tym sensie 30.1 jest rozdziałem o warunkach brzegowych: o tym, kiedy ciało ma zasoby, by uczyć się procedury, a kiedy ciało jest zmuszone do obrony.

Pierwszym parametrem jest czas, ale czas rozumiany fizjologicznie, a nie dramaturgicznie. W tradycjach stresu (Hans Selye) i w ujęciach allostatycznych (Sterling, Eyer; McEwen) kluczowy

jest nie sam bodziec, lecz czas jego trwania i brak regeneracji. Psychoperformans musi więc myśleć o czasie jako o wektorze kosztu: segmenty mobilizacji powinny być krótkie, jasno zdefiniowane, a ich funkcja ma być proceduralna (korekta, utrzymanie, transfer), nie epizodyczna. Segmenty odzyskiwania muszą być zaprojektowane jako aktywne: nie tylko „odpoczynek", lecz pauza funkcjonalna, w której obiekt–klucz pozostaje kotwicą, a uwaga może się odnowić bez utraty orientacji. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny powinien mieć strukturę pracy i pauzy podobną do treningu umiejętności: powtórzenie, mikrowariacja, pauza, rekonstrukcja, transfer. Nicolai Bernstein opisywał uczenie ruchu jako stopniowe rozwiązywanie problemu w warunkach zmiennych ograniczeń; w psychoperformansie te „ograniczenia" obejmują także ograniczenia przepływu i regulacji, dlatego brak pauzy nie jest tylko błędem dramaturgicznym, lecz błędem biologicznym.

Drugim parametrem jest oddech jako mechanizm łączący przepływ, autonomię i interocepcję. Oddech w planie sytuacyjnym nie może być traktowany jako „ćwiczenie relaksacyjne", bo to redukuje jego funkcję; jest raczej regulatorem rytmu, ciśnienia i czucia. Zmienność rytmu serca jako wskaźnik elastyczności regulacyjnej była omawiana m.in. przez Thayera i Lane'a, a Stephen Porges akcentował rolę wzorców autonomicznych w stanie społecznego zaangażowania i obrony. Dla psychoperformansu wniosek jest projektowy: procedury manipulacji obiektem–kluczem powinny być komponowane tak, aby oddech mógł się zsynchronizować z ruchem bez przymusu. Gdy plan sytuacyjny wymusza wstrzymywanie oddechu, długie napinanie lub chaotyczną zmianę tempa, rośnie koszt autonomiczny i rośnie ryzyko, że sygnały interoceptywne zostaną odczytane alarmowo. Gdy plan sytuacyjny umożliwia rytm, ciało otrzymuje „ramę" dla przepływu i dla korekty. W tej perspektywie oddech jest elementem infrastruktury planu, nie dodatkowym „zadaniem".

Trzecim parametrem jest postawa i ortostatyka: to, w jakiej pozycji ciało przebywa, jak długo i z jakim rozkładem napięcia. Układ krążenia i dystrybucja płynów są wrażliwe na pozycję; plan sytuacyjny, który przez długi czas utrzymuje ciało w pozycji wysokiego napięcia, szczególnie w statyce izometrycznej, podbija koszt regulacji. Psychoperformans, jeśli ma pozostać w reżimie przyjemnej złożoności, powinien projektować zmiany pozycji jako element procedury, a nie jako „przerwy techniczne". W praktyce oznacza to, że nawet jeśli akt jest minimalistyczny, powinien zawierać mikromigracje ciężaru, zmianę punktów podparcia, przejście przez różne relacje do grawitacji. Jest to spójne z logiką mechanotransdukcji (Donald Ingber) i z ogólną intuicją, że tkanki są informowane przez siły; ale w psychoperformansie chodzi przede wszystkim o to, aby układ płynów nie był wpychany w długotrwałą nierównowagę bez możliwości wyrównania.

Czwartym parametrem jest temperatura i środowisko, czyli warunki, które w praktyce artystycznej bywają ignorowane, a w fizjologii stanowią podstawę bilansu. Temperatura wpływa na naczynia, na potliwość, na odczuwanie wysiłku i na próg irytacji; wilgotność i jakość powietrza wpływają na oddychanie i na komfort interoceptywny. Psychoperformans nie może „udawać" laboratoriów, ale może przyjąć minimalny rygor: jeżeli plan sytuacyjny wymaga wysokiej precyzji uwagi i kinestezji, nie wolno jednocześnie wystawiać uczestnika na warunki, które podbijają dyskomfort w sposób niekontrolowany. W przeciwnym razie błąd proceduralny zostaje zinterpretowany jako „błąd osoby" lub „brak gotowości", podczas gdy jest to błąd kompozycji warunków.

Piątym parametrem jest nawodnienie i rytm podstawowych zasobów, ale w rozumieniu ostrożnym: nie jako „hack", tylko jako element minimalnej higieny pracy z ciałem. Psychoperformans, który ignoruje podstawowe zasoby, zwiększa podatność na zmęczenie i na odczyt alarmowy sygnałów. W tym miejscu szczególnie ważny jest rygor języka, o którym pisał Fabrizio Benedetti w kontekście nocebo: nie wolno produkować sugestii, że odwodnienie czy zmęczenie jest „częścią procesu", bo to jest etycznie wątpliwe i metodologicznie jałowe. Plan sytuacyjny powinien raczej uwzględniać, że ciało jest systemem zasobów i że zasoby wpływają na próg saturacji. To jest banalne, ale w praktykach intensywności bywa ignorowane, a konsekwencją jest interpretowanie zmęczenia jako sensu.

Szóstym parametrem jest obiekt–klucz jako źródło sił i jako regulator kosztu. W neuroestetyce działania (29.4) kluczowe było to, że atrakcyjność powinna być konsekwencyjna, a nie bodźcowa; w 30.1 to rozróżnienie dostaje wymiar fizjologiczny. Obiekt–klucz ma masę, fakturę, termikę i opór, a więc wymusza określony profil wysiłku. Jeżeli obiekt jest zbyt ciężki lub zbyt nieprzewidywalny, koszt fizjologiczny rośnie i korekta przestaje być możliwa; jeśli obiekt jest zbyt lekki i zbyt gładki, konsekwencja może być zbyt słaba, aby przyciągać uwagę, a wtedy plan sytuacyjny zacznie kompensować przez bodźce, co zwiększa ryzyko saturacji. Projekt obiektu–klucza jest więc projektem mechaniki przepływów: decyduje, czy wysiłek będzie rytmiczny i odwracalny, czy będzie kumulatywny i sztywny.

Siódmym parametrem, najbardziej krytycznym metodologicznie, jest język interpretacji stanu. Antonio Damasio i Bud Craig pokazali, że odczucie stanu jest sprzężone z wartościowaniem i decyzją; Seth i Barrett podkreślali predykcyjny charakter interpretacji sygnałów z wnętrza ciała. To oznacza, że plan sytuacyjny może łatwo przestawić doświadczenie w kierunku alarmu albo w kierunku eksploracji samym sposobem nazwania tego, co się dzieje. Dlatego 30.1 wprowadza zasadę neutralności interpretacyjnej: opisuje się parametry działania, a nie buduje się metafizycznych wniosków z fizjologii. W praktyce oznacza to, że komunikat „to normalne, że rośnie napięcie, wróćmy do podstawowego chwytu i skróćmy sekwencję" jest komunikatem regulacyjnym, a komunikat „to znak, że coś się odblokowuje" jest komunikatem ryzyka, bo zamienia naturalną zmienność w konieczną narrację. W ujęciu nocebo (Benedetti; Wager; Colloca) tego typu narracje mogą realnie modulować dyskomfort, dlatego psychoperformans musi je traktować jako kwestie bezpieczeństwa, nie jako kwestie stylu.

Z tych parametrów wynika spójny model praktyki: psychoperformans jest kompozycją warunków, w której układy płynów, układ nerwowy i układ endokrynny stanowią realne ograniczenia i realne narzędzia. Ograniczenia – bo nie da się przekroczyć progu saturacji bez konsekwencji; narzędzia – bo da się projektować rytm, pauzę, odwracalność i konsekwencję, które utrzymują sterowalność. W tym modelu „ucieleśnienie" nie jest sloganem, tylko rygorem: plan sytuacyjny ma dbać o to, by mobilizacja była skalowalna, a regeneracja możliwa; by przepływ miał warunki, a interpretacja stanu nie była mistyfikacją. W IndywiduAkcji oznacza to, że seria działań nie ma prowadzić do narastającej ekscytacji, tylko do rosnącej elastyczności regulacyjnej: zdolności wejścia w wysiłek i wyjścia z niego bez długu. Ta elastyczność jest prawdziwym „efektem" psychoperformansu w perspektywie biologicznej, choć nie jest efektem medycznym, lecz efektem projektowym: ciało i uwaga uczą się, że złożoność jest do zniesienia, bo istnieje korekta i istnieje powrót.

30.2. Rytmy dobowe i sezonowe jako czynniki planowania

Rytmy dobowe i sezonowe stanowią w psychoperformansie nie „kontekst", lecz układ odniesienia, w którym dopiero ujawnia się realna sterowalność planu sytuacyjnego. Chronobiologia, od klasycznych prac Colina Pittendrigha i Jürgena Aschoffa po współczesne syntezy Charlesa Czeislera, Alexandra Borbély'ego i Derka-Jan Dijk'a, pokazała, że organizm nie jest neutralnym nośnikiem praktyki: w każdej dobie istnieją przewidywalne okna zwiększonej czujności, spadków wydolności poznawczej, zmian temperatury rdzeniowej, wahań osi HPA i autonomii, a także różnice między chronotypami, które Till Roenneberg opisał w kategoriach „social jetlag" oraz rozjazdu między czasem społecznym a czasem biologicznym. W psychoperformansie ta wiedza nie służy do tworzenia „idealnych godzin", lecz do projektowania działań tak, aby intensywność i złożoność nie były traktowane jak uniwersalne parametry, tylko jak wielkości zależne od fazy doby, od jakości snu, od ekspozycji na światło oraz od sezonu. Plan sytuacyjny, który tego nie uwzględnia, może być formalnie spójny, a jednak w praktyce będzie wywoływał niepotrzebne przekroczenia progów saturacji: uczestnik nie „nie chce" lub „nie potrafi", tylko znajduje się poza oknem, w którym układ nerwowy, endokrynny i autonomiczny umożliwiają stabilne utrzymanie uwagi eksploracyjnej.

Centralnym elementem rytmiki dobowej jest układ oko–jądro nadskrzyżowaniowe–szyszynka, którego funkcję jako zegara nadrzędnego (master clock) wiąże się z suprachiasmatic nucleus, opisywanym w klasycznych modelach chronobiologii. Russell Foster, Joseph Takahashi i wielu badaczy mechanizmów molekularnych rytmu dobowego pokazywali, że rytm nie jest wyłącznie behawioralny: ma on komponent genetyczno-komórkowy, a jego synchronizacja z otoczeniem zależy od zeitgeberów, przede wszystkim od światła. W praktyce planu sytuacyjnego oznacza to, że kanał światło jest zawsze kanałem regulacji, nawet jeśli nie jest „tematem" działania. W ujęciu fotobiologicznym kluczowa stała się rola melanopsyny i komórek zwojowych siatkówki wrażliwych na światło (ipRGC), które modulują nie tylko widzenie obrazowe, ale i synchronizację dobową, a poprzez to – profil czujności i senności. Jeżeli psychoperformans operuje światłem w sposób gwałtowny, niestabilny lub w porach, w których światło pełni silną funkcję zeitgebera, to plan sytuacyjny nie tylko „robi nastrój", lecz wchodzi w mechanizmy regulacji dobowej, które mają konsekwencje następnego dnia. Ten punkt jest metodologicznie kluczowy: estetyka światła w psychoperformansie jest jednocześnie technologią czasu biologicznego, a odpowiedzialność kompozycji polega na tym, aby nie zamieniać efektu scenicznego w koszt regulacyjny.

Rytm dobowy jest strukturą wielowarstwową, a nie jedną sinusoidą. W literaturze snu i czuwania Borbély opisywał model dwuprocesowy: proces S jako homeostatyczny nacisk snu, proces C jako komponent okołodobowy. Czeisler i Kronauer rozwijali modele fazowania i przesunięć, pokazując, że ekspozycja na światło i aktywność fizyczna mogą przesuwać fazę, a Dijk oraz inni badacze wykazywali, że parametry snu, w tym architektura NREM/REM, mają ścisły związek z porą i z historią czuwania. Psychoperformans, jako praktyka IndywiduAkcji rozłożonej w czasie, powinien ten model „czuć" projektowo: złożoność planu sytuacyjnego, zwłaszcza w kanałach obraz i dźwięk, będzie inaczej tolerowana w godzinach, gdy proces C wspiera czuwanie, a inaczej, gdy narasta presja procesu S. W rezultacie identyczny plan sytuacyjny może w jednym ustawieniu działać jak trening stabilnej uwagi i korekty, a w innym – jak generator przeciążenia, rozproszenia i błędów. W języku predykcyjnym Karla Fristona i interpretacjach Andy'ego Clarka można powiedzieć, że nocna lub późnowieczorna faza, przy

dużej presji procesu S, zmniejsza zasób precyzji, który można bezpiecznie nadać sygnałom; próg błędu przewidywania, który jest korygowalny, obniża się, a więc rośnie ryzyko, że plan sytuacyjny przejdzie z eksploracji w obronę.

Sezonowość jest drugim wymiarem, często ignorowanym, bo jego efekty są wolniejsze i łatwiejsze do zracjonalizowania jako „nastrój". Tymczasem tradycje badań fotoperiodyzmu i rytmów sezonowych w biologii pokazują, że długość dnia, jakość światła dziennego, temperatura i styl życia w sezonie modulują sen, aktywność, rytmy hormonalne oraz podatność na zmęczenie percepcyjne. Roenneberg, badając populacyjne przesunięcia chronotypu i rozkład snu, wskazywał, że nowoczesne społeczeństwa żyją w chronicznym niedoborze naturalnych zeitgeberów i w nadmiarze sztucznego światła, a konsekwencją jest rozjazd między czasem biologicznym a społecznym. W psychoperformansie sezonowość nie jest więc pojęciem poetyckim; jest realnym parametrem: zimą częściej pracuje się w deficycie światła, z większą sennością w ciągu dnia, z węższym oknem czujności, z innym profilem aktywności fizycznej, a latem w warunkach dłuższego dnia i innej dostępności regeneracji. Plan sytuacyjny, który ma być powtarzalny, musi mieć warianty sezonowe: nie inne „znaczenia", lecz inne dawki bodźców, inne długości segmentów, inne proporcje pracy i pauzy, a często inne decyzje logistyczne co do pory dnia.

Dla psychoperformansu szczególnie istotne są trzy praktyczne konsekwencje rytmiki dobowej. Po pierwsze, istnieje dobowy profil tolerancji na złożoność bodźcową: gęstość dźwięku, dynamika światła, intensywność ruchu i wielowątkowość semantyczna nie mają stałej „mocy", tylko działają w relacji do fazy czuwania. Po drugie, istnieje dobowy profil sterowalności interocepcji: przy zmęczeniu rośnie tendencja do alarmowej interpretacji sygnałów z ciała, o czym pisał Antonio Damasio w kontekście map ciała, Bud Craig w kontekście interocepcji, a Lisa Feldman Barrett i Anil Seth w kontekście predykcyjnej konstrukcji stanu. Po trzecie, istnieje dobowy profil podatności na nocebo, rozumianej jako wzmacnianie dyskomfortu przez oczekiwanie i sugestię; w literaturze placebo/nocebo Fabrizio Benedetti, Tor Wager i Luana Colloca pokazywali, jak silnie kontekst i język modulują doświadczenie. W psychoperformansie oznacza to, że język instrukcji i język ramowania aktu muszą być najczystsze właśnie wtedy, gdy uczestnicy są biologicznie bardziej podatni na nadinterpretację i przeciążenie, czyli w porach z wysoką presją snu, w warunkach deficytu światła dziennego oraz po długiej ekspozycji na bodźce.

Chronotyp, różnice indywidualne i „czas społeczny" są w psychoperformansie kwestią metodologiczną, bo plan sytuacyjny zakłada pewną dostępność zasobu. Roenneberg opisywał rozkład chronotypów jako populacyjną zmienność fazy, a Aschoff i późniejsi badacze pokazywali, że rytm wewnętrzny ma własną dynamikę i różnie reaguje na zeitgebery. Jeżeli psychoperformans jest praktyką indywidualną, można budować IndywiduAkcję w oparciu o własne okna czujności i regeneracji. Jeżeli jest praktyką grupową, trzeba wprowadzić etykę fazowania: nie projektuje się aktów w sposób, który premiuje jeden chronotyp kosztem innych, jeśli jednocześnie wymaga się wysokiej precyzji i głębokiej pracy z obiektem–kluczem. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny powinien zawierać mechanizmy adaptacji: skalowanie złożoności, alternatywne ścieżki wykonania, możliwość wejścia i wyjścia bez utraty sensu, oraz odwracalność. W przeciwnym razie różnica chronotypu zostanie błędnie zinterpretowana jako różnica „motywacji" lub „gotowości", a to jest zarówno metodologicznie błędne, jak i etycznie ryzykowne.

Z tego powodu rozdział 30.2 nie traktuje czasu jako neutralnej osi, lecz jako materiał kompozycji porównywalny z materią obiektu–klucza. W planie sytuacyjnym czas dobowy jest parametrem, który determinuje, ile złożoności można bezpiecznie wnieść do kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, aby utrzymać przyciąganie konsekwencyjne, a nie przejść w odpychanie przez saturację, o którym była mowa w neuroestetyce działania. W kolejnych segmentach 30.2 zostanie doprecyzowane, jak projektować „fazowanie" planu sytuacyjnego: jak różnicować protokoły poranne i wieczorne, jak rozumieć rolę światła jako zeitgebera w praktykach performatywnych, jak wprowadzać sezonowe warianty intensywności i długości, oraz jak chronobiologicznie myśleć o IndywiduAkcji jako serii działań, w której kluczowe jest nie tylko to, co dzieje się w akcie, ale to, co dzieje się w regeneracji po akcie.

W praktyce planowania psychoperformansu rytm dobowy nie jest „zegarem na ścianie", tylko zjawiskiem fazowym, które ma własną dynamikę przesunięć i własne krzywe wrażliwości na bodźce synchronizujące. W modelach fazowania rozwijanych przez Charlesa Czeislera i Johna Kronauera, a także w badaniach Alfreda J. Lewy'ego nad melatoniną i odpowiedzią na światło, kluczowe było rozumienie, że to nie „ilość światła" w abstrakcji decyduje o skutku, lecz czas ekspozycji względem fazy rytmu oraz spektrum, intensywność i wzór czasowy bodźca. Psychoperformans powinien wziąć z tego prostą, ale rygorystyczną lekcję: kanał światło jest narzędziem zmiany fazy i modulacji czujności, a więc plan sytuacyjny, który używa światła jako intensywnego nośnika nastroju, jednocześnie – niezależnie od intencji artystycznej – dotyka mechanizmów snu i regeneracji. Z punktu widzenia kompozycji oznacza to obowiązek „fazowej pokory": jeżeli praktyka ma być włączana w IndywiduAkcji cyklicznie, trzeba myśleć nie tylko o efektach w trakcie aktu, ale o tym, czy akt nie destabilizuje następnego dnia poprzez niezamierzone przesunięcie fazy, zwłaszcza gdy jest realizowany wieczorem lub w nocy.

Współczesne badania fotobiologiczne, prowadzone przez Davida Bersona, Samera Hattara i innych badaczy roli melanopsyny, doprecyzowały, że fotorecepcja istotna dla rytmiki dobowej nie jest redukowalna do klasycznych mechanizmów widzenia obrazowego. W psychoperformansie ma to praktyczny sens: można projektować światło w sposób, który jest „ładny" wizualnie, a jednocześnie silnie aktywuje układ okołodobowy, a można projektować światło względnie neutralne fazowo, nawet jeśli jest znaczące estetycznie. Z tego wynika etyczno-metodologiczna zasada: im późniejsza pora dnia i im bardziej praktyka ma charakter powtarzalny, tym większy rygor w doborze światła, szczególnie w zakresie intensywnych, migotliwych i kontrastowych ekspozycji, które łatwo podbijają pobudzenie autonomiczne oraz ułatwiają przekroczenie progów saturacji. Ta zasada nie jest zakazem artystycznym, tylko narzędziem odpowiedzialności: dopuszcza intensywność, ale wymaga, by intensywność była skalowalna i odwracalna, a nie była narzędziem „przebijania" biologii.

Z punktu widzenia planu sytuacyjnego szczególnie istotna jest relacja między dobową zmianą temperatury rdzeniowej a sterowalnością poznawczą i motoryczną. W chronobiologii temperatura jest jednym z najbardziej stabilnych markerów fazy, a jej dobowy przebieg koreluje z profilami czujności i senności opisywanymi w literaturze snu. W praktyce psychoperformansu oznacza to, że pora, w której organizm naturalnie „wznosi się" ku większej aktywności, sprzyja działaniom wymagającym gęstych korekt proceduralnych na obiekcie–kluczu, natomiast pora, w której narasta presja snu, sprzyja protokołom de-saturacyjnym, domykającym i integrującym. To nie jest „recepta na najlepszą godzinę", tylko zasada różnicowania funkcji: w jednych oknach doby plan sytuacyjny może pozwolić sobie na większą złożoność gestu, większą gęstość relacji

obiektu do światła i dźwięku, w innych – powinien redukować kanały, bo koszt integracji rośnie szybciej niż zysk.

Model dwuprocesowy snu Alexandera Borbély'ego pozwala te intuicje ująć w prostym aparacie: proces S rośnie wraz z czasem czuwania, proces C moduluje czujność rytmem okołodobowym. Psychoperformans, zwłaszcza w formie dłuższych aktów, ma tendencję do mylenia narastającego procesu S z „pogłębianiem doświadczenia", bo wraz ze zmęczeniem rosną zjawiska derealizacyjne, rośnie podatność na nadawanie sensu przypadkowym sygnałom, rośnie skłonność do interpretacji interoceptywnych jako wyjątkowych. Tu właśnie potrzebna jest metodologiczna trzeźwość: to, że pod koniec długiego aktu pojawiają się intensywne wrażenia, nie dowodzi skuteczności procedury, równie dobrze może być artefaktem biologicznej presji snu i przeciążenia integracji. W literaturze placebo/nocebo, którą rozwijali m.in. Fabrizio Benedetti, Tor Wager i Luana Colloca, takie artefakty łatwo stają się paliwem sugestii; w psychoperformansie trzeba je neutralizować językiem, który nie zamienia zmęczenia w metafizyczny znak. Plan sytuacyjny powinien więc zawierać nie tylko segmenty pauz, ale i segmenty „re-anchoringu": powrotu do obiektu–klucza jako jedynego operatora konsekwencji, w którym działanie pozostaje sprawdzalne, a nie narracyjne.

W tym miejscu różnice chronotypu przestają być detalem, a stają się warunkiem etycznego projektowania. Till Roenneberg, opisując chronotypy i social jetlag, pokazał, że rozjazd między czasem biologicznym a czasem społecznym nie jest marginesem – jest strukturą życia nowoczesnego, a więc strukturą, w której powstają praktyki artystyczne. Psychoperformans grupowy, jeżeli ma unikać przemocy normatywnej, powinien projektować działania tak, aby nie robić z „porannej gotowości" cichego kryterium wartości. W praktyce oznacza to trzy rozwiązania projektowe. Pierwsze: skalowanie trudności w ramach jednego planu, tak aby uczestnik mógł wejść w procedurę na różnych poziomach obciążenia, bez utraty sensu. Drugie: różnicowanie ról w planie sytuacyjnym, tak aby część uczestników mogła pracować bardziej peryferyjnie i stabilizująco, a część bardziej eksploracyjnie, z możliwością wymiany ról, co redukuje presję jednego tempa. Trzecie: projektowanie odwracalności i bezpiecznych wyjść, aby chronotyp i stan dobowy nie przeradzały się w wstyd lub w przymus „dociągania" do intensywności.

Istnieje też poziom sezonowy, który w planie sytuacyjnym powinien być traktowany jako osobna warstwa kompozycji, a nie jako dekoracyjny „klimat zimy" czy „klimat lata". Norman Rosenthal, opisując sezonowe wzorce nastroju w kontekście zaburzeń sezonowych, zwracał uwagę na rolę fotoperiodyzmu i ekspozycji na światło dzienne; nawet bez wchodzenia w kliniczne rozważania pozostaje fakt projektowy: w sezonach o krótkim dniu łatwiej o kumulację senności, o spadek energii w środku dnia, o większą wrażliwość na bodźce oraz o wyższy koszt utrzymania czujności. Psychoperformans zimowy powinien więc w praktyce inaczej dozować światło w przestrzeni pracy, inaczej planować długości segmentów, a czasem inaczej ustawiać priorytety kanałów: większy nacisk na obiekt i gest, mniejszy na intensywne światło i złożone środowisko akustyczne. Latem, przy dłuższym dniu i innej dostępności regeneracji, można często bezpiecznie zwiększać złożoność proceduralną, ale również rośnie ryzyko przesunięć fazy przez późne ekspozycje na światło i aktywność, co znów wymaga rygoru, jeśli praktyka ma być powtarzana.

Chronobiologia wprowadza do psychoperformansu także pojęcie rytmów ultradialnych, czyli krótszych cykli aktywności i odpoczynku w skali kilkudziesięciu minut. Nathaniel Kleitman opisywał podstawowy cykl aktywności i odpoczynku jako rytm, który nie znika całkowicie w czuwaniu; niezależnie od sporów wokół szczegółów, praktyczny wniosek jest stabilny: koncentracja i jakość korekty nie są stałe, a próba utrzymania jednej, długiej, nieprzerwanej intensywności często kończy się spadkiem precyzji, wzrostem błędów i wzrostem frustracji. Psychoperformans powinien więc projektować segmentację nie tylko na poziomie dramaturgii, ale na poziomie biologicznego okna „wysokiej jakości korekty": kilkanaście–kilkadziesiąt minut pracy proceduralnej, potem pauza funkcjonalna, potem powrót. W przeciwnym razie plan sytuacyjny będzie wymagał od organizmu czegoś, czego organizm nie potrafi dostarczyć w sposób stabilny, a to znów uruchomi mechanizmy odpychania uwagi przez saturację, opisane wcześniej w neuroestetyce działania.

Ważnym przypadkiem granicznym są praktyki długotrwałe i performanse oparte na deprywacji snu lub na wielogodzinnej ekspozycji, znane w historii sztuki akcji i performance art. Prace Tehchinga Hsieha, długodystansowe strategie wytrzymałościowe, a także różne formy performansu ekstremalnego, w tym gesty kojarzone z Chrisem Burdenem czy elementy długotrwałych działań Mariny Abramović, pokazują, jak łatwo kultura performansu romantyzuje przekraczanie biologii jako „dowód autentyczności". Psychoperformans, jeśli ma być praktyką odpowiedzialną i powtarzalną, nie może bezkrytycznie dziedziczyć tej romantyzacji. Chronobiologia dostarcza tu argumentu rzeczowego: deprywacja snu i przeciążenie okołodobowe zwiększają podatność na błędy poznawcze, na fałszywe domknięcia sensu, na skróty decyzyjne i na nadawanie znaczenia przypadkowym zjawiskom, czyli dokładnie na te procesy, które w perspektywie metodologicznej są ryzykiem mistyfikacji. Z tego powodu, nawet jeśli psychoperformans korzysta z tradycji sztuki długiego trwania jako z genealogii formy, musi wbudować w tę formę protokoły odwracalności, przerw, regeneracji i neutralności interpretacyjnej, bo inaczej staje się techniką produkowania stanów, a nie techniką uczenia procedury.

Jeżeli przyjąć te założenia, planowanie dobowo-sezonowe można opisać jako projektowanie „dawki bodźców" w relacji do fazy. Dawka nie jest tu kategorią medyczną, tylko kompozycyjną: ile złożoności w danym kanale jest możliwe, zanim przekroczy się próg nasycenia. W porach wysokiej czujności dawka może rosnąć w domenie proceduralnej: bardziej złożone sekwencje manipulacji obiektem–kluczem, większa gęstość korekt, bardziej zniuansowane relacje gestu do światła. W porach narastającej presji snu dawka powinna rosnąć, jeśli w ogóle, przede wszystkim w domenie stabilizacji i domknięcia: prostsze rytmy, redukcja bodźców, większy nacisk na powtarzalność. W sezonach o krótkim dniu dawka światła jako bodźca estetycznego powinna być projektowana ostrożniej, bo światło jest wówczas jednocześnie silnym zeitgeberem i łatwym generatorem pobudzenia. W sezonach o długim dniu rośnie przestrzeń na eksperyment, ale rośnie też ryzyko późnych, przeciągniętych aktów, które rozszczelniają rytm dobowy, a tym samym obniżają sterowalność w IndywiduAkcji.

W tym sensie 30.2 ustanawia dla psychoperformansu standard: czas biologiczny jest materiałem, którym się komponuje, a nie ograniczeniem, które się „pokonuje". Jeżeli plan sytuacyjny ma być narzędziem uczenia, musi działać w warunkach, w których organizm może konsolidować procedury, a konsolidacja jest ściśle związana z regeneracją i snem; jeżeli plan sytuacyjny niszczy sen, niszczy też mechanizm, który ma utrwalać zmianę. Ta zasada, choć brzmi

surowo, jest w istocie otwierająca: pozwala projektować psychoperformansy bardziej subtelne, bardziej powtarzalne, mniej spektakularne, a zarazem bardziej skuteczne jako praktyka regulacji i korekty, bo respektują one zegar biologiczny zamiast wchodzić z nim w niekończący się konflikt.

Domknięcie 30.2 powinno przejść z aparatu chronobiologicznego do praktyki projektowej, czyli do zasad, które można wprost stosować w planie sytuacyjnym, nie popadając ani w fetyszyzację „optymalnych godzin", ani w ignorowanie biologii w imię woluntarystycznej intensywności. Chronobiologia, od Pittendrigha i Aschoffa po Czeislera, Borbély'ego, Dijk'a i Roenneberga, dostarcza narzędzi myślenia o fazie, o zeitgeberach i o różnicach indywidualnych; psychoperformans musi te narzędzia przetłumaczyć na język kompozycji: jak dawkować złożoność w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt w zależności od pory doby oraz sezonu, tak aby utrzymać reżim przyciągania konsekwencyjnego (korekta, sprzężenie zwrotne), a nie przejść w reżim odpychania przez saturację.

Pierwsza zasada planowania dobowego to zasada fazowania funkcji: różne pory doby sprzyjają różnym funkcjom planu sytuacyjnego. Okna wyższej czujności, w których proces C wspiera czuwanie (Borbély), są bardziej adekwatne dla segmentów eksploracyjnych i rozwojowych, w których rośnie gęstość korekt, wprowadza się mikrowariacje i buduje transfer proceduralny. Okna narastającej presji procesu S, typowe dla późnego wieczoru lub dla długiego czasu czuwania, są bardziej adekwatne dla segmentów domknięcia, integracji i de-saturacji. Praktyczny skutek tej zasady jest prosty: psychoperformans realizowany późnym wieczorem nie powinien być planowany jak psychoperformans realizowany w południe, nawet jeśli „treść" symboliczna jest ta sama. Zmieniają się dawki, długości segmentów, liczba aktywnych kanałów oraz wymagany poziom precyzji ruchu.

Druga zasada to zasada światła jako zeitgebera i jako bodźca estetycznego jednocześnie. Fotobiologia melanopsynowa (Berson, Hattar i inni badacze ipRGC) oraz modele fazowania światłem (Czeisler, Kronauer; Lewy) wprowadzają do psychoperformansu rygor: światło późnym wieczorem i w nocy ma potencjał przesuwania fazy, podbijania pobudzenia i rozszczelniania regeneracji, a więc osłabiania IndywiduAkcji jako praktyki rozłożonej w czasie. Dlatego praktyczne planowanie powinno odróżniać światło orientacyjne od światła intensyfikującego: światło orientacyjne buduje czytelność obiektu–klucza i stabilizuje korektę; światło intensyfikujące buduje efekt sceniczny, ale jednocześnie ryzykuje koszt dobowy. Jeśli plan sytuacyjny ma być powtarzany, światło intensyfikujące powinno być ograniczone czasowo, skalowalne i odwracalne, a jego funkcja musi być jawna jako funkcja kompozycyjna, nie „energetyczna".

Trzecia zasada to zasada segmentacji ultradialnej. Nawet przy optymalnej fazie dobowej organizm nie utrzymuje stałej jakości korekty; w tradycji Kleitmana rytmy aktywności i odpoczynku są wpisane w funkcjonowanie. Psychoperformans powinien zatem projektować segmenty pracy proceduralnej i segmenty pauzy funkcjonalnej w cyklach, które respektują spadek jakości po określonym czasie. Pauza funkcjonalna nie jest przerwą „na nic": jest pauzą, w której obiekt–klucz pozostaje kotwicą, kanały bodźcowe są redukowane, a oddech i postawa odzyskują rytm. Taka segmentacja zmniejsza ryzyko przekroczenia progów saturacji, a jednocześnie sprzyja konsolidacji mikronawyków korekty, które są realnym materiałem IndywiduAkcji.

Czwarta zasada to zasada neutralności interpretacyjnej w fazach obniżonej odporności na przeciążenie. W porach późnych, w sezonach o krótkim dniu, w stanach deficytu snu i po długiej ekspozycji bodźcowej rośnie podatność na alarmową interocepcję i na semantyczne domykanie doświadczenia. Antonio Damasio, Bud Craig, Lisa Feldman Barrett i Anil Seth dostarczają tu ram: stan jest interpretowany, a interpretacja jest predykcyjna. W badaniach nad nocebo (Benedetti; Wager; Colloca) widać, że sugestia potrafi wprost wzmacniać dyskomfort. W psychoperformansie oznacza to, że w tych fazach plan sytuacyjny powinien minimalizować metaforyczne „wyjaśnianie" doznań, a maksymalizować opis proceduralny: co robimy, po co robimy, jak redukujemy bodźce, jak wracamy do podstawowego chwytu. Neutralność nie jest chłodem; jest higieną metodologiczną, która chroni przed mistyfikacją i przed produkcją fałszywych związków przyczynowych.

Piąta zasada to zasada różnicowania sezonowego jako różnicowania dawek, nie znaczeń. Sezonowość w praktyce psychoperformansu powinna oznaczać przede wszystkim zmianę proporcji bodźców, a nie zmianę symboliki. Zimą, przy krótszym dniu, częstszych deficytach światła dziennego i wyższej podatności na senność, plan sytuacyjny powinien częściej opierać się na procedurach o wysokiej czytelności sprzężenia zwrotnego: obiekt–klucz i gest jako dominanta, światło jako stabilizator, dźwięk jako rama rytmu, a nie jako gęsta warstwa. Latem, przy dłuższym dniu, można pozwolić sobie na większą złożoność proceduralną, ale pojawia się ryzyko przeciągania aktów do późnych godzin, co rozszczelnia rytm dobowy; dlatego sezon letni wymaga często większej dyscypliny w domykaniu i w wychodzeniu z aktu w czasie, który nie zjada regeneracji.

Szósta zasada to zasada chronotypowej sprawiedliwości w praktykach grupowych. Roenneberg opisał social jetlag jako strukturalny problem, a nie jednostkową „słabość". W psychoperformansie grupowym oznacza to konieczność projektowania alternatyw: skalowania trudności, wielowarstwowych ról i ścieżek wejścia, które pozwalają pracować w ramach tego samego planu sytuacyjnego bez przymusu jednego tempa. W praktyce oznacza to, że „centralna procedura" (obiekt–klucz, podstawowy chwyt, podstawowy rytm) musi mieć warianty: bardziej mobilizujące i bardziej stabilizujące. Takie projektowanie ma wymiar zarówno etyczny, jak i metodologiczny: redukuje wstyd i przymus, a zarazem utrzymuje plan w reżimie korekty, a nie w reżimie bodźcowego przechwytywania.

Siódma zasada dotyczy konsolidacji: plan sytuacyjny powinien być projektowany w relacji do snu jako warunku utrwalenia. W literaturze snu i uczenia, rozwijanej w wielu nurtach neuronauk, wskazywano, że sen i regeneracja wspierają konsolidację śladów pamięciowych; niezależnie od szczegółów mechanizmów, praktyczny wniosek jest prosty: jeśli psychoperformans w IndywiduAkcji ma zostawić trwałą zmianę proceduralną, nie może stale niszczyć snu. To oznacza, że praktyki wieczorne powinny mieć krótszą intensywną fazę, szybsze domknięcie, łagodniejszą warstwę światła i dźwięku, oraz wyraźniejszy protokół wyjścia. W tradycji sztuki akcji istnieje pokusa „nocnej alchemii" i romantyzacji performansu jako przekroczenia biologii; psychoperformans musi tę pokusę kontrolować, bo jego celem nie jest ekstaza, lecz sterowalna, powtarzalna transformacja.

Wreszcie, ósma zasada to zasada dokumentowania fazy jako części metodologii. Jeżeli psychoperformans ma być praktyką refleksyjną, powinien uwzględniać fazę dobową i sezonową w opisie: pora, długość snu, ekspozycja na światło dzienne, ogólny stan pobudzenia. Nie po to,

by tworzyć medyczne wykresy, lecz po to, by unikać fałszywych wniosków o „skuteczności" planu sytuacyjnego. Bez tego łatwo pomylić efekt procedury z artefaktem fazy: ktoś „miał przełom" wieczorem po całym dniu bodźców, a w istocie była to reakcja zmęczenia i semantycznego domknięcia; ktoś „nie wszedł w doświadczenie" rano, a w istocie był w social jetlag i miał obniżony zasób precyzji. Dokumentowanie fazy jest więc narzędziem anty-mistyfikacji, spójnym z krytycznym etosem tej książki.

Tak domknięta perspektywa chronobiologiczna w psychoperformansie ustanawia standard planowania: plan sytuacyjny jest projektowany względem czasu biologicznego, a nie przeciw niemu. Złożoność jest dawkowana zależnie od fazy, światło jest traktowane jako narzędzie regulacji, segmentacja respektuje rytmy krótsze niż doba, język instrukcji utrzymuje neutralność interpretacyjną, a sezonowość jest różnicowaniem dawek i logistyki, nie mitologizacją. W ten sposób IndywiduAkcja może stać się serią praktyk, które nie tylko „wydarzają się" jako epizody, lecz budują realną, powtarzalną kompetencję: elastyczność regulacyjną w warunkach zmiennego czasu i zmiennego środowiska.

30.3. Reakcje stresowe a architektura „planu sytuacyjnego"

Podrozdział 30.3 ustawia reakcję stresową jako rdzeń architektury planu sytuacyjnego, ponieważ stres nie jest pojedynczym „zjawiskiem emocjonalnym", lecz złożonym trybem regulacji organizmu: trybem dystrybucji zasobów, filtrowania informacji i priorytetyzacji działania. Walter Cannon opisywał mobilizację walki–ucieczki jako przełączenie całego układu na logikę gotowości, Hans Selye uogólniał ją w postaci reakcji stresowej, a Bruce McEwen wraz z Peterem Sterlingiem i Josephem Eyerem przesunęli akcent na allostazę i koszt długotrwałej regulacji, czyli obciążenie allostatyczne. Psychoperformans, jako praktyka, która świadomie wchodzi w relację z pobudzeniem, nie może traktować stresu jak „przeszkody" ani jak „motoru przemiany"; musi go traktować jak infrastrukturę, która może wspierać korektę lub ją zablokować. To właśnie jest sens architektury: plan sytuacyjny ma projektować takie warunki, w których pobudzenie pozostaje skalowalne, odwracalne i podporządkowane procedurze, a nie przejmuje steru jako mechanizm obronny.

Reakcja stresowa ma dwie podstawowe osie operacyjne, które w praktyce natychmiast przekładają się na kształt działania. Pierwsza to oś współczulno-rdzeniowo-nadnerczowa (SAM) z udziałem katecholamin, która działa szybko, w sekundach i minutach, podbijając napięcie, czujność i gotowość do ruchu. Druga to oś podwzgórze–przysadka–nadnercza (HPA) z udziałem glikokortykoidów, która działa wolniej, modulując dyspozycję zasobów w skali minut i godzin, a w przewlekłości – zmieniając tolerancję na bodźce oraz profil regeneracji. Robert Sapolsky opisywał konsekwencje długotrwałego pobudzenia HPA dla całego organizmu; Joseph LeDoux analizował mechanizmy przetwarzania zagrożenia i ich wpływ na zachowanie; a w neurokognicji uwagi Michael Posner i kolejne tradycje badań selekcji pokazywały, że pobudzenie zmienia nie tylko „siłę", lecz także geometrię uwagi. Z perspektywy planu sytuacyjnego oznacza to, że stres jest nie tylko wzrostem energii, ale także zmianą trybu selekcji: zawężeniem pola, spadkiem tolerancji na niepewność, większą skłonnością do skrótów decyzyjnych i większą podatnością na przechwycenie uwagi przez saliency.

Kluczowe w 30.3 jest rozróżnienie między stresem jako mobilizacją do zadania a stresem jako mechanizmem uniku i domknięcia. Richard Lazarus i Susan Folkman opisali stres jako proces oceny i radzenia sobie; w tej perspektywie nie istnieje stres „w próżni", istnieje stres w relacji do tego, jak sytuacja jest oceniana: czy jest przewidywalna, czy ma sens, czy oferuje zasoby i czy daje kontrolę. Psychoperformans musi wprost projektować te cztery parametry, ponieważ to one decydują, czy mobilizacja zostanie zainwestowana w korektę procedury, czy w obronę przed doświadczeniem. Kiedy plan sytuacyjny jest przewidywalny, sensowny, zasobny i odwracalny, nawet wysoki wysiłek może pozostać w reżimie uczenia. Kiedy plan sytuacyjny jest nieprzewidywalny, wieloznaczny, zasobowo ubogi i nieodwracalny, nawet umiarkowany wysiłek może przełączyć uczestnika w tryb alarmu, a alarm w praktyce oznacza albo sztywność i nadkontrolę, albo chaotyczne skanowanie i utratę procedury, albo wycofanie.

W tym miejscu perspektywa kognitywna z rozdziału 28 wraca w wersji fizjologicznej: w ujęciu predykcyjnym Karla Fristona i interpretacjach Andy'ego Clarka stres można rozumieć jako sytuację, w której system agresywnie minimalizuje błąd przewidywania przez zawężenie hipotez i przez priorytetyzację sygnałów o potencjalnym znaczeniu dla bezpieczeństwa. W praktyce psychoperformansu oznacza to, że w stanie stresu rośnie „waga precyzji" przypisywana bodźcom, które dają się odczytać jako sygnały zagrożenia, a maleje waga precyzji przypisywana subtelnym sygnałom proceduralnym. To jest mechanizm, który tłumaczy, dlaczego w złej architekturze planu sytuacyjnego obiekt–klucz przestaje być operatorem korekty i zaczyna być „narzędziem dowodu": uczestnik nie manipuluje obiektem, by uczyć się relacji, tylko manipuluje, by domknąć napięcie, co produkuje gwałtowne, nieodwracalne gesty. Ten mechanizm tłumaczy też, dlaczego w stresie rośnie ryzyko nadinterpretacji, o którym w części okultystycznej książki będzie mowa w kontekście mistyfikacji: jeśli układ jest przeciążony, przypadkowe sygnały stają się „zbyt znaczące", bo system szuka szybkiego domknięcia.

Architektura planu sytuacyjnego musi zatem rozumieć stres jako funkcję trzech sprzężeń zwrotnych: sprzężenia autonomicznego, sprzężenia interoceptywnego i sprzężenia semantycznego. Sprzężenie autonomiczne obejmuje wzrost napięcia, zmianę oddechu, zmianę rytmu serca i dystrybucji przepływu; tu przydaje się aparat Stephena Porgesa, a także koncepcja neurovisceral integration rozwijana przez Juliana Thayera i Richarda Lane'a, która wiąże elastyczność regulacyjną z dynamiką układów centralnych i obwodowych. Sprzężenie interoceptywne obejmuje interpretację sygnałów z ciała, o której pisali Antonio Damasio i Bud Craig, a współcześnie Anil Seth i Lisa Feldman Barrett w języku predykcyjnej konstrukcji stanu. Sprzężenie semantyczne obejmuje to, jak język sytuacji, instrukcja i kultura interpretacji formatują znaczenie pobudzenia. Fabrizio Benedetti, Tor Wager i Luana Colloca pokazali, że oczekiwanie i sugestia modulują doznanie bólu i dyskomfortu; w psychoperformansie to oznacza, że architektura planu sytuacyjnego nie może być tylko architekturą bodźców, musi być architekturą języka i ramowania. Złe ramowanie potrafi zamienić neutralne pobudzenie w alarm, a alarm natychmiast podbija pobudzenie, tworząc pętlę dodatniego sprzężenia.

Najbardziej praktycznym problemem jest to, że reakcja stresowa jest nieliniowa: ma progi, ma przełączenia i ma zjawiska histerezy, czyli trudność powrotu do poprzedniego stanu po przekroczeniu granicy. Klasyczna krzywa Yerkesa–Dodsona bywa przywoływana jako uproszczony obraz relacji pobudzenia i wykonania, ale w psychoperformansie ważniejsze od samej krzywej jest rozpoznanie, że „optymalne pobudzenie" nie jest stałą, tylko zależy od złożoności zadania, od obciążenia poznawczego w sensie Johna Swellera, od doświadczenia

proceduralnego oraz od fazy dobowej i sezonowej, o których mówił 30.2. Z tego wynika zasada architektoniczna: im bardziej złożony jest plan sytuacyjny (więcej kanałów, większa gęstość bodźców, większa liczba kroków), tym niższy powinien być dopuszczalny próg pobudzenia, bo przy wysokim pobudzeniu integracja się załamuje. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny o wysokiej złożoności musi być projektowany na niski stres, natomiast plan sytuacyjny, który dopuszcza wyższy stres jako element mobilizacji, musi być uproszczony proceduralnie i bogatszy w odwracalność.

Z tej perspektywy psychoperformans nie „pracuje ze stresem" w sensie sloganowym, tylko projektuje dystrybucję kontroli. Kontrola nie jest tutaj dominacją, lecz możliwością korekty: możliwością zatrzymania, zmiany tempa, redukcji kanałów, powrotu do obiektu–klucza i wyjścia bez utraty sensu. Donald Schön, pisząc o refleksji w działaniu, podkreślał, że praktyka jest procesem korekty w czasie rzeczywistym; w psychoperformansie korekta jest tym, co odróżnia działanie od przymusu. Jeżeli plan sytuacyjny nie przewiduje miejsc korekty, stres będzie rosnąć jako koszt braku sterowalności, a nie jako mobilizacja do zadania. Jeżeli plan sytuacyjny przewiduje miejsca korekty, stres może zostać „przeformatowany" w uważność proceduralną: pobudzenie służy wtedy zwiększeniu precyzji w manipulacji obiektem–kluczem, a nie zwiększeniu intensywności bodźców.

W tradycjach psychologii stosowanej istnieją strategie projektowania ekspozycji i oswajania reakcji stresowych, od treningu odporności na stres Donalda Meichenbauma po modele ekspozycji rozwijane w psychologii klinicznej przez Ednę Foa i Michaela Kozaka, a później w języku inhibitory learning przez Michelle Craske. Psychoperformans nie jest terapią i nie przyjmuje tych modeli jako protokołów leczenia, ale może przyjąć ich logikę projektową: dawkuj bodziec, utrzymuj odwracalność, buduj poczucie sprawstwa, nie myl habituacji z przymusem, nie wzmacniaj uniku przez dramatyzację. Ta logika jest spójna z etosem anty-mistyfikacji: nie wytwarza się stanu, by go zinterpretować jako dowód, tylko buduje się warunki, w których uczestnik uczy się regulować i wracać do procedury.

W praktyce 30.3 prowadzi więc do jednego rdzenia: architektura planu sytuacyjnego ma być architekturą progów i zaworów bezpieczeństwa. Progi to momenty, w których rośnie złożoność lub rośnie niepewność; zawory to mechanizmy, które obniżają pobudzenie, redukują kanały i przywracają obiekt–klucz jako centrum korekty. W kolejnej sekwencji tego podrozdziału zostanie precyzyjnie opisane, jak te progi i zawory projektować na poziomie mikrostruktury aktu: jakie typy niepewności są najbardziej stresogenne, jak rozpoznawać markery przełączenia w tryb obronny, jak wprowadzać minimalne bezpieczeństwo poprzez stabilizację światła i dźwięku, jak budować rytm pracy i pauzy, oraz jak język instrukcji i język ramowania mają redukować nocebo, a nie je podbijać.

W 30.3 kluczowe jest przejście od opisu reakcji stresowej jako ogólnej mobilizacji do opisu stresu jako zjawiska architektonicznego, czyli takiego, które można projektować poprzez wybór struktury zadania, rodzaju niepewności, sposobu ramowania i protokołów odwracalności. W psychoperformansie stres jest zawsze spleciony z semantyką, bo akt jest sytuacją znaczącą, a nie przypadkowym bodźcem. Richard Lazarus i Susan Folkman pokazali, że to ocena poznawcza (appraisal) i dostępne zasoby radzenia sobie kształtują, czy pobudzenie będzie interpretowane jako wyzwanie czy jako zagrożenie; Joseph LeDoux, analizując przetwarzanie zagrożenia, doprecyzowywał, jak systemy obronne mogą przejąć ster zanim pojawi się refleksja. Dla planu

sytuacyjnego oznacza to, że stres nie wynika tylko z intensywności, lecz z konfiguracji: z relacji między wymaganiem a możliwością korekty, między niepewnością a czytelnością konsekwencji, między ekspozycją a możliwością wyjścia. Jeśli te relacje są źle ułożone, organizm z dużym prawdopodobieństwem przełączy się w tryb obronny, a wtedy jakakolwiek złożoność przestaje działać jako pole uczenia i zaczyna działać jako pole przeciążenia.

Najbardziej użyteczne dla architektury planu sytuacyjnego jest rozróżnienie typów niepewności, ponieważ różne niepewności generują różne profile reakcji stresowej. Po pierwsze, jest niepewność proceduralna: uczestnik nie wie, co ma zrobić, jakie są kroki, w jakiej kolejności i według jakiego kryterium oceny. Ten typ niepewności najszybciej zwiększa koszt poznawczy i prowadzi do chaotycznych prób, szczególnie gdy jednocześnie rośnie presja czasu; w języku Johna Swellera powiedzielibyśmy, że rośnie obciążenie poznawcze nieistotne (extraneous load), które nie wspiera uczenia. Po drugie, jest niepewność semantyczna: uczestnik nie wie, „co to znaczy", czy robi to dobrze, czy źle, czy to jest „właściwe", czy „nie". Ten typ niepewności jest szczególnie stresogenny w praktykach performatywnych, bo kultura performance art często wiąże sens z niejednoznacznością; w psychoperformansie trzeba tę niejednoznaczność dozować, bo semantyczna niepewność w warunkach wysokiego pobudzenia łatwo zamienia się w lęk przed oceną lub w poszukiwanie szybkiego domknięcia. Po trzecie, jest niepewność społeczna: relacja do widza, do grupy, do prowadzącego, do normy, do rytuału. Tu uruchamia się cały aparat społecznej regulacji zagrożenia, który w literaturze stresu i bezpieczeństwa opisywano różnymi językami, a w praktyce regulacyjnej jest widoczny jako wzrost napięcia i spadek swobody korekty. Po czwarte wreszcie, jest niepewność sensoryczna: zmienne światło, nieciągła akustyka, dotyk o nieprzewidywalnej jakości, temperatura i zapachy, które stają się „nieprzewidywalne tło". Ten typ niepewności, choć bywa uznawany za „artystycznie interesujący", w układzie nerwowym szybko staje się czynnikiem saliency i przechwytuje uwagę. W perspektywie predykcyjnej Fristona i Clarka oznacza to, że system zaczyna inwestować precyzję w sygnały, które należy kontrolować, a traci precyzję dla sygnałów proceduralnych; w praktyce planu sytuacyjnego oznacza to, że obiekt–klucz przestaje być centrum, bo centrum staje się „tło, które może zaskoczyć".

Projektowanie planu sytuacyjnego w relacji do stresu polega więc na tym, aby świadomie układać niepewności w hierarchii. Najpierw stabilizuje się to, co podbija koszt bez zysku: niepewność proceduralna i sensoryczna powinny być minimalizowane w segmentach, w których psychoperformans ma uczyć precyzyjnej korekty. Dopiero później, i w kontrolowanej dawce, dopuszcza się niepewność semantyczną, bo ona może być materiałem sensotwórczym, ale tylko wtedy, gdy organizm nie jest już przeciążony innymi niepewnościami. Niepewność społeczna musi być szczególnie ostrożnie dozowana, bo jest w praktyce jednym z najsilniejszych generatorów stresu i wstydu; w wielu tradycjach sztuki akcji presja społeczna bywa traktowana jako narzędzie intensyfikacji, ale w psychoperformansie intensyfikacja bez odwracalności jest metodologicznie wątpliwa, bo zmienia działanie w przymus. To rozróżnienie jest fundamentalne: psychoperformans może pracować na progu, ale nie może działać jako przymus przeżycia.

W tym miejscu architektura planu sytuacyjnego musi uwzględnić mechanizmy „wyboru trybu" w układzie nerwowym. Stephen Porges, akcentując różnice stanów autonomicznych, zwracał uwagę, że organizm nie tylko „ma pobudzenie", ale przełącza się w różne konfiguracje bezpieczeństwa i obrony. Thayer i Lane, formułując ideę neurovisceral integration, wiązali

elastyczność regulacyjną z dynamiką układów centralnych i obwodowych. Dla planu sytuacyjnego oznacza to, że projektuje się nie tylko bodźce, lecz także przejścia między stanami: jak wejść w mobilizację bez gwałtownego skoku, jak utrzymać mobilizację bez narastania sztywności, jak wyjść z mobilizacji bez spadku w bezwład. Te przejścia są w psychoperformansie miejscem, w którym najczęściej dzieją się błędy: plan sytuacyjny buduje narastanie, ale nie buduje wyjścia, albo buduje intensywność, ale nie buduje powrotu do obiektu–klucza jako kotwicy korekty.

Najbardziej praktycznym narzędziem architektonicznym jest projektowanie „zaworów bezpieczeństwa", czyli protokołów de-saturacji, które można uruchomić bez stygmatyzacji i bez utraty sensu. Zawór bezpieczeństwa ma cztery cechy. Po pierwsze, jest prosty proceduralnie: redukuje liczbę kroków, sprowadza działanie do jednej relacji z obiektem–kluczem, usuwa elementy, które wymagają interpretacji. Po drugie, jest jednoznaczny sensorycznie: stabilizuje światło i dźwięk, ogranicza bodźce tła, zmniejsza niepewność sensoryczną. Po trzecie, jest odwracalny: można wrócić do głównej procedury, ale można też zakończyć akt bez poczucia porażki. Po czwarte, jest neutralny semantycznie: nie mówi „to znaczy, że coś jest z tobą nie tak", tylko mówi „to jest część architektury". Tę neutralność warto wyrazić w języku, który minimalizuje nocebo, o którym pisali Benedetti, Wager i Colloca: zamiast interpretować reakcję ciała, opisuje się parametry i oferuje się korektę.

W praktyce psychoperformansu zawory bezpieczeństwa są ściśle związane z kanałami działania. W kanale obraz zaworem jest redukcja bodźców wizualnych do jednego punktu odniesienia: obiektu–klucza lub prostego pola. W kanale światło zaworem jest stabilizacja luminancji i eliminacja migotania. W kanale dźwięk zaworem jest redukcja warstwy do rytmu o niskiej złożoności, bez gwałtownych zmian widma i głośności. W kanale słowo zaworem jest przejście z interpretacji na instrukcję proceduralną albo na ciszę funkcjonalną. W kanale gest zaworem jest powrót do wzorca ruchu o wysokiej przewidywalności, często rytmicznego, o małej amplitudzie. W kanale obiekt zaworem jest powrót do jednego chwytu, jednego punktu kontaktu, jednego oporu. Ten zestaw nie jest dekoracją; jest architekturą, bo każdy z tych zaworów redukuje jedną klasę niepewności, a tym samym redukuje generator stresu.

Drugim narzędziem architektonicznym jest projektowanie progów, czyli momentów wzrostu złożoności. Progi powinny być sygnalizowane, przygotowane i testowane na małej dawce. Psychoperformans może tu wykorzystać logikę stopniowania znaną z treningu umiejętności: najpierw wprowadza się element w warunkach stabilnych, potem wprowadza się mikrowariację, potem łączy się elementy. To jest spójne z intuicją Bernsteina o uczeniu ruchu jako rozwiązywaniu problemu w warunkach ograniczeń; tu ograniczenia są także ograniczeniami stresu. Progi stają się ryzykiem wtedy, gdy są gwałtowne: nagłe zwiększenie głośności, nagła zmiana światła, nagła zmiana roli społecznej, nagła zmiana zadania, nagłe wprowadzenie interpretacji. Gwałtowność działa jak „fałszywy sygnał zagrożenia", bo system nie ma czasu na aktualizację modelu, a wtedy minimalizuje błąd przez obronę.

Trzecim narzędziem jest projektowanie komunikatów jako elementu architektury, nie jako dodatku. W praktykach performatywnych instrukcja bywa traktowana jako „psucie" doświadczenia; psychoperformans musi rozdzielić instrukcję proceduralną od interpretacji semantycznej. Instrukcja proceduralna stabilizuje: mówi, co robić, jak korygować, kiedy redukować kanały, jak używać obiektu–klucza jako kotwicy. Interpretacja semantyczna może

być materiałem sensotwórczym, ale jest ryzykowna w fazach wysokiego pobudzenia, bo może uruchamiać nocebo albo może uruchamiać mistyfikację. W języku Lazarusa i Folkman instrukcja proceduralna zwiększa zasoby radzenia sobie, a to obniża ocenę sytuacji jako zagrożenia. W języku predykcyjnym Fristona i Clarka instrukcja proceduralna zmniejsza entropię sytuacji i redukuje konieczność agresywnego zawężania hipotez.

Czwartym narzędziem jest projektowanie rytmu pracy i pauzy jako mechanizmu regulacji stresu. W 30.1 omawiane były układy płynów i koszt regulacyjny; w 30.2 omawiane były okna dobowo-sezonowe; tu w 30.3 rytm staje się narzędziem trzymania pobudzenia w reżimie mobilizacji, a nie alarmu. Pauza funkcjonalna jest w tym sensie mechanizmem przeciwstawiania się histerezie stresu: kiedy organizm przekroczy próg, powrót jest trudniejszy, więc plan sytuacyjny ma działać prewencyjnie, a nie reaktywnie. Rytm działa też jako narzędzie grupowe: w grupie entrainment i synchronizacja, omawiane w perspektywie neurologicznej, mogą stabilizować pobudzenie, ale tylko wtedy, gdy rytm jest prosty i przewidywalny; jeśli rytm jest chaotyczny, grupa staje się wzmacniaczem stresu.

Wreszcie, piątym narzędziem architektury jest projektowanie relacji społecznej jako elementu bezpieczeństwa. W praktykach sztuki akcji presja widza i ryzyko wstydu bywały traktowane jako paliwo; psychoperformans nie może tego bezkrytycznie przejąć. Relacja prowadzący–uczestnik lub uczestnik–grupa powinna wzmacniać możliwość korekty, a nie wzmacniać przymus. W psychologii stresu i w literaturze bezpieczeństwa społecznego istnieją liczne ujęcia, ale praktyczny wniosek jest stały: poczucie bycia obserwowanym bez prawa do korekty podbija stres i zawęża uwagę, a poczucie bycia wspieranym w korekcie obniża stres i poszerza tolerancję na złożoność. To jest również kwestia języka: komunikaty muszą wzmacniać sprawstwo, nie ocenę, i muszą normalizować użycie zaworów bezpieczeństwa jako elementu architektury, nie jako wyjścia awaryjnego „dla słabych”.

Tak ujęte narzędzia architektoniczne prowadzą do definicji stresu jako zmiennej projektowej: stres jest tym, co rośnie, gdy w planie sytuacyjnym kumulują się niepewności bez zaworów; stres jest tym, co można stabilizować, gdy plan sytuacyjny ma jasne progi, jasne zawory i neutralne ramowanie. Psychoperformans nie eliminuje stresu, bo eliminacja stresu oznaczałaby eliminację mobilizacji i eliminację ryzyka eksploracji; psychoperformans eliminuje natomiast przymus, czyli sytuację, w której stres rośnie bez możliwości korekty. W kolejnej części 30.3 zostanie domknięta mikrostruktura tej architektury: konkretne typy segmentów (wejście, mobilizacja, próg, eksploracja, de-saturacja, domknięcie), konkretne markery przełączenia w tryb obronny, oraz precyzyjny protokół językowy, który unika nocebo i unika mistyfikacji, utrzymując psychoperformans w reżimie odpowiedzialności.

Domykając 30.3, trzeba złożyć w jedną całość trzy poziomy: fizjologiczny (SAM/HPA, autonomiczne przełączenia, koszt allostatyczny), poznawczy (ocena Lazarusa i Folkman, obciążenie Swellera, predykcyjna ekonomia błędu Fristona i Clarka) oraz kompozycyjny (progi, zawory, segmentacja, język ramowania). Dopiero ta całość pozwala mówić o architekturze planu sytuacyjnego jako o technologii sterowalności, a nie jako o luźnym „scenariuszu działań”. W psychoperformansie stres jest czynnikiem, który wchodzi w każdą warstwę: w kanał obiekt przez ciężar i opór, w kanał gest przez napięcie i tempo, w kanał światło przez pobudzenie i fazowanie, w kanał dźwięk przez saliency i entrainment, w kanał słowo przez sugestię i nocebo,

w kanał obraz przez selekcję i przeciążenie. Architektura polega na tym, aby te czynniki nie kumulowały się w sposób niekontrolowany i nieodwracalny.

Pierwszym elementem domknięcia jest formalny model segmentacji aktu, który można traktować jako minimalny szkielet planu sytuacyjnego. Segment wejścia ma funkcję kalibracji: jego celem jest ustalenie poziomu pobudzenia, stabilizacja bodźców tła i zbudowanie czytelności procedury. Segment mobilizacji ma funkcję wzrostu energii do zadania, ale wzrost ma być liniowy i kontrolowany; tu nie projektuje się złożoności semantycznej, lecz precyzję korekty. Segment progu ma funkcję wprowadzenia nowego ograniczenia albo nowej zmiennej, ale próg jest zawsze sygnalizowany i testowany w małej dawce, aby uniknąć gwałtownego przełączenia w tryb obronny. Segment eksploracji ma funkcję rozwinięcia zmiennej, ale eksploracja odbywa się w warunkach utrzymania zaworów bezpieczeństwa w gotowości, bez narracji „nie ma odwrotu". Segment de-saturacji ma funkcję obniżenia pobudzenia i redukcji kanałów, a więc przywrócenia sterowalności; de-saturacja jest elementem planu, nie „ratowaniem sytuacji". Segment domknięcia ma funkcję integracji i wyjścia, czyli przecięcia pętli pobudzenia tak, aby koszt regulacyjny nie przeniósł się na regenerację. Ten szkielet jest metodologicznie ważny, bo tworzy ramę, w której stres jest projektowany jako zmienna sterowana, a nie jako przypadkowy efekt uboczny.

Drugim elementem domknięcia jest zestaw markerów przełączenia w tryb obronny, które w psychoperformansie trzeba umieć rozpoznawać nie po „nastroju", tylko po zmianach w jakości działania. W trybie obronnym maleje liczba korekt drobnych, rośnie liczba gestów gwałtownych i nieodwracalnych; obiekt–klucz przestaje być narzędziem sprzężenia zwrotnego i staje się narzędziem rozładowania. Oddech staje się płytki lub zatrzymany, a to podbija pobudzenie autonomiczne, o którym pisali Cannon i Selye, a w ujęciach nowoczesnych Porges i badacze integracji neurowisceralnej. Uwaga przestaje być eksploracyjna i staje się albo zawężona i sztywna, albo chaotyczna i skanująca; w języku modeli uwagi to jest przejście od selekcji celowej do dominacji bodźcowej saliency, w języku predykcyjnym to jest przejście do agresywnego minimalizowania błędu przez zawężenie hipotez. W sferze języka rośnie potrzeba szybkiego domknięcia znaczenia: uczestnik zaczyna pytać „co to znaczy", „czy robię dobrze", „czy to ma sens", albo przeciwnie – przestaje mówić i izoluje się. Te markery są sygnałem architektonicznym: oznaczają, że progi i zawory zostały źle zestrojone albo że dawka złożoności przekroczyła aktualną tolerancję.

Trzecim elementem domknięcia jest protokół interwencji, który w psychoperformansie powinien być wbudowany w plan sytuacyjny jako standard, nie jako improwizacja prowadzącego. Interwencja nie polega na „uspokajaniu" emocji, lecz na przywracaniu procedury przez redukcję niepewności. Najpierw redukuje się niepewność proceduralną: skraca się sekwencję do jednego kroku, jednej relacji z obiektem–kluczem. Następnie redukuje się niepewność sensoryczną: stabilizuje się światło i dźwięk, zmniejsza się intensywność bodźców tła. Następnie redukuje się niepewność semantyczną: przechodzi się z interpretacji na opis zadania albo na ciszę funkcjonalną. Następnie redukuje się niepewność społeczną: przywraca się poczucie odwracalności i braku oceny, umożliwia się wyjście bez utraty sensu. W języku Lazarusa i Folkman interwencja zwiększa zasoby radzenia sobie, a to zmienia ocenę sytuacji; w języku Benedettiego, Wagera i Colloki interwencja redukuje nocebo przez usunięcie sugestii i przez przywrócenie kontroli. Taki protokół jest częścią architektury, bo chroni plan sytuacyjny przed przejściem w przymus.

Czwartym elementem domknięcia jest zasada zgodności złożoności: poziom złożoności bodźcowej i proceduralnej musi być sprzęgnięty z dopuszczalnym poziomem pobudzenia. Wiele praktyk performatywnych popełnia błąd odwrotny: buduje wysoką złożoność i jednocześnie podbija pobudzenie, licząc na „przełom". W świetle Swellera oznacza to kumulację obciążenia, w świetle modeli stresu oznacza to wzrost oceny zagrożenia, a w świetle predykcyjnych modeli oznacza to utratę precyzji w sygnałach proceduralnych. Psychoperformans powinien raczej rozdzielać fazy: jeśli złożoność rośnie, pobudzenie powinno być stabilizowane; jeśli pobudzenie rośnie jako mobilizacja, złożoność proceduralna powinna być redukowana do tego, co daje natychmiastową korektę. Ta zasada jest kluczowa dla pracy z obiektem–kluczem: obiekt ma być narzędziem sprzężenia, a sprzężenie wymaga zasobu uwagi; wysokie pobudzenie bez redukcji złożoności odbiera uwagę i zamienia obiekt w rekwizyt intensywności.

Piątym elementem domknięcia jest zasada etycznej odwracalności, czyli zakaz projektowania sytuacji, które nie mają bezpiecznego wyjścia. W historii performance art istnieją praktyki celowo nieodwracalne i ekstremalne; psychoperformans, jeśli ma być metodą powtarzalną i odpowiedzialną, nie może budować swojej skuteczności na tym rejestrze. Odwracalność jest tu nie tylko komfortem, ale warunkiem metodologicznym: tylko działanie odwracalne pozwala odróżnić uczenie od przymusu. W języku McEwena i koncepcji obciążenia allostatycznego można dodać, że brak odwracalności podbija koszt regulacyjny, a koszt będzie spłacany w regeneracji, co osłabia IndywiduAkcję jako serię praktyk. Odwracalność ma też wymiar językowy: komunikaty powinny wprost normalizować użycie zaworów bezpieczeństwa i wyjście jako element planu sytuacyjnego, nie jako porażkę.

Szóstym elementem domknięcia jest zasada anty-mistyfikacji, bez której architektura stresu łatwo wchodzi w obszar „udowadniania sensu przez ciało". W trybie wysokiego pobudzenia rośnie podatność na nadinterpretację, a praktyki kulturowe często lubią tę podatność wzmacniać, bo daje ona intensywne narracje. Psychoperformans musi temu przeciwdziałać przez neutralność interpretacyjną, przez dokumentowanie warunków (pora doby, długość snu, środowisko), oraz przez rozdzielenie efektu proceduralnego od efektu stanu. To domknięcie przygotowuje grunt pod dalsze rozdziały: perspektywa duchowa i rytualna oraz okultystyczna będą analizowały, jak kultura tworzy narracje przemiany; 30.3 ustanawia granicę, że narracja nie może być budowana kosztem bezpieczeństwa i metodologii.

W konsekwencji 30.3 formułuje definicję dobrej architektury planu sytuacyjnego: jest to taka architektura, która utrzymuje stres w reżimie mobilizacji do zadania, a nie w reżimie obrony; która rozdziela i hierarchizuje niepewności; która ma progi sygnalizowane i testowane; która ma zawory bezpieczeństwa proste, odwracalne i neutralne semantycznie; która utrzymuje zgodność złożoności i pobudzenia; która normalizuje wyjście i przerwę; która kontroluje język sugestii i nie generuje nocebo. Taka architektura nie „eliminuje intensywności", lecz przywraca jej sterowalność, a sterowalność jest warunkiem IndywiduAkcji rozumianej jako długoterminowa seria aktów, w której zmiana jest wynikiem korekty, nie wynikiem przeciążenia.

30.4. Adaptacje sensoryczne: światło, akustyka, zmęczenie percepcyjne

Podrozdział 30.4 dotyczy tego, co w psychoperformansie bywa mylone z „nastrojem" albo „klimatem", a w rzeczywistości jest technologią percepcji: adaptacji sensorycznej, maskowania, habituacji oraz zmęczenia percepcyjnego. W języku fizjologii i psychofizyki adaptacja oznacza przestawienie czułości układu zmysłowego do statystyki bodźców, aby zachować rozdzielczość i ekonomię kodowania; w języku Horace'a Barlowa i tradycji efficient coding jest to mechanizm redukcji redundancji i maksymalizacji informacyjności sygnału w ograniczeniach biologicznego kanału. Psychoperformans, projektując plan sytuacyjny, projektuje więc nie tylko „co się dzieje", ale i to, jak układ nerwowy będzie ciął, filtrował i wzmacniał sygnały w czasie. Jeżeli architektura bodźców ignoruje adaptację, to prowadzi do dwóch patologii kompozycyjnych: albo do wzmacniania bodźca coraz bardziej (bo „już nie działa"), co kończy się saturacją i odpychaniem uwagi, albo do mylenia spadku wrażliwości z „wejściem w głębię", co jest często artefaktem zmęczenia, a nie efektem sensotwórczym.

W perspektywie kognitywnej, którą otwierali Daniel Kahneman i tradycje teorii zasobów, a w praktyce projektowania obciążenia porządkował John Sweller, zmęczenie percepcyjne jest funkcją zarówno intensywności i czasu ekspozycji, jak i liczby równoległych kanałów, które wymagają selekcji. W modelach predykcyjnych Karla Fristona i w interpretacjach Andy'ego Clarka adaptacja sensoryczna jest jednocześnie adaptacją „precyzji" (ważenia sygnału): jeśli tło jest niestabilne, układ nerwowy zwiększa inwestycję w detekcję zmian, a nie w wykonywanie procedury, co w praktyce psychoperformansu oznacza, że obiekt–klucz traci status operatora znaczeń, bo priorytetem staje się skanowanie środowiska. Z tego powodu 30.4 traktuje światło i akustykę nie jako dekoracje, lecz jako regulatory precyzji i kosztu integracji; zmęczenie percepcyjne jest zaś nie „słabością uczestnika", tylko przewidywalnym skutkiem źle dawkowanej zmienności bodźców.

Kanał światło jest w psychoperformansie szczególnie istotny, bo łączy w sobie mechanizmy typowo wizualne (kontrast, adaptacja fotoreceptorów, olśnienie, fuzja migotania) z mechanizmami okołodobowymi i autonomicznymi, o których w chronobiologii pisali m.in. Charles Czeisler, Jürgen Aschoff i współcześni badacze fotobiologii melanopsynowej. W czysto wizualnej warstwie podstawą jest adaptacja do luminancji: w fotopii dominują czopki, w skotopii pręciki, a przejścia między trybami uruchamiają zmianę czułości, co w praktyce oznacza, że „ten sam" obiekt–klucz w różnych warunkach światła nie jest tym samym bodźcem informacyjnym. Już Hermann von Helmholtz i tradycje percepcji konstruktywnej uczyły, że widzenie jest inferencyjne, a nie rejestracyjne; w neurofizjologii David Hubel i Torsten Wiesel pokazywali, jak wcześnie w korze wzrokowej koduje się cechy takie jak orientacja i krawędź, co sprawia, że kontrast i struktura krawędzi są dla widzenia bardziej fundamentalne niż „kolor" rozumiany potocznie. Psychoperformans, który chce utrzymać sterowalność manipulacji obiektem–kluczem, musi więc pilnować, by warunki światła nie degradowały krawędzi, faktury i mikro-ruchu, bo wtedy uczestnik zaczyna kompensować wzrokiem (większą liczbą sakad, większym napięciem akomodacyjnym), a to prowadzi do zmęczenia i spadku precyzji.

Istnieje tu krytyczny szczegół kompozycyjny: adaptacja do luminancji i adaptacja do kontrastu nie są tym samym, a ich dynamika czasowa jest inna. Psychofizyka, od Gustava Fechnera i Ernsta Webera po Stanleya Stevensa, opisywała nieliniowość relacji między bodźcem a wrażeniem; praktycznie oznacza to, że zwiększanie natężenia światła nie daje liniowego wzrostu

„czytelności”, natomiast bardzo łatwo daje wzrost olśnienia i dyskomfortu. Olśnienie (glare) oraz zjawiska rozproszenia w ośrodkach optycznych oka powodują, że wysoka luminancja w jednym obszarze niszczy kontrast w innych obszarach; w planie sytuacyjnym oznacza to, że światło punktowe, „efektowe”, może pogorszyć czytelność obiektu–klucza, a więc pogorszyć sprzężenie zwrotne, mimo że „na scenie jest jaśniej”. To jest klasyczny błąd praktyk performatywnych: intensyfikacja światła jako narzędzie dramaturgii kosztem warunków korekty.

Do tego dochodzi zjawisko migotania i modulacji czasowej, które w praktyce technicznej wiąże się z częstotliwością odświeżania, PWM w źródłach LED, a w percepcji z granicą fuzji migotania (flicker fusion). W tradycji badań percepcji czasowej i integracji bodźca wiadomo, że migotanie może być odczuwane nawet wtedy, gdy jest trudne do świadomego nazwania, a jego koszt bywa kumulatywny jako drażliwość i spadek tolerancji na bodźce. W psychoperformansie oznacza to, że kanał światło, jeśli ma być intensywny, powinien być projektowany tak, aby zmienność była intencjonalna i nie generowała nieciągłej modulacji tła, bo ta modulacja przechwytuje uwagę na poziomie przedrefleksyjnym. W języku predykcyjnym byłaby to sytuacja, w której środowisko produkuje stały strumień błędów przewidywania, więc system nie może „zablokować” tła i wrócić do obiektu–klucza jako centrum procedury.

Kolor w psychoperformansie jest narzędziem semantycznym i afektywnym, ale również narzędziem czysto sensorycznym, bo adaptacja chromatyczna i równowaga bieli przesuwają postrzeganie barw w zależności od dominującego spektrum. W praktyce oznacza to, że długotrwała ekspozycja na światło o silnym zabarwieniu może zmieniać warunki odczytu subtelnych różnic w fakturze i materiale obiektu–klucza, a także zmieniać odczuwanie „temperatury” sceny jako jakości percepcyjnej. Z perspektywy neuroestetyki, rozwijanej m.in. przez Semira Zekiego i późniejszych badaczy relacji między cechami bodźca a dynamiką uwagi, kolor działa jako składnik saliency, ale saliency jest zjawiskiem kosztowym: jeśli jest stałe i wysokie, przechodzi w saturację. To dlatego w planie sytuacyjnym kolor powinien być dawkowany jak zasób: może inicjować fazę, może sygnalizować próg, może domykać, ale nie powinien być stale „na maksimum”, bo wtedy traci funkcję sygnału i staje się tłem obciążającym.

Z perspektywy ergonomii i higieny percepcyjnej trzeba wprost nazwać zmęczenie wzrokowe, które w praktyce bywa opisywane jako astenopia: poczucie pieczenia, ciężaru, rozmycia, trudność utrzymania ostrości, wzrost liczby mikrokorekt spojrzenia. Zmęczenie to nie jest tylko funkcją „patrzenia”, ale funkcją wymagań akomodacyjnych, częstotliwości sakad, kontrastu, olśnienia i czasu bez pauzy. W badaniach uwagi utrzymanej klasyczny jest efekt spadku czujności (vigilance decrement) opisywany przez Normana Mackwortha; w psychoperformansie analogicznie, długotrwała ekspozycja na wymagające warunki wzrokowe obniża zdolność precyzyjnej korekty, a obniżenie zdolności korekty w praktyce natychmiast podbija stres i wzmacnia przymus domykania. Architektura planu sytuacyjnego musi więc zawierać „pauzy percepcyjne”, ale rozumiane nie jako odpoczynek psychologiczny, tylko jako zmiana statystyki bodźca: redukcja luminancji, redukcja kontrastu tła, powrót do stabilnego punktu odniesienia w obiekcie–kluczu, czasem zmiana odległości pracy, aby zmniejszyć koszt akomodacji.

Kanał akustyka jest analogiczny, choć mechanizmy są inne. W psychofizyce słuchu, od klasycznych krzywych równogłośności opisanych przez Harveya Fletchera i Wildena Munsona po ich późniejsze standaryzacje, wiadomo, że „głośność" nie jest tym samym co poziom ciśnienia akustycznego, a czułość ucha zależy od częstotliwości i od kontekstu. Albert Bregman w teorii auditory scene analysis pokazał, że słuch nie odbiera „dźwięków", tylko organizuje strumienie w obiekty percepcyjne; w psychoperformansie oznacza to, że zbyt gęsta lub zbyt pogłosowa scena dźwiękowa zwiększa koszt segregacji strumieni, a więc zwiększa obciążenie poznawcze nawet wtedy, gdy dźwięk jest „estetycznie piękny". W przestrzeniach o dużym pogłosie czasowym, przy wysokim poziomie tła, rośnie maskowanie i spada czytelność sygnału; uczestnik zaczyna kompensować, podbijając uwagę i napięcie, co ostatecznie zwiększa zmęczenie i zmniejsza zdolność wejścia w subtelne różnicowanie bodźców dotykowych i kinestetycznych związanych z obiektem–kluczem.

Adaptacja słuchowa działa wielowarstwowo: jest habituacja do stałego bodźca, jest adaptacja głośności, jest też zmęczenie i czasowe podniesienie progu słyszenia po ekspozycji na intensywny dźwięk, znane w audiologii jako temporary threshold shift. Psychoperformans nie musi wchodzić w szczegóły kliniczne, ale musi rozumieć konsekwencję: jeśli plan sytuacyjny buduje dźwięk jako stałą, gęstą warstwę, uczestnik w pewnym momencie przestaje go słyszeć jako informację, a zaczyna go odczuwać jako obciążenie lub jako dyskomfort. W dodatku w warunkach przewlekłego hałasu tła rośnie koszt regulacyjny, a w grupie uruchamia się spontaniczna kompensacja komunikacyjna, w tym efekt Lombarda, czyli tendencja do mówienia głośniej w hałasie; to może z kolei podbijać stres społeczny i rozszczelniać architekturę ciszy funkcjonalnej. Z perspektywy planu sytuacyjnego dźwięk powinien więc pełnić funkcje precyzyjne: ramy rytmu, sygnalizacji progów, stabilizacji lub domknięcia, a nie stałego „wypełnienia" przestrzeni.

W tej części 30.4 widać już wspólny mianownik: adaptacja jest nieunikniona, a zmęczenie jest przewidywalne, jeśli bodźce są intensywne, długotrwałe i wielokanałowe. Psychoperformans, opierając się na obiekcie–kluczu jako materialnym operatorze znaczeń, ma wyjątkową przewagę: może redukować zależność od bodźców tła przez przeniesienie sprzężenia zwrotnego do relacji dotyku, oporu, ciężaru i faktury. W kolejnej sekwencji zostanie doprecyzowane, jak projektować akustykę i światło jako warunki, które wspierają percepcję obiektu–klucza, jak projektować zmienność bodźców jako sygnał, a nie jako szum, oraz jak rozumieć zmęczenie percepcyjne jako element architektury progów i zaworów bezpieczeństwa, a nie jako przypadkową przeszkodę.

Domknięcie 30.4 polega na przełożeniu adaptacji sensorycznej na konkretne reguły kompozycji planu sytuacyjnego: jak projektować światło i akustykę, aby wspierały percepcję obiektu–klucza, jak projektować zmienność bodźców tak, by była nośnikiem sygnału, a nie źródłem nieustannego błędu przewidywania, oraz jak wbudować w akt protokoły przeciwdziałające zmęczeniu percepcyjnemu bez uciekania w opowieści o „wytrzymałości" i „przekraczaniu". W psychoperformansie, który traktuje manipulację obiektem jako fundamentalną, adaptacja jest z jednej strony ryzykiem, bo „zabiera" intensywność bodźca, ale z drugiej strony jest narzędziem, bo pozwala przenieść uwagę z bodźców tła na subtelne różnice w procedurze. Jeżeli plan sytuacyjny jest dobrze zaprojektowany, adaptacja nie niszczy działania, tylko je pogłębia: uczestnik przestaje być przywiązany do widowiskowych zmian w

świetle i dźwięku, a zaczyna czytać mikrozmiany w oporze, tarciu, temperaturze i geometrii obiektu–klucza.

Pierwsza reguła kompozycyjna: stabilizuj tło, zmieniaj sygnał. To jest reguła wynikająca z psychofizyki i z teorii kodowania efektywnego (Barlow): jeśli tło jest stale zmienne, układ nerwowy inwestuje zasób w detekcję zmian tła, a nie w detekcję sygnału. W planie sytuacyjnym oznacza to, że światło i akustyka jako warunki powinny być względnie stałe w segmentach, w których kluczowa jest korekta proceduralna na obiekcie–kluczu. Zmienność światła i dźwięku jest dopuszczalna jako sygnał progu, przejścia i domknięcia, ale powinna mieć formę czytelną, powtarzalną i ograniczoną czasowo. Zmienność „dla nastroju", bez funkcji sygnału, jest w tej perspektywie po prostu generatorem zmęczenia percepcyjnego.

Druga reguła: zmienność musi mieć budżet. Budżet oznacza, że plan sytuacyjny określa, ile razy w akcie można zmienić parametry światła lub dźwięku, jak duża może być amplituda zmiany, oraz jak długi musi być czas stabilizacji po zmianie. W praktyce oznacza to, że jeśli wprowadzany jest próg wizualny (np. zmiana kontrastu, zmiana temperatury barwowej, przejście z rozproszonego światła do kierunkowego), to musi nastąpić segment stabilizacji, w którym uczestnik może zaktualizować model percepcyjny i wrócić do obiektu–klucza. Analogicznie w dźwięku: jeśli wprowadza się nową warstwę lub zmienia się rytm, powinien nastąpić segment, w którym struktura jest przewidywalna, aby mózg mógł wykonać segregację strumieni w sensie Bregmana, zamiast pozostawać w ciągłym skanowaniu. Budżet zmienności jest tym, co odróżnia kompozycję od przeciążenia.

Trzecia reguła: unikaj bodźców, które generują koszt bez zysku informacyjnego. W świetle oznacza to przede wszystkim unikanie olśnienia, ekstremalnych kontrastów, nieciągłej modulacji (migotania, PWM) oraz punktowych źródeł, które niszczą kontrast obiektu–klucza przez rozproszenie. W dźwięku oznacza to unikanie stałego „wypełnienia" o szerokim widmie i wysokim poziomie, które maskuje informacje i zwiększa koszt segregacji. W praktyce psychoperformansu jest to zasada przeciw romantyzacji „trudnych warunków": trudne warunki nie są dowodem głębi, są często dowodem błędu architektury. Jeśli plan sytuacyjny chce pracować z trudnością jako materiałem, trudność musi dotyczyć procedury (relacji do obiektu), a nie dotyczyć destrukcji warunków percepcyjnych.

Czwarta reguła: projektuj „pauzy percepcyjne" jako zmianę statystyki bodźca, a nie jako bezczynność. Wzrok potrzebuje segmentów, w których maleje koszt akomodacji i maleje koszt sakad; słuch potrzebuje segmentów, w których maleje koszt segregacji i maleje maskowanie; układ dotykowy i propriocepcja potrzebują segmentów, w których można odzyskać czułość na subtelne różnice oporu. Pauza percepcyjna może mieć postać redukcji światła do stabilnej, miękkiej luminancji, redukcji dźwięku do prostego rytmu lub ciszy funkcjonalnej, oraz powrotu do jednego chwytu na obiekcie–kluczu. Ta pauza jest w psychoperformansie zaworem bezpieczeństwa, ale również narzędziem pogłębiania: w pauzie adaptacja „resetuje" część kosztu i pozwala znów odróżniać mikrocechy.

Piąta reguła: projektuj akustykę jako architekturę przestrzeni, nie jako listę utworów. W wielu środowiskach performatywnych dźwięk jest traktowany jako warstwa estetyczna; 30.4 akcentuje, że dźwięk jest również warunkiem percepcji i komunikacji. W przestrzeniach o silnym pogłosie należy redukować gęstość strumieni i unikać materiału, który generuje maskowanie.

W przestrzeniach o wysokim tle hałasowym należy unikać subtelnych, cichych struktur, które wymuszą kompensację uwagi i będą frustrować. W grupach należy pamiętać o efektach komunikacyjnych, w tym o tendencji do podnoszenia głosu w hałasie; jeśli plan sytuacyjny wymaga instrukcji, powinien projektować ciszę funkcjonalną, aby nie przekształcić komunikacji w źródło dodatkowego stresu społecznego. To jest zasada, która łączy się bezpośrednio z 30.3: źle zaprojektowana akustyka staje się generatorem stresu, bo zwiększa niepewność sensoryczną i społeczną jednocześnie.

Szósta reguła: traktuj światło jako narzędzie czytelności obiektu–klucza. W praktyce oznacza to priorytet krawędzi, faktury i mikro-ruchu, o których można myśleć w duchu tradycji Helmholtza (inferencyjność widzenia) oraz neurofizjologii cech (Hubel, Wiesel). Jeśli obiekt–klucz jest podstawą działania, światło powinno wzmacniać jego informacyjność, a nie ją niszczyć. Zbyt mocne światło zniszczy kontrast przez olśnienie, zbyt kolorowe światło zmieni równowagę chromatyczną i zredukuje zdolność odczytu faktury, zbyt dynamiczne światło przechwyci uwagę i uniemożliwi stabilną korektę. To jest również zasada etyczna: jeśli uczestnik ma wykonywać precyzyjne manipulacje, nie wolno projektować warunków, które zwiększają ryzyko błędu.

Siódma reguła: przenoś ciężar znaczenia z bodźców tła na konsekwencję procedury. W praktyce psychoperformansu oznacza to, że zmiany w świetle i dźwięku nie powinny być głównym nośnikiem sensu; głównym nośnikiem sensu jest relacja do obiektu–klucza i konsekwencja aktów symbolicznych wykonywanych na materiale. Jeśli sens jest przeniesiony na bodźce tła, plan sytuacyjny staje się wrażliwy na adaptację: po kilku minutach bodziec tła przestaje działać, więc trzeba go wzmocnić, a to prowadzi do saturacji. Jeśli sens jest przeniesiony na procedurę, adaptacja działa na korzyść: tło się uspokaja, a uwaga może przejść na mikrostrukturę działania. Semir Zeki i tradycje neuroestetyki podkreślały rolę cech bodźca w przyciąganiu uwagi, ale w psychoperformansie cechy bodźca powinny służyć otwarciu wejścia, a nie stałemu podtrzymywaniu pobudzenia.

Ósma reguła: dokumentuj zmęczenie percepcyjne i traktuj je jako wskaźnik architektury, nie jako cechę osoby. W tradycjach badań czujności, od Mackwortha po współczesne ujęcia spadku uwagi utrzymanej, wiadomo, że długotrwała ekspozycja generuje spadek jakości. W planie sytuacyjnym oznacza to, że jeśli w określonych segmentach powtarza się spadek precyzji, wzrost drażliwości, wzrost liczby błędów, to nie jest to „problem uczestnika", tylko sygnał, że budżet zmienności, budżet bodźców lub czas segmentów jest źle dobrany. Dokumentowanie jest tu narzędziem anty-mistyfikacji: pozwala odróżnić „efekt procedury" od „efektu zmęczenia".

Z tych reguł wynika standard projektowania adaptacyjnego: plan sytuacyjny jest kompozycją, która zakłada adaptację i wykorzystuje ją, zamiast z nią walczyć. Światło i dźwięk są projektowane jako warunki czytelności i rytmu, a nie jako stałe wzmocnienie. Zmienność ma budżet i pełni funkcję sygnału, nie szumu. Pauzy percepcyjne są częścią architektury, a nie dodatkiem. Obiekt–klucz pozostaje centrum sprzężenia zwrotnego, co pozwala, by adaptacja tła uwalniała uwagę dla mikrostruktury procedury. W konsekwencji psychoperformans może utrzymać przyjemną złożoność bez wpadania w saturację, a zmęczenie percepcyjne przestaje być przypadkowym kosztem, stając się wskaźnikiem, który umożliwia precyzyjne strojenie IndywiduAkcji jako serii praktyk rozłożonych w czasie.

30.5. Psychoneuroimmunologia psychoperformansu: zapalenie małego stopnia, cytokiny i odporność

Psychoneuroimmunologia stanowi jedno z tych pól, na których psychoperformans wymaga najwyższej dyscypliny pojęciowej, ponieważ bardzo łatwo byłoby tutaj przejść od trafnej intuicji o jedności organizmu do nienaukowego języka o „uzdrawianiu odporności przez świadomość". Tymczasem rzetelne ujęcie musi zacząć się od stwierdzenia prostego, lecz metodologicznie kluczowego: psychoperformans nie działa na układ immunologiczny bezpośrednio w sensie farmakologicznym czy zakaźnym, lecz może oddziaływać pośrednio przez modulację stresu, poczucia przewidywalności, społecznej izolacji lub ko-regulacji, rytmu snu i czuwania, zachowań zdrowotnych, obciążenia allostatycznego oraz wzorców autonomicznych i endokrynnych. Psychoneuroimmunologia, rozwijana od prac Roberta Adera, Nicholasa Cohena i Davida Feltena, wykazała, że układ nerwowy, układ dokrewny i układ odpornościowy nie są trzema odseparowanymi domenami, lecz dynamicznym układem komunikującym się wielokierunkowo. Oznacza to, że sposób przeżywania zagrożenia, relacji, straty, kontroli, sensu i bezradności może wpływać na gospodarkę zapalną, na reaktywność immunologiczną, na przebieg wygaszania odpowiedzi stresowej i na długofalowy koszt biologiczny życia w stanie przeciążenia. Bruce McEwen bardzo wyraźnie pokazywał, że przewlekły stres nie jest tylko stanem psychicznym, lecz procesem, w którym organizm płaci cenę adaptacyjną w wielu układach naraz. George Slavich i inni badacze stresu społecznego dodawali do tego perspektywę, w której samotność, odrzucenie, przewlekłe napięcie relacyjne, utrata statusu lub chroniczna nieprzewidywalność mogą sprzyjać prozapalnemu przesunięciu organizmu. Właśnie tu pojawia się realny, choć pośredni, obszar działania psychoperformansu. Jeżeli metoda ta potrafi zmniejszać koszt nieustannej czujności, poprawiać regulację afektu, wspierać lepszy sen, redukować kompulsywne samonadzorowanie i przywracać poczucie sprawczości oraz bezpiecznej współobecności, to może współtworzyć biologiczne warunki mniej sprzyjające chronicznemu podtrzymywaniu zapalenia małego stopnia. To nie jest twierdzenie o cudownym leczeniu odporności, lecz o zmianie środowiska regulacyjnego organizmu. W języku psychoperformansu należałoby powiedzieć, że plan sytuacyjny, jeśli jest dobrze skonstruowany, nie tylko wytwarza znaczenie, ale może też obniżać koszt biologiczny życia w trybie ciągłego alarmu. W języku psychoneuroimmunologii oznacza to, że psychoperformans może być rozumiany jako praktyka wpływająca na niektóre determinanty neuroimmunologiczne, choć zawsze pośrednio, stopniowo i bez gwarancji prostego, liniowego efektu.

Aby jednak nie popaść w zbyt miękkie formuły, trzeba dokładnie opisać, czym jest zapalenie małego stopnia. Nie chodzi tu o ostre zapalenie związane z infekcją, urazem czy wyraźną chorobą tkankową, lecz o przewlekłe, subtelne, często klinicznie mało spektakularne podwyższenie aktywności prozapalnej, które może współwystępować z przeciążeniem metabolicznym, złym snem, przewlekłym stresem psychospołecznym, siedzącym trybem życia, otyłością trzewną, zaburzeniami rytmu dobowego, samotnością, nadużyciem substancji lub długotrwałym stanem mobilizacji bez odpowiedniego domknięcia. W takim krajobrazie ważne stają się cytokiny prozapalne, takie jak interleukina 6, TNF-alfa czy interleukina 1 beta, a także białko C-reaktywne jako jeden z pośrednich wskaźników procesu zapalnego. Trzeba jednak od razu dodać, że cytokiny nie są „złymi substancjami", które należy po prostu obniżyć. Są podstawowymi mediatorami komunikacji immunologicznej, koniecznymi do obrony, naprawy i koordynacji odpowiedzi ustroju. Problem zaczyna się wtedy, gdy ich aktywność zostaje utrwalona w sposób nieproporcjonalny do rzeczywistych potrzeb organizmu albo gdy proces

zapalny nie domyka się sprawnie i staje się tłem codziennego funkcjonowania. W psychoneuroimmunologii coraz wyraźniej widać, że przewlekłe poczucie zagrożenia społecznego, brak kontroli, bezsenność, ruminacja, przeciążenie uwagowe i chroniczna aktywacja osi stresu mogą wspierać taki właśnie stan. Z punktu widzenia psychoperformansu najważniejsze jest to, że bardzo wiele jego narzędzi dotyczy dokładnie tych obszarów: relacji między przewidywalnością a niepewnością, między czujnością a ulgą, między izolacją a świadkowaniem, między zamarciem a wykonaniem, między chaosem afektywnym a symbolicznym domknięciem, między przeciążeniem bodźcowym a architekturą ciszy. Nie wolno oczywiście twierdzić, że wykonanie jednego aktu symbolicznego obniży poziom interleukiny 6 albo „wyciszy stan zapalny". Takie twierdzenie byłoby nadużyciem. Wolno jednak postawić tezę bardziej zniuansowaną: jeśli psychoperformans staje się powtarzalną praktyką lepszego zarządzania saliencją, zmniejszania kosztu społecznej ekspozycji, poprawy snu, obniżania przewlekłej czujności i zwiększania sprawczości, to może z czasem współtworzyć mniej prozapalne środowisko regulacyjne. Właśnie tu spotykają się znaczenie i biologia. Organizm nie reaguje na samą metaforę, ale reaguje na to, co metafora, rytuał, świadkowanie i nowy wzorzec działania robią z jego całodzienną trajektorią pobudzenia, napięcia, oddychania, odpoczynku i relacji.

Na jeszcze głębszym poziomie trzeba zauważyć, że układ odpornościowy nie jest jedynie odbiorcą sygnałów ze stresu, lecz aktywnym współtwórcą doświadczenia psychicznego. Cytokiny prozapalne mogą wpływać na zachowanie, motywację, sen, odczuwanie zmęczenia, apetyt, ból i tak zwane zachowanie chorobowe, czyli zespół zmian obejmujących wycofanie, spadek energii, anhedonię, wzrost drażliwości, spowolnienie i osłabienie napędu. W umiarkowanej, krótkotrwałej postaci jest to adaptacyjne: organizm koncentruje zasoby na obronie i naprawie. Problem polega na tym, że przy przewlekłym, subtelnym tle prozapalnym część tych zjawisk może przestać być krótkim epizodem i zacząć współtworzyć codzienną psychofizjologię człowieka. Wtedy osoba żyje nie tylko „w stresie" albo „w obniżonym nastroju", lecz w układzie wzajemnych sprzężeń, gdzie zmęczenie nasila izolację, izolacja nasila stres społeczny, stres nasila sygnalizację zapalną, a ta z kolei współtworzy dalszy spadek napędu, mniejszą gotowość do ruchu, gorszy sen i większą podatność na interpretowanie świata jako przeciążającego. Z tej perspektywy psychoperformans można rozumieć jako próbę rozszczelnienia błędnego koła. Nie przez ignorowanie biologii i udawanie, że wszystko jest kwestią nastawienia, lecz przez wchodzenie w te miejsca, w których zachowanie, relacja, rytm dnia i sposób regulacji mogą jeszcze zostać przeprojektowane. Jeżeli uczestnik dzięki psychoperformansowi zaczyna inaczej obchodzić się z sygnałem zmęczenia, nie interpretuje każdego napięcia jako katastrofy, łatwiej wraca do snu po pobudzeniu, mniej kompulsywnie skanuje otoczenie, lepiej domyka przejścia między zadaniami, a wspólna obecność przestaje być dla niego wyłącznie kosztem, to nie są to zmiany wyłącznie „psychologiczne". To są realne przesunięcia w krajobrazie bodźców, które wcześniej podtrzymywały stan przeciążenia. Psychoperformans nie zastępuje leczenia stanów zapalnych, infekcji, chorób autoimmunologicznych ani immunomodulacji medycznej. Może jednak działać na poziomie warunków podtrzymujących lub osłabiających przewlekłe neuroimmunologiczne obciążenie. I właśnie dlatego trzeba go opisywać nie jako narzędzie „wzmacniania odporności" w sensie sloganowym, lecz jako możliwy element redukcji biologicznego kosztu chronicznego alarmu i chronicznego rozregulowania.

Z tego wynika podstawowa rama dla dalszych części tego podrozdziału. Po pierwsze, trzeba będzie rozebrać na czynniki pierwsze główne osie komunikacji między psychiką, układem nerwowym, osią HPA, autonomicznym układem nerwowym i odpornością, tak aby pokazać, jak stres psychospołeczny przechodzi w język cytokin, glukokortykoidów i sygnałów zapalnych. Po drugie, konieczne będzie omówienie, w jaki sposób psychoperformans może wpływać na ten układ przez mechanizmy pośrednie: przewidywalność, rytm, sprawczość, ko-regulację, sen, ruch, redukcję przeciążenia bodźcowego i zmianę relacji z własnym pobudzeniem. Po trzecie, trzeba będzie postawić wyraźne granice inferencyjne: nie każde subiektywne poczucie ulgi ma korelat przeciwzapalny, nie każde wzruszenie oznacza korzystną immunomodulację i nie każda poprawa nastroju przekłada się na mierzalne zmiany w markerach. Po czwarte, należy odróżnić pola potencjalnie wspierające od pól ryzyka: źle prowadzony psychoperformans może przecież zwiększać koszt biologiczny przez bezsenność, przestymulowanie, emocjonalny aftershock, nadmiar saliencji i utrwalanie alarmowej relacji z własnym ciałem. Dopiero przy zachowaniu tych wszystkich rozróżnień można uczciwie mówić o psychoneuroimmunologii psychoperformansu. Nie jako o modnej nadbudowie nad sztuką działania, lecz jako o jednym z najbardziej wymagających obszarów, gdzie znaczenie, relacja, stres, zapalenie małego stopnia i odporność spotykają się w realnym, materialnym organizmie.

Aby przejść głębiej, trzeba opisać główne osie komunikacji między doświadczeniem psychicznym a odpornością. Najważniejsza jest tu nie jedna „droga stresu", lecz kilka nakładających się szlaków. Pierwszy obejmuje oś podwzgórze–przysadka–nadnercza, drugi współczulny układ nerwowy i unerwienie narządów limfatycznych, trzeci przywspółczulne mechanizmy hamowania zapalenia, czwarty zaś szeroko rozumianą gospodarkę rytmów dobowych, snu i zachowań regeneracyjnych. Kiedy organizm odczytuje sytuację jako przewlekle nieprzewidywalną, wstydliwą, przeciążającą lub społecznie zagrażającą, podwzgórze aktywizuje kaskadę hormonalną prowadzącą do wydzielania glikokortykoidów, głównie kortyzolu. Równolegle wzrasta aktywność współczulna, a wraz z nią uwalnianie katecholamin, zwłaszcza noradrenaliny i adrenaliny, co zmienia pracę serca, naczyń, metabolizmu oraz wzór komunikacji immunologicznej. W krótkim horyzoncie jest to biologicznie racjonalne: organizm przesuwa zasoby ku mobilizacji, orientacji i obronie. Problem zaczyna się wtedy, gdy taka mobilizacja nie znajduje adekwatnego domknięcia. Bruce McEwen opisywał to językiem kosztu allostatycznego, a George Slavich i Steve Cole rozwijali obraz, w którym długotrwałe obciążenie psychospołeczne może wzmacniać ekspresję genów związanych z odpowiedzią prozapalną oraz osłabiać niektóre korzystne aspekty odpowiedzi przeciwwirusowej. Nie oznacza to mechanicznego przejścia od „złej emocji" do „choroby", lecz raczej to, że organizm żyjący miesiącami lub latami w trybie alarmowym zaczyna traktować świat jak środowisko wymagające podtrzymanej gotowości immunologicznej. Z punktu widzenia psychoperformansu szczególnie ważne jest, że ten alarm bardzo często nie wynika wyłącznie z pojedynczego traumatycznego bodźca, lecz z całej architektury codzienności: nadmiaru sygnałów, zbyt małej przewidywalności, niemożności domknięcia napięcia, rozproszonej uwagi, przeciążenia relacyjnego, chronicznego samonadzoru i zbyt małej liczby doświadczeń, w których organizm mógłby wejść w tryb bezpiecznego wykonania. Psychoperformans, jako praktyka projektowania progów, rytmów, świadkowania, sprawczości i domknięcia, nie zmienia bezpośrednio cytokin, ale może modyfikować właśnie ten warunek wyjściowy: to, czy świat jest czytany jako stale nadchodzące zagrożenie, czy jako przestrzeń, w której możliwa jest regulowana odpowiedź.

Drugą oś trzeba opisać bardziej szczegółowo, bo to ona łączy społeczną i symboliczną warstwę psychoperformansu z biologią zapalenia. Chodzi o tak zwane neuroimmunologiczne skutki stresu społecznego, czyli tego typu doświadczeń, które niekoniecznie są widowiskowo dramatyczne, ale przewlekle podtrzymują sygnał zagrożenia: upokorzenie, odrzucenie, izolacja, niestabilność pozycji, brak wpływu, nieustanne bycie ocenianym, niemożność wycofania się z ekspozycji, przymus wydolności oraz ciągłe poczucie, że własne ciało i własna obecność muszą być bezustannie kontrolowane. Badania nad samotnością, stresem społecznym i zapaleniem sugerują, że właśnie te formy przeciążenia mogą być szczególnie immunologicznie kosztowne, bo nie mają wyraźnego końca i nie dają organizmowi prostego sygnału „zagrożenie minęło". W tym sensie psychoperformans dotyka jednego z najważniejszych punktów psychoneuroimmunologii: relacji między widzialnością a bezpieczeństwem. Jeśli podmiot przez lata funkcjonuje tak, jakby bycie widzianym było równoznaczne z ryzykiem naruszenia, oś stresu i układ autonomiczny mogą utrwalać stan zwiększonej gotowości. Jeżeli natomiast dzięki dobrze skomponowanemu działaniu doświadcza on powtarzalnie, że może być obecny, że może wejść w pole spojrzenia, użyć głosu, manipuluje obiektem–kluczem, wykonać akt niedoskonały, a mimo to nie dochodzi do katastrofy społecznej, to nie jest to wyłącznie korekta symboliczna. Jest to potencjalnie głęboka korekta sygnałów, które wcześniej utrzymywały neuroimmunologiczne obciążenie. Trzeba jednak dodać, że nie każda ekspozycja społeczna działa korzystnie. Źle zaprojektowana grupa, nadużywający autorytetu prowadzący, świadek kolonizujący sens, zbyt gwałtowna kulminacja albo przemocowa synchronia mogą działać dokładnie odwrotnie: utrwalać społeczne zagrożenie jako stan bazowy. Dlatego psychoperformans w ujęciu psychoneuroimmunologicznym musi być metodą redukcji przewlekłego zagrożenia społecznego, a nie jego estetyzacji. Właśnie tu spotykają się wątki rozwijane przez Steve'a Cole'a, George'a Slavicha, Theresę Rohleder i innych badaczy stresu społecznego z autorską logiką świadka, pola obecności i planu sytuacyjnego. To, czy wspólnota działa immunologicznie wspierająco, zależy nie od samego faktu bycia razem, lecz od jakości tego bycia: od rytmu, przewidywalności, prawa do różnicy, odciążenia samonadzoru i realnego doświadczenia uznania bez przymusu zgodności.

Trzecia oś dotyczy przywspółczulnego hamowania zapalenia i roli nerwu błędnego, ale również tutaj trzeba zachować ostrożność, bo popularna fascynacja „wagotonią" często upraszcza rzeczywistą złożoność problemu. Nie wystarczy powiedzieć, że spokój „włącza nerw błędny" i wszystko wraca do równowagi. Bardziej adekwatne jest stwierdzenie, że istnieją mechanizmy, przez które większa elastyczność autonomiczna, lepsza regulacja oddechu, spadek przewlekłej czujności oraz bardziej skuteczne przechodzenie od mobilizacji do wygaszania mogą współtworzyć warunki mniej sprzyjające długotrwałemu podtrzymywaniu odpowiedzi zapalnej. Kevin Tracey opisywał cholinergiczną drogę przeciwzapalną, zwracając uwagę, że układ nerwowy może modulować zapalenie także przez mechanizmy przywspółczulne. Dla psychoperformansu istotne jest to, że wiele jego narzędzi działa właśnie na przejścia między pobudzeniem a domknięciem: oddech, rytmizowany ruch, cisza, kontrolowana pauza, obiekt–klucz jako stabilizator uwagi, wspólna uwaga bez przemocy, gest kończący, rytuał zejścia z intensywności, ograniczenie szumu po działaniu. Każdy z tych elementów może współtworzyć warunki lepszej autonomicznej elastyczności, a przez to pośrednio wpływać na krajobraz immunologiczny. Znowu: nie chodzi o prostą linię przyczynową, lecz o środowisko regulacyjne. Organizm, który umie szybciej wracać z pobudzenia, który nie musi utrzymywać alarmu przez wiele godzin po zdarzeniu, który lepiej śpi, który mniej kompulsyjnie skanuje zagrożenie i który nie płaci za każdy społeczny kontakt

nadmiernym kosztem, może z czasem funkcjonować w mniej prozapalnym ustawieniu bazowym. Właśnie dlatego tak ważne są końcowe fazy działania. Z perspektywy psychoneuroimmunologii źle zamknięty psychoperformans bywa bardziej ryzykowny niż psychoperformans niepodjęty. Jeśli uczestnik wychodzi w stanie wysokiej saliencji, z otwartą pętlą afektywną, z przeciążonym układem uwagowym i bez możliwości spokojnego zejścia, biologiczna cena procesu może być wysoka. Jeśli natomiast wyjście jest rytmiczne, przewidywalne i wspierające powrót do względnej równowagi, cały akt zyskuje inną jakość neuroimmunologiczną. Z tego punktu widzenia nie tylko sam próg, ale i sposób zejścia z progu ma znaczenie dla odpornościowego kosztu praktyki.

Czwarta i może najważniejsza dla dalszych partii rozdziału oś to rytm dobowy, sen i zachowania okołoregulacyjne. Układ odpornościowy nie pracuje w próżni czasowej. Cytokiny, glukokortykoidy, aktywność współczulna, temperatura ciała, apetyt, zachowania regeneracyjne i wrażliwość na bodźce podlegają rytmom okołodobowym. Kiedy rytmy te zostają przewlekle rozchwiane — przez nocne światło, nieregularny sen, ciągłą pracę ekranową, nadmiar stymulacji wieczorem, chaotyczne posiłki, alkohol, brak ruchu i niekończące się pobudzenie poznawcze — organizm traci jedną z głównych osi koordynacji immunologicznej. Psychoperformans może tu działać na dwa sposoby. Po pierwsze, negatywnie, jeśli sam staje się źródłem dodatkowego rozregulowania: nocnych kulminacji bez domknięcia, przestymulowania, późnego pobudzenia, kompulsywnego analizowania po sesji, emocjonalnego afterglow bez możliwości snu. Po drugie, pozytywnie, jeśli zostaje włączony w bardziej higieniczną architekturę dnia: ma odpowiednią porę, ma rytm wejścia i zejścia, kończy się realnym wygaszeniem pobudzenia, sprzyja wieczornemu obniżeniu saliencji i ułatwia sen zamiast go destabilizować. W długiej perspektywie może to mieć ogromne znaczenie dla psychoneuroimmunologii praktyki, bo właśnie sen jest jednym z najważniejszych mediatorów między przeżyciem psychicznym a odpornością. W kolejnej części trzeba będzie więc przejść do jeszcze bardziej konkretnego opisu: jak przewlekły stres psychospołeczny przechodzi w język zapalenia małego stopnia, jakie wskaźniki i biomarkery w ogóle mają tu sens, jak psychoperformans może wspierać proces poprzez sen, ruch, ko-regulację i redukcję przeciążenia, a także gdzie kończy się uczciwa hipoteza, a zaczyna biologiczna fantazja.

Jeżeli ten podrozdział ma zachować rygor naukowy, trzeba teraz przejść od ogólnej idei stresu do bardziej precyzyjnego opisu, w jaki sposób przewlekłe obciążenie psychospołeczne może współtworzyć zapalenie małego stopnia. Najważniejsze jest tu zerwanie z naiwnym modelem, wedle którego „negatywne emocje obniżają odporność", a „pozytywne emocje ją wzmacniają". Taki obraz jest zbyt prosty i wprowadza w błąd. Układ odpornościowy nie odpowiada na emocje jako etykiety słowne, lecz na całe wzory fizjologiczne i behawioralne: długość i częstotliwość aktywacji osi HPA, jakość wygaszania pobudzenia, zakres aktywacji współczulnej, wzorzec snu, poziom ruchu, jedzenie, używki, obciążenie społeczne, poczucie wpływu lub jego brak, liczbę nierozwiązanych przejść w ciągu dnia i stopień chronicznej antycypacji zagrożenia. To właśnie dlatego psychoneuroimmunologia jest tak istotna dla psychoperformansu: nie dlatego, że pozwala mówić o „leczeniu cytokin przez sztukę", ale dlatego, że ujawnia, iż znaczenie, rytm życia i sposób regulacji mają biologiczną cenę. Gdy organizm przez długi czas funkcjonuje w trybie wysokiej czujności, szczególnie wtedy, gdy zagrożenie ma charakter społeczny, relacyjny, statusowy albo chronicznie uwagowy, może dochodzić do utrwalenia wzorca, w którym część układów odpornościowych zachowuje się tak, jakby środowisko stale wymagało gotowości obronnej. Steve Cole pisał o konserwatywnej transkrypcyjnej odpowiedzi na przeciwności,

George Slavich analizował społeczną transmisję sygnału zagrożenia do układu zapalnego, a Bruce McEwen opisywał allostatyczny koszt utrzymywania organizmu w długotrwałej mobilizacji. W języku psychoperformansu oznacza to tyle, że przewlekły brak domknięcia, chroniczne czuwanie, nieustanna ekspozycja na ocenę, pętle wstydu, bezsenność, przeciążenie percepcyjne i niewygaszona relacja z sygnałem trudnym nie pozostają „tylko w psychice". One mogą współtworzyć biologiczne tło, w którym organizm działa bardziej zapalnie, bardziej kosztownie, mniej elastycznie. Psychoperformans staje się więc potencjalnie ważny tam, gdzie potrafi nie tyle wywołać emocję, ile zmienić krajobraz przewlekłych mikrostresorów: sposób przechodzenia między zadaniami, relację do widzialności, tolerancję na własny sygnał cielesny, architekturę ciszy, rytm domknięcia dnia, możliwość wejścia i wyjścia z napięcia bez resztkowego alarmu. To właśnie są miejsca, w których praktyka może pośrednio dotykać psychoneuroimmunologii bez składania fałszywych obietnic medycznych.

Na tym tle trzeba wyjaśnić, czym w ogóle posługuje się badacz, kiedy mówi o immunologicznych kosztach stresu. Najczęściej nie bada się „odporności" jako jednej całości, bo to pojęcie jest zbyt szerokie. Bada się raczej markery pośrednie: białko C-reaktywne, interleukinę 6, TNF-alfa, czasem interleukinę 1 beta, niekiedy wzory ekspresji genów związanych z odpowiedzią zapalną, czasem reaktywność kortyzolową, czasem zależność między snem a markerami prozapalnymi, czasem dynamikę leukocytów lub parametry cytotoksyczności komórkowej. Każdy z tych wskaźników ma jednak ograniczenia. CRP jest zależne od wielu czynników i nie mówi, skąd bierze się zapalenie. IL-6 może rosnąć zarówno w przewlekłym przeciążeniu, jak i w odpowiedzi na wysiłek fizyczny czy infekcję. Kortyzol nie jest prostym markerem „stresu", bo znaczenie ma jego rytm dobowy, reaktywność, opadanie, pora pobrania i cała architektura dnia. To właśnie z tych powodów psychoperformans, jeśli ma być kiedyś badany na poziomie psychoneuroimmunologicznym, wymaga bardzo ostrożnego projektowania protokołów. Nie wolno interpretować pojedynczego spadku napięcia po sesji jako dowodu na zmianę zapalną. Nie wolno też utożsamiać poczucia ulgi z natychmiastową immunomodulacją. Uczciwe podejście wymagałoby badań powtarzanych w czasie, kontroli snu, diety, aktywności fizycznej, leków, infekcji interkurencyjnych, masy ciała, rytmu dobowego i szeregu innych zmiennych. To ważne również z powodów wewnętrznie metodologicznych dla samej książki. Psychoperformans nie może przejąć języka biomarkerów tylko po to, by dodać sobie naukowego ciężaru. Jeśli odwołuje się do psychoneuroimmunologii, musi robić to z pokorą wobec złożoności organizmu. Najrozsądniej jest więc twierdzić, że praktyka może działać na determinanty neuroimmunologiczne, a nie że automatycznie zmienia konkretne markery. Determinantami tymi są przede wszystkim: jakość snu, przewlekła czujność, niedomknięte pobudzenie, samotność, wstyd społeczny, brak sprawczości, nadmiar bodźców, brak rytmu i zachowania kompensacyjne takie jak używki czy rozchwianie dobowych nawyków. Jeżeli psychoperformans obniża te obciążenia, wtedy dopiero można mówić o tworzeniu bardziej przyjaznego środowiska biologicznego. Nie dlatego, że działa „na układ odpornościowy" jak lek, ale dlatego, że zmienia całe środowisko, w którym układ odpornościowy jest zmuszony pracować.

Najbardziej produktywne dla tej części książki jest więc przejście od immunologii substancji do immunologii stylu regulacji. To właśnie styl regulacji wydaje się najważniejszym miejscem potencjalnego oddziaływania psychoperformansu. Organizm może funkcjonować w trybie stałego pobudzenia o wysokim koszcie: ma płytki oddech, skróconą pauzę między zadaniami, rozproszoną uwagę, trudność z przechodzeniem z aktywacji do odpoczynku, podwyższoną

reaktywność na spojrzenie i ocenę, mało snu głębokiego, nieregularny rytm dnia, kompulsyjną pracę poznawczą i niewiele doświadczeń ulgi, które nie byłyby oparte na ucieczce, używce lub całkowitym wyczerpaniu. Może też funkcjonować w trybie bardziej ekonomicznym: z większą zdolnością do modulowania pobudzenia, z bardziej czytelnym wejściem i wyjściem z zadania, z lepszą ko-regulacją relacyjną, z bardziej tolerowaną ciszą, z mniejszą potrzebą ciągłego samonadzoru, z lepszym snem i z większą liczbą krótkich, ale realnych doświadczeń sprawczości. Psychoperformans działa najgłębiej właśnie wtedy, gdy potrafi przeprowadzić organizm od pierwszego do drugiego trybu, nie przez moralizowanie, lecz przez wcielone doświadczenie. To dlatego tak ważne są mikronarracje codzienności, praca na progu wejścia do przestrzeni, gesty domknięcia, obiekt–klucz jako stabilizator, rytmizowane przejścia, świadek nienaruszający pola, działania redukujące koszt widzialności i plan sytuacyjny, który nie zostawia uczestnika w stanie przestymulowanego „otwarcia". Z punktu widzenia psychoneuroimmunologii szczególnie wartościowe mogą być te elementy psychoperformansu, które poprawiają sen, zmniejszają rozlane pobudzenie wieczorne, ograniczają przeciążenie sensorystyczne, redukują potrzebę kompulsywnej interpretacji po działaniu i zwiększają poczucie, że trudna sytuacja może być przeżyta bez utrwalenia alarmu. W takich warunkach mniejszy staje się biologiczny koszt czujności, a to właśnie ten koszt jest jednym z najważniejszych pośredników między doświadczeniem psychospołecznym a zapaleniem małego stopnia. Nieprzypadkowo więc część najsilniejszych narzędzi psychoperformansu jest zarazem bardzo prostych: dobrze ustawiony rytm oddechowo-ruchowy, oszczędna architektura światła, przejrzyste sekwencje rozpoczęcia i zakończenia, przewidywalna rola świadka, świadome ograniczenie liczby figur saliencyjnych, mikrorytuały wygaszania dnia. Ich siła nie polega na widowiskowości, lecz na tym, że codziennie zdejmują z organizmu część obciążenia, które wcześniej musiał stale dźwigać.

Na końcu tego fragmentu trzeba jeszcze wyraźniej określić granicę między hipotezą użyteczną a fantazją. Użyteczną hipotezą jest twierdzenie, że psychoperformans może pośrednio wspierać mniej prozapalny profil funkcjonowania, jeśli skutecznie poprawia sen, obniża przewlekłe pobudzenie, redukuje poczucie zagrożenia społecznego, zwiększa sprawczość i ułatwia powrót z aktywacji do względnej równowagi. Fantazją byłoby twierdzenie, że sam akt symboliczny albo samo „głębokie przeżycie" automatycznie podnosi odporność, obniża cytokiny lub leczy stan zapalny. Użyteczną hipotezą jest to, że wspólna uwaga, rytm, ko-regulacja i domknięcie mogą zmniejszać neuroimmunologiczny koszt chronicznego alarmu. Fantazją byłoby wywodzenie z tego, że każda wspólnota działa przeciwzapalnie albo że każda ulga jest immunologicznie korzystna. Użyteczną hipotezą jest to, że psychoperformans może stać się ważnym elementem higieny biologicznej życia. Fantazją byłoby ogłaszanie go metodą immunoterapeutyczną. Dopiero na tle tych rozróżnień można w kolejnej części przejść do bardziej szczegółowego opisu mechanizmów: jak stres społeczny, rytm dobowy, sen, ruch, izolacja i ko-regulacja wpływają na gospodarkę zapalną, oraz jak psychoperformans może modyfikować te osie bez przekraczania własnych kompetencji i bez biologicznego mistycyzmu.

Najbardziej precyzyjny model przejścia od stresu psychospołecznego do zapalenia małego stopnia wymaga przyjęcia, że organizm nie reaguje na „złą emocję" jako abstrakcję, lecz na przewlekły wzór alarmu, nieprzewidywalności i kosztownej adaptacji. Kiedy człowiek przez długi czas żyje w stanie wysokiej czujności, szczególnie społecznej — pod presją oceny, zawstydzenia, utraty wpływu, niemożności domknięcia napięcia, chronicznego samonadzoru i rozproszonej antycypacji zagrożenia — oś podwzgórze–przysadka–nadnercza oraz współczulny układ

nerwowy zaczynają działać nie jako krótkotrwałe narzędzia obrony, lecz jako tło codzienności. W pierwszej fazie glikokortykoidy i katecholaminy pełnią funkcję adaptacyjną: mobilizują, zwiększają dostępność energii, wzmacniają orientację, modulują odporność zależnie od sytuacji. Jednak przy przewlekłym obciążeniu może dochodzić do takiej konfiguracji, w której część tkanek i komórek odpornościowych staje się mniej podatna na przeciwzapalne działanie glikokortykoidów, a sygnalizacja prozapalna utrzymuje się dłużej, niż byłoby to potrzebne w zdrowym cyklu mobilizacja–wygaszenie. To właśnie w takim krajobrazie rośnie znaczenie interleukiny 6, TNF-alfa, interleukiny 1 beta, CRP i innych wskaźników przewlekłego, niskonasilonego stanu zapalnego, który nie jest ostrą reakcją na zakażenie, lecz raczej sygnałem, że organizm funkcjonuje w kosztownym reżimie obronnym. Psychoperformans staje się tu istotny nie dlatego, że „włącza odporność", lecz dlatego, że może redukować determinanty tego reżimu: zmniejszać chroniczną nieprzewidywalność, porządkować saliencję, obniżać koszt społecznej ekspozycji, poprawiać zdolność do wygaszania pobudzenia i przywracać doświadczenie, że napięcie może mieć czytelny początek, przebieg i koniec. Właśnie ta zmiana stylu regulacji stanowi najbardziej wiarygodny most między działaniem symbolicznym a psychoneuroimmunologią.

Drugi węzeł problemu dotyczy stresu społecznego jako szczególnie immunologicznie kosztownej formy przeciążenia. Badania psychoneuroimmunologiczne od lat sugerują, że organizm reaguje wyjątkowo silnie nie tylko na zagrożenia fizyczne, ale także na odrzucenie, izolację, chroniczne poczucie niższego statusu, utratę uznania, brak kontroli i powtarzalne doświadczenia relacyjnego alarmu. Dzieje się tak dlatego, że mózg nie traktuje społeczności jako dodatku do biologii, lecz jako jedno z głównych środowisk przetrwania. Jeżeli więc wspólna uwaga, spojrzenie innych, widzialność publiczna lub bliskość relacyjna są stale kodowane jako koszt, układ nerwowy podtrzymuje czujność, a układ odpornościowy może coraz częściej otrzymywać sygnał, że świat wymaga stanu gotowości. Właśnie tutaj psychoperformans ma swoją szczególną wartość: pracuje na polu świadkowania, widzialności, wspólnego czasu i prawa do różnicy. Gdy uczestnik wielokrotnie doświadcza, że może być obecny bez katastrofy, może przejść przez spojrzenie świadka bez konieczności totalnej obrony, może wejść w pole grupy bez utraty granic, może wykonać akt niedoskonały i pozostać uznanym, wtedy nie zmienia się tylko jego narracja o sobie. Zmienia się także neurobiologiczny koszt relacji. To z kolei może obniżać jedną z głównych osi przewlekłego obciążenia zapalnego: społeczne zagrożenie podtrzymywane dzień po dniu. Trzeba jednak mocno zaznaczyć stronę odwrotną: źle zaprojektowany psychoperformans grupowy lub publiczny może taki koszt zwiększać. Jeśli wzmacnia wstyd, wymusza zgodność, nie daje prawa do asynchronii, produkuje przemocową widzialność albo zostawia uczestnika z resztkowym alarmem społecznym, wówczas staje się raczej czynnikiem proobciążeniowym niż wspierającym. Z psychoneuroimmunologicznego punktu widzenia nie każda wspólnota jest ochronna; ochronna jest tylko taka, która realnie zmniejsza koszt czuwania wobec innych ludzi.

Trzeci obszar jest być może najpraktyczniejszy: sen, rytm dobowy i wygaszanie pobudzenia. To one najczęściej stanowią rzeczywisty kanał, przez który psychoperformans może wpływać na neuroimmunologię organizmu. Układ odpornościowy jest głęboko zsynchronizowany z rytmami snu i czuwania, a nawet częściowa, ale przewlekła deprywacja snu wiąże się ze wzrostem markerów zapalnych, w tym IL-6 i CRP. Zaburzenia snu mogą zarazem osłabiać część funkcji obronnych, modyfikować architekturę cytokin i zwiększać podatność na błędne koło: gorszy sen podnosi obciążenie zapalne, a wyższe zapalenie sprzyja dalszemu zmęczeniu,

drażliwości, gorszej tolerancji bodźców i większej trudności w regulacji afektu. Z tego punktu widzenia psychoperformans jest biologicznie wartościowy nie wtedy, gdy kończy się wielką kulminacją, lecz wtedy, gdy potrafi zostać dobrze domknięty i włączony w rytm doby. Jeśli po działaniu uczestnik śpi lepiej, mniej się nakręca, szybciej schodzi z wysokiej saliencji, nie przenosi napięcia w noc, nie potrzebuje wielogodzinnego ruminowania, a jego przejścia między aktywacją a odpoczynkiem stają się łagodniejsze i bardziej przewidywalne, to właśnie tam można upatrywać najbardziej wiarygodnego immunologicznego sensu tej praktyki. W psychoperformansie szczególnie cenne stają się więc wszystkie techniki, które budują inteligentne zejście z progu: obniżenie światła, prostą partyturę domknięcia, redukcję liczby figur saliencyjnych, miękkie przejście do ciszy, ograniczenie późniejszego szumu informacyjnego, rytuał końca i rozdzielenie fazy działania od fazy snu. Są to elementy pozornie skromne, lecz neuroimmunologicznie mogą okazać się ważniejsze niż najbardziej efektowna symbolika. Psychoperformans nie powinien więc być oceniany wyłącznie po intensywności sesji, ale także po tym, czy następna noc i następny dzień są dla organizmu bardziej znośne, mniej zapalne i mniej kosztowne regulacyjnie.

Końcowy wniosek tej części musi być zarazem ambitny i powściągliwy. Ambitny, bo psychoperformans rzeczywiście może być rozumiany jako praktyka wpływająca na psychoneuroimmunologiczny krajobraz życia — przez redukcję przewlekłego alarmu, poprawę snu, lepsze domykanie pobudzenia, mniejszą samotność, bardziej regulującą wspólnotę, większą sprawczość i bardziej oszczędną ekonomię bodźców. Powściągliwy, bo żaden z tych efektów nie jest automatyczny, natychmiastowy ani równomierny między ludźmi. Nie każde wzruszenie oznacza korzystną immunomodulację. Nie każda ulga ma wymiar przeciwzapalny. Nie każda grupa leczy izolację. Nie każda intensywna sesja poprawia biologię stresu. Najuczciwszym językiem dla psychoperformansu jest więc język warunków sprzyjających: metoda ta może współtworzyć mniej prozapalne środowisko funkcjonowania, jeśli jest projektowana tak, aby obniżać koszt allostatyczny zamiast go zwiększać. To oznacza konieczność pilnowania amplitudy pobudzenia, jakości świadkowania, proporcji między kulminacją a wygaszaniem, chronobiologii sesji, relacji do snu, prawa do asynchronii oraz codziennej inkorporacji mikropraktyk. W kolejnej części trzeba będzie zejść jeszcze niżej, ku poziomowi komórki, mitochondrium, stresu oksydacyjnego i neurotrofin, gdzie pytanie nie będzie już dotyczyć tego, czy zapalenie małego stopnia może być pośrednio modulowane przez zmianę stylu regulacji, lecz jak długotrwała reorganizacja życia psychofizycznego może tworzyć bardziej lub mniej sprzyjające środowisko dla plastyczności i regeneracji tkankowej.

Do pełnego domknięcia tego podrozdziału potrzebne jest jeszcze jedno rozróżnienie: między odpornością rozumianą potocznie jako „siła organizmu”, a odpornością rozumianą naukowo jako złożona, kosztowna i wielokierunkowo regulowana architektura obrony, tolerancji, naprawy i wygaszania. Psychoperformans nie wzmacnia więc odporności w sensie liniowym, tak jak nie „podnosi” po prostu układu immunologicznego. Organizm nie potrzebuje stale wyższej aktywacji odpornościowej, bo nadaktywność bywa równie szkodliwa jak niedostateczna odpowiedź. Potrzebuje raczej lepszej regulacji, czyli trafniejszego uruchamiania obrony, sprawniejszego wygaszania odpowiedzi po przejściu zagrożenia, mniejszego kosztu przewlekłej czujności i mniejszego zużycia zasobów przez stany, które nie są już adaptacyjne. Z tej perspektywy psychoperformans staje się potencjalnie ważny nie jako praktyka „wzmacniania immunologii”, lecz jako praktyka odciążania organizmu z części neurobiologicznego chaosu, który zmusza układ odpornościowy do pracy w środowisku

permanentnej niepewności. Gdy człowiek żyje w rozciągniętym czasie alarmu, w którym bodźce społeczne są stale czytane jako ryzykowne, ciało jako niestabilne, sen jako kruchy, a codzienność jako nadmiernie saliencyjna, wtedy immunologia funkcjonuje w tle całego tego kosztu. Gdy jednak plan sytuacyjny psychoperformansu porządkuje wejście i wyjście z pobudzenia, obniża konieczność społecznego samonadzoru, daje przewidywalny rytm, wzmacnia możliwość realnego domknięcia i zmniejsza liczbę nieprzetworzonych przejść, organizm może przechodzić ku bardziej ekonomicznej regulacji. Właśnie to jest najbardziej uczciwy sens psychoneuroimmunologiczny tej metody. Nie obietnica cudu biologicznego, lecz zmiana warunków, w których układ odpornościowy musi funkcjonować. Jeżeli ktoś śpi lepiej, mniej ruminuje po ekspozycji, łatwiej odpuszcza po wysiłku, rzadziej interpretuje społeczną obecność jako zagrożenie, ma bardziej przewidywalne przejścia między aktywacją a odpoczynkiem i nie potrzebuje już tak wysokiego kosztu czuwania, to nie jest to wyłącznie poprawa dobrostanu. To jest również potencjalna zmiana tła, na którym rozgrywa się przewlekła immunologiczna ekonomia organizmu. Psychoperformans nie zastępuje tu medycyny, ale może uczestniczyć w odwracaniu niektórych wzorców stylu regulacji, które przez lata podtrzymywały biologiczny koszt życia.

Z tego wynika bardzo konkretna metodologia praktyki. Jeżeli celem jest możliwie korzystny profil psychoneuroimmunologiczny, psychoperformans powinien być projektowany tak, by minimalizować cztery główne źródła przewlekłego obciążenia: nieprzewidywalność, niedomknięte pobudzenie, przeciążenie społeczne i rozchwianie rytmu dobowego. Nieprzewidywalność zmniejsza się przez czytelną strukturę progu, ograniczoną liczbę figur saliencyjnych, jasny status świadka, sekwencyjność działań i brak arbitralnej eskalacji intensywności. Niedomknięte pobudzenie zmniejsza się przez wyraźne zejście z procesu, rytuał końca, redukcję bodźców po kulminacji, materialny gest zamknięcia, ciszę niekarzącą, powrót do oddechu i do prostych czynności orientujących. Przeciążenie społeczne zmniejsza się przez taką organizację wspólnej uwagi i widzialności, która nie wymusza jednolitej ekspresji, nie nagradza nadmiarowej zgodności i nie zamienia świadka w organ kontroli. Rozchwianie rytmu dobowego zmniejsza się przez właściwe pory praktyki, unikanie późnych, nierozładowanych kulminacji, wspieranie snu, wyciszanie analiz poznawczych po działaniu i przekład procesu na stabilniejsze mikrorytuały codzienności. W takiej perspektywie szczególnie cenne okazują się praktyki z pozoru najmniej widowiskowe: poranna sekwencja wejścia w dzień, dobrze ustawione światło, oszczędna choreografia pierwszych działań, świadomie wprowadzona pauza między pracą a odpoczynkiem, prosty akt odłożenia obiektu–klucza, przewidywalny sposób zakończenia dnia, ograniczenie wieczornej stymulacji po procesie, możliwość chwilowego odcięcia się od nadmiaru społecznej saliencji. To właśnie tam psychoperformans spotyka się z najbardziej podstawową warstwą biologii. Nie w wielkiej deklaracji uzdrowienia, lecz w korygowaniu trybu życia tak, aby organizm przestał być zmuszony do nieustannego funkcjonowania w stanie częściowo nieskończonego alarmu. W tym sensie psychoneuroimmunologia psychoperformansu nie dotyczy głównie „sesji", lecz całej architektury procesu, również tej, która rozgrywa się przed i po zdarzeniu centralnym.

Trzeba jednak równie mocno opisać stronę ryzyka. Psychoperformans źle prowadzony może stać się praktyką immunologicznie kosztowną. Może wzmacniać bezsenność, jeśli pozostawia uczestnika w stanie niedomkniętej saliencji. Może zwiększać prozapalne tło pośrednio, jeśli nasila chroniczne poczucie społecznego zagrożenia, wstydu lub porażki. Może podtrzymywać rozchwianie autonomiczne, jeśli buduje proces na ciągłych kulminacjach bez realnej fazy

zejścia. Może nawet zwiększać zachowania kompensacyjne, jeśli po każdej sesji uczestnik musi odreagowywać przeciążenie używkami, kompulsywnym jedzeniem, nocnym analizowaniem lub izolacją. Z psychoneuroimmunologicznego punktu widzenia niebezpieczne są zwłaszcza trzy błędy. Pierwszy to heroizacja intensywności, w której biologiczny koszt procesu zostaje pomylony z jego głębią. Drugi to romantyzacja wspólnoty, w której grupa lub świadek są traktowani jako samoistnie leczący, mimo że realnie zwiększają społeczną saliencję i presję dopasowania. Trzeci to mitologizacja przełomu, w której subiektywne wzruszenie lub potężna kulminacja są utożsamiane z korzystną zmianą biologiczną. Każdy z tych błędów może prowadzić do tego, że organizm uczy się nie lepszej regulacji, lecz jeszcze bardziej kosztownego cyklu: napięcie, ekspozycja, przeciążenie, ulga, wyczerpanie, potrzeba kolejnego progu. Zamiast obniżenia kosztu allostatycznego otrzymujemy jego nową estetyczną formę. Dlatego psychoperformans, jeśli ma być odpowiedzialny biologicznie, musi stale monitorować nie tylko to, co dzieje się w akcie, ale także to, co dzieje się po nim: jak wygląda sen, apetyt, napięcie mięśniowe, tolerancja światła i dźwięku, jakość relacji, zapotrzebowanie na izolację, poziom ruminacji, gotowość do zwykłych zadań dnia następnego. To właśnie te wskaźniki praktyczne są znacznie cenniejsze niż podniosłe deklaracje o „głębokiej przemianie", jeśli próbujemy uczciwie ocenić, czy proces działał wspierająco, czy kosztownie.

W syntetycznym ujęciu psychoneuroimmunologia psychoperformansu prowadzi więc do następującego rozpoznania: metoda ta może pośrednio wspierać mniej prozapalny, mniej kosztowny i bardziej elastyczny sposób funkcjonowania organizmu wtedy, gdy redukuje chroniczne przeciążenie saliencyjne, porządkuje relację między pobudzeniem a wygaszeniem, obniża społeczny koszt widzialności, poprawia architekturę snu i wzmacnia sprawczość w codziennym rytmie życia. Nie jest to działanie bezpośrednio immunoterapeutyczne i nie wolno go tak przedstawiać. Jest to działanie na warunkach brzegowych biologii stresu. Zmieniając styl regulacji, psychoperformans może zmieniać środowisko, w którym rozgrywa się zapalenie małego stopnia, aktywność cytokin i ogólna ekonomia odpornościowa organizmu. To jest twierdzenie ambitne, ale nadal mieszczące się w granicach uczciwej inferencji. Wszystko, co wykracza poza ten poziom — obietnice „leczenia odporności", „odwracania zapalenia" czy „uzdrawiania organizmu przez znaczenie" — należy uznać za nadużycie. Właśnie dlatego dalszy ruch analityczny powinien prowadzić jeszcze głębiej, ku poziomowi komórki: mitochondrium, stresowi oksydacyjnemu, neurotrofinom i plastyczności tkankowej. Tam pytanie będzie już nieco inne. Nie tylko, jak organizm reaguje immunologicznie na chroniczny alarm, ale jak długotrwała zmiana rytmu życia, stresu, snu, ruchu i regulacji może wpływać na środowisko metaboliczne i komórkowe, w którym plastyczność w ogóle jest możliwa.

30.6. Mechanizmy komórkowe: mitochondria, stres oksydacyjny, neurotrofiny i plastyczność tkankowa

Jeżeli psychoperformans ma zostać opisany na poziomie komórkowym bez popadania w biologiczny mistycyzm, trzeba zacząć od jednej zasady metodologicznej: działanie psychoperformatywne nie „przestawia komórek" w sposób bezpośredni i natychmiastowy, lecz może współtworzyć takie środowisko regulacyjne organizmu, w którym zmienia się koszt metaboliczny życia, jakość sygnalizacji stresowej, wzór aktywacji neuronalnej, rytm snu, obciążenie oksydacyjne oraz warunki sprzyjające lub niesprzyjające plastyczności. Na tym poziomie szczególne znaczenie zyskują cztery pojęcia: mitochondria jako organella zarządzające energią, wapniem i częścią sygnalizacji stresowej; stres oksydacyjny jako stan nierównowagi

między produkcją reaktywnych form tlenu a zdolnością ich kontrolowania; neurotrofiny, zwłaszcza BDNF i w szerszym sensie także NGF, jako czynniki wspierające przeżycie, różnicowanie i plastyczność neuronów; oraz plastyczność tkankowa, rozumiana nie jako cudowna samonaprawa wszystkiego, lecz jako zdolność tkanek i sieci komórkowych do przestrojenia funkcji pod wpływem powtarzalnych warunków życia. To rozróżnienie jest kluczowe, bo w języku popularnym często miesza się „regenerację", „energię komórkową", „odtruwanie z wolnych rodników" i „odbudowę mózgu" w jeden slogan. Tymczasem rzetelny opis musi uwzględniać, że mitochondria są zarazem źródłem ATP, ważnym regulatorem buforowania wapnia i jednym z głównych miejsc powstawania części reaktywnych form tlenu; że ROS nie są wyłącznie szkodliwymi odpadami, lecz przy poziomie fizjologicznym pełnią funkcje sygnałowe; że neurotrofiny nie są magicznymi „cząsteczkami rozwoju", lecz elementami bardzo złożonych kaskad molekularnych zależnych od aktywności, snu, ruchu, stresu, wieku i kontekstu; oraz że plastyczność tkankowa wymaga czasu, powtórzenia i odpowiedniego bilansu między obciążeniem a regeneracją. Z punktu widzenia psychoperformansu najważniejsze jest więc nie pytanie, jak „wpływać na komórkę" wprost, lecz jak projektować praktykę, która zmniejsza metaboliczny koszt przewlekłego alarmu, porządkuje rytm aktywacji i wygaszania, poprawia jakość snu, ogranicza przeciążenie bodźcowe i buduje warunki dla bardziej sprzyjającego środowiska komórkowego. Tylko na takim poziomie można uczciwie łączyć sztukę działania z biologią komórki.

Pierwszym ogniwem tej architektury są mitochondria, ale trzeba je rozumieć szerzej niż tylko jako „elektrownie komórki". W neuronach i komórkach glejowych ich rola jest szczególnie istotna, bo synapsa, przewodzenie, buforowanie wapnia, transport aksonalny, utrzymanie potencjałów błonowych i plastyczność zależna od aktywności są procesami kosztownymi energetycznie. Mitochondria nie tylko wytwarzają ATP, lecz także uczestniczą w regulacji homeostazy wapniowej, w odpowiedzi na stres, w dynamice podziału i łączenia, w transporcie do miejsc wysokiego zapotrzebowania oraz w uruchamianiu szlaków przetrwania albo śmierci komórki, gdy obciążenie staje się nadmierne. Martin Picard i Bruce McEwen zaproponowali wręcz pojęcie mitochondrialnego kosztu allostatycznego, aby pokazać, że przewlekły stres psychologiczny może zmieniać funkcję i morfologię mitochondriów, zwłaszcza w mózgu. To ma ogromne znaczenie dla psychoperformansu, bo pozwala przejść od zbyt ogólnego zdania „stres niszczy organizm" do znacznie precyzyjniejszego: długotrwały wzór czuwania, bezsenności, nieprzewidywalności, społecznego zagrożenia i wysokiego kosztu samoregulacji może współtworzyć mniej korzystne warunki dla metabolizmu komórkowego, a w szczególności dla organelli odpowiedzialnych za zarządzanie energią i stresem. Jednocześnie trzeba uniknąć błędu odwrotnego, czyli myślenia, że każdy wzrost aktywności albo każde „mocne doświadczenie" obciąża mitochondria negatywnie. Mitochondria są strukturami plastycznymi: reagują na wymagania środowiska, adaptują się, zmieniają dystrybucję i funkcję zależnie od potrzeb. Problem nie leży więc w samej aktywacji, lecz w aktywacji źle domkniętej, przewlekłej, chaotycznej i metabolicznie nieopłacalnej. Dobrze zaprojektowany psychoperformans może zatem działać nie przez prostą „stymulację energii komórkowej", lecz przez bardziej ekonomiczne rozłożenie kosztów pobudzenia i odpoczynku, przez ograniczenie nieustannego alarmu oraz przez lepszą kompatybilność intensywnych momentów z późniejszą regeneracją. W tym sensie mitochondrium staje się jednym z najgłębszych miejsc, gdzie znaczenie spotyka się z biologią: nie przez sam symbol, lecz przez to, co symbol, rytm i plan sytuacyjny robią z kosztami życia neuronu i całego organizmu.

Drugim ogniwem jest stres oksydacyjny, który także wymaga oczyszczenia z uproszczeń. Reaktywne formy tlenu nie są z definicji patologią; w warunkach fizjologicznych uczestniczą w przekazywaniu sygnału, modulacji szlaków transkrypcyjnych, a nawet w niektórych aspektach synaptycznej plastyczności. Problem pojawia się wtedy, gdy ich produkcja lub utrzymywanie przekracza zdolność systemów antyoksydacyjnych do kontroli i gdy zjawisko z sygnałowego staje się uszkadzające. Wtedy dochodzi do oksydacji lipidów, białek i kwasów nukleinowych, zaburzeń funkcji mitochondrialnej, zakłóceń gospodarki wapniowej i spadku jakości plastyczności synaptycznej. Badania nad ROS pokazują więc obraz dwufazowy: niewielkie, dobrze kontrolowane poziomy reaktywnych form tlenu mogą pełnić funkcję fizjologicznych mediatorów aktywności, natomiast przewlekła lub nadmierna akumulacja staje się czynnikiem uszkadzającym. Dla psychoperformansu konsekwencja jest bardzo istotna. Nie można uczciwie twierdzić, że praktyka „usuwa wolne rodniki" albo „odtruwa komórki", bo to język pseudonaukowy. Można natomiast mówić o czymś innym: że psychoperformans, jeśli redukuje przewlekły stres, poprawia sen, obniża koszt czuwania, ogranicza rozlane pobudzenie i wspiera lepszą organizację aktywności oraz odpoczynku, może pośrednio tworzyć warunki mniej sprzyjające chronicznemu obciążeniu oksydacyjnemu. Jest to różnica zasadnicza. Działanie nie walczy z ROS bezpośrednio; ono zmienia warunki, w których ROS przestają być utrzymywane na poziomie kosztownym dla komórki. Z punktu widzenia neuronauki ma to szczególne znaczenie dla synapsy, bo właśnie tam energetyka, wapń, ROS i lokalna plastyczność spotykają się najintensywniej. Jeśli organizm żyje w modelu ciągłego alarmu, przeciążenia bodźcowego i braku regeneracji, sieć neuronalna oraz jej zaplecze metaboliczne funkcjonują w mniej sprzyjającym krajobrazie. Jeśli natomiast psychoperformans staje się sztuką lepszego dozowania saliencji, bardziej czytelnych przejść, skuteczniejszego wygaszania i bardziej oszczędnego życia uwagowego, może pośrednio wspierać komórkowy krajobraz, w którym sygnał nie musi stale przechodzić w uszkodzenie.

Trzecim i czwartym ogniwem są neurotrofiny oraz plastyczność tkankowa, ale tutaj również należy odrzucić język obietnicy natychmiastowej „odbudowy mózgu". BDNF jest rzeczywiście jednym z najważniejszych czynników związanych z przeżyciem neuronów, plastycznością synaptyczną, neurogenezą w określonych obszarach oraz związkami między aktywnością, uczeniem i reorganizacją sieci. Jednocześnie jego poziom i funkcja zależą od bardzo wielu zmiennych: stresu przewlekłego, snu, ruchu, stanu metabolicznego, aktywności neuronalnej, wieku i środowiska. Długotrwały stres bywa powiązany ze spadkiem sygnalizacji BDNF w niektórych obszarach limbicznych, a aktywność fizyczna i część interwencji behawioralnych mogą tę sygnalizację wspierać, ale nie wolno z tego wyprowadzać tezy, że każda praktyka psychoperformatywna „podnosi BDNF". Uczciwiej powiedzieć, że psychoperformans może tworzyć warunki sprzyjające bardziej plastycznemu profilowi funkcjonowania wtedy, gdy łączy znaczenie, ruch, uwagę, relację, sen i powtarzalność w sposób obniżający przewlekły koszt stresowy i zwiększający sensowną aktywność układu nerwowego. W podobny sposób trzeba myśleć o plastyczności tkankowej. Nie jest ona samym wzrostem czy samą regeneracją, lecz zdolnością tkanek do dostosowania architektury i funkcji do wzoru życia. Psychoperformans może w tym procesie odgrywać rolę pośrednią: przez nowe wzorce aktywności, przez lepszą regulację, przez zmianę rytmu dobowego, przez wzmacnianie neurotroficznie korzystnych zachowań i przez zmniejszanie ekspozycji na chroniczne obciążenia, które wcześniej działały przeciwplastycznie. W następnej części trzeba będzie więc przejść jeszcze głębiej do relacji między mitochondriami, ROS, BDNF, snem, ruchem i codziennym stylem regulacji, a także do

pytania, kiedy można mówić o komórkowym wsparciu plastyczności, a kiedy mówimy już tylko językiem metafor bez biologicznego pokrycia.

Żeby rzetelnie połączyć mitochondria z psychoperformansem, trzeba najpierw wyjść poza banalny obraz „fabryki energii" i przyjąć, że mitochondrium jest zarazem węzłem metabolicznym, regulatorem wapnia, uczestnikiem sygnalizacji stresowej, źródłem części reaktywnych form tlenu oraz elementem dynamicznie przestawiającym się zależnie od wymagań komórki. W neuronach ma to znaczenie szczególne, ponieważ przewodzenie, utrzymanie potencjałów błonowych, obrót pęcherzyków synaptycznych, buforowanie wapnia i plastyczność synaptyczna są procesami bardzo kosztownymi energetycznie. Dlatego przewlekły stres nie musi „uszkadzać mózgu" w sensie spektakularnym, aby realnie obciążać jego środowisko komórkowe; wystarczy, że miesiącami lub latami zmienia sposób gospodarowania energią, dynamikę mitochondriów, ich polaryzację, mitofagię i relację między zapotrzebowaniem a regeneracją. Przeglądy i badania przedkliniczne pokazują, że stres psychologiczny może wpływać na funkcję i morfologię mitochondriów, a przewlekły stres bywa wiązany z dysregulacją mitochondrialnej dynamiki, depolaryzacją, zmianami markerów mitofagii i biogenezy oraz z neurozapalnym tłem w tkance nerwowej. Dla psychoperformansu nie znaczy to oczywiście, że pojedynczy akt symboliczny „naprawia mitochondria", lecz że metoda może być projektowana tak, by ograniczać jeden z głównych kosztów mitochondrialnych: chroniczne życie w źle domkniętym alarmie. Jeśli plan sytuacyjny redukuje rozlany stres, przywraca rytm wejścia i wyjścia z pobudzenia, poprawia zdolność wygaszania, wspiera sen i zmniejsza koszt społecznej widzialności, to pośrednio może współtworzyć bardziej sprzyjające środowisko dla mitochondrialnej ekonomii komórki. Mitochondrium staje się tu nie celem oddziaływania, lecz wskaźnikiem tego, że długotrwały styl regulacji ma własny wymiar subkomórkowy. W języku tej książki należałoby więc powiedzieć: psychoperformans nie działa na mitochondria „przez symbol", lecz przez reorganizację obciążenia allostatycznego, rytmu dobowego, wzoru pobudzenia i codziennej pracy układu nerwowego.

Drugim koniecznym krokiem jest doprecyzowanie stresu oksydacyjnego, bo tutaj najłatwiej o pseudonaukowy język „wolnych rodników", który zrównuje fizjologiczną sygnalizację z patologią. Reaktywne formy tlenu nie są wyłącznie odpadem ani wyłącznie toksyną. W prawidłowych warunkach pełnią funkcje sygnałowe, współuczestniczą w transdukcji wewnątrzkomórkowej i mogą brać udział w mechanizmach plastyczności synaptycznej. Problem zaczyna się wtedy, gdy ich ilość, czas trwania albo lokalizacja przestają być kontrolowane przez systemy antyoksydacyjne i przez mitochondrialną homeostazę. Wówczas ROS z mediatorów sygnału przechodzą w mediatory uszkodzenia: nasilają oksydację lipidów, białek i kwasów nukleinowych, pogarszają wydolność mitochondrialną, zaburzają obsługę wapnia i podkopują warunki potrzebne do stabilnej plastyczności neuronalnej. To ważne dla psychoperformansu z dwóch powodów. Po pierwsze, nie wolno twierdzić, że praktyka „usuwa ROS" albo „detoksykuje komórki", bo taki opis nie ma pokrycia. Po drugie, wolno twierdzić znacznie ostrożniej, że praktyka może wpływać na tło, w którym przewlekły stres oksydacyjny staje się mniej prawdopodobny: przez lepszy sen, niższy koszt czuwania, mniejszą amplitudę chronicznego pobudzenia, mniej rozproszoną saliencję i korzystniejszy bilans między aktywacją a regeneracją. Z psychoperformatywnego punktu widzenia oznacza to coś bardzo konkretnego: źle skonstruowane działanie, które pozostawia organizm w wysokim pobudzeniu, bez domknięcia, bez snu i bez możliwości wyjścia z pola alarmu, może zwiększać biologiczny koszt procesu; dobrze skonstruowane działanie, które prowadzi przez próg do realnej ulgi,

oszczędniejszej codzienności i bardziej przewidywalnej regulacji, może ten koszt obniżać. Nie chodzi więc o bezpośrednią „antyoksydację performatywną", lecz o zmianę warunków, które pchają komórkę ku chronicznemu przeciążeniu oksydacyjnemu.

Trzecim poziomem są neurotrofiny, przede wszystkim BDNF, ale także szerzej rozumiana sygnalizacja wspierająca przeżycie neuronu, synaptyczną plastyczność i adaptację do doświadczenia. Tu również trzeba unikać skrótu myślowego, wedle którego „więcej BDNF" automatycznie oznacza „więcej zdrowia" albo „większą regenerację". BDNF jest silnie zależny od kontekstu: rodzaju stresu, czasu jego trwania, jakości snu, ruchu, wieku, stanu metabolicznego i obszaru mózgu. Literatura pokazuje, że chroniczny stres bywa wiązany z zaburzeniami sygnalizacji BDNF, ale zarazem niektóre ostre obciążenia, w tym ostra deprywacja snu, mogą przejściowo zwiększać poziomy neurotrofin, co nie oznacza automatycznie korzystnej adaptacji, lecz raczej złożoną reakcję organizmu na stres i potrzebę kompensacji. Podobnie dane dotyczące snu i BDNF u ludzi są niejednoznaczne: związek istnieje, ale nie układa się w prostą linię „lepszy sen = wyższy BDNF" w każdych warunkach i u każdej osoby. Dla psychoperformansu wniosek jest podwójny. Po pierwsze, nie można uczciwie mówić, że sama praktyka „podnosi BDNF". Po drugie, można zbudować sensowniejszą hipotezę: psychoperformans, jeśli jest częścią dłuższego procesu obejmującego znaczenie, ruch, ko-regulację, sen, redukcję przeciążenia i bardziej sprzyjający rytm życia, może współtworzyć warunki korzystniejsze dla plastyczności zależnej od doświadczenia, w której neurotrofiny są jednym z elementów, a nie jedynym mechanizmem. Właśnie dlatego BDNF należy w tej książce wiązać nie z szybkim „efektem sesji", lecz z długim trwaniem procesu. Neurotrofina staje się tu wskaźnikiem tego, czy organizm wchodzi w bardziej plastyczny i mniej stresowo zablokowany tryb uczenia, a nie fetyszem biologicznej skuteczności.

Dopiero na tym tle można zdefiniować plastyczność tkankową w sposób użyteczny dla psychoperformansu. Nie jest nią ani każda subiektywna ulga, ani każda intensywna sesja, ani każda metafora „odbudowy". Plastyczność tkankowa oznacza raczej zdolność tkanek i sieci komórkowych do przestrojenia funkcji wtedy, gdy środowisko przestaje stale wymuszać kosztowny alarm, a zaczyna wspierać powtarzalną, metabolicznie sensowną adaptację. W układzie nerwowym będzie to oznaczało lepsze warunki dla synaptycznej plastyczności i dla bardziej ekonomicznego zarządzania energią. W innych tkankach może to oznaczać korzystniejszą relację między obciążeniem a regeneracją, mniejszy udział przewlekłego zapalenia małego stopnia, mniej niszczące tło oksydacyjne i większą kompatybilność między trybem życia a możliwościami naprawczymi organizmu. Psychoperformans może uczestniczyć w takim procesie tylko wtedy, gdy wykracza poza jednorazowe zdarzenie i staje się metodyką codziennych przejść: lepszego wchodzenia i wychodzenia z pobudzenia, bardziej oszczędnej ekonomii bodźców, większej przewidywalności, lepszej jakości snu, mniejszego kosztu społecznej ekspozycji oraz bardziej stabilnej relacji z własnym ciałem. To właśnie tam komórka „czyta" zmianę — nie w słowach o transformacji, lecz w zmienionej częstości, intensywności i jakości sygnałów, z którymi musi żyć. W następnej części trzeba będzie jeszcze dokładniej przejść przez relację między snem, ruchem, mitofagią, biogenezą mitochondrialną i lokalną plastycznością synaptyczną, a także doprecyzować, kiedy wolno mówić o wsparciu środowiska komórkowego, a kiedy należy zatrzymać się na poziomie ostrożnej hipotezy.

Najbardziej użyteczny model dla psychoperformansu pojawia się wtedy, gdy mitochondria, stres oksydacyjny, neurotrofiny i sen zostają ujęte jako jeden układ sprzężeń, a nie jako cztery

niezależne tematy. Sen nie jest tu jedynie odpoczynkiem psychicznym, lecz podstawowym warunkiem gospodarowania energią, porządkowania sygnałów komórkowych i utrzymywania plastyczności w granicach biologicznej opłacalności. Mitochondria pracują bowiem nie w próżni, ale w rytmie aktywacji i wygaszania, w rytmie dobowym, w środowisku określonym przez poziom glukokortykoidów, przez jakość oddechu, przez przewlekłość pobudzenia, przez ilość ruchu i przez to, czy układ nerwowy dostaje regularne okna zejścia z alarmu. Jeśli człowiek żyje tak, że dzień jest serią niezamkniętych progów, a noc przedłużeniem pobudzenia poznawczego i społecznej saliencji, wtedy komórka nie otrzymuje odpowiednich warunków do porządkowania metabolizmu i naprawy codziennego kosztu funkcjonowania. Psychoperformans może zatem być rozumiany jako praktyka architektury przejść, a nie tylko akt znaczeniowy. Jego potencjał komórkowy nie wynika z tego, że „dostarcza energii", lecz z tego, że może zmniejszać liczbę jałowych wydatków energetycznych. Właśnie tu ujawnia się rola dobrze ustawionego wejścia, ograniczenia liczby figur saliencyjnych, przejrzystego rytmu, przewidywalnego świadkowania i szczególnie starannego domknięcia. Organizm, który po działaniu śpi głębiej, szybciej schodzi z pobudzenia, mniej ruminuje, nie musi utrzymywać wieczornego alarmu i nie przenosi napięcia na kolejne godziny, funkcjonuje w bardziej sprzyjającym środowisku dla mitochondrialnej ekonomii niż organizm, który po „mocnej sesji" pozostaje w stanie długiego neurobiologicznego aftershocku. Badania wskazują, że stres psychologiczny może wpływać na funkcję i morfologię mitochondriów, a przewlekły stres wiąże się z mitochondrialnym kosztem allostatycznym; zarazem badania nad zaburzeniem snu pokazują związek z nasileniem stresu oksydacyjnego w mózgu. To wzmacnia tezę, że dla psychoperformansu kluczowy jest nie tylko sam próg, ale to, co dzieje się z organizmem po progu.

W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera mitofagia i biogeneza mitochondrialna, czyli dwa procesy, które w kulturze popularnej niemal nie istnieją, a w biologii komórki są fundamentalne. Mitochondria nie są strukturami statycznymi. Ulegają ciągłym procesom fuzji i fragmentacji, są transportowane do miejsc większego zapotrzebowania, a te bardziej uszkodzone mogą być eliminowane w procesie mitofagii. Komórka żywa nie potrzebuje więc „silnych mitochondriów" w sensie sloganowym, lecz dobrej jakości kontroli mitochondrialnej. Przewlekły stres może tę kontrolę rozstrajać: część badań przedklinicznych wskazuje na zaburzenia dynamiki mitochondrialnej, depolaryzację, zmiany markerów biogenezy i mitofagii oraz na przesunięcia w kierunku mniej korzystnego zarządzania siecią mitochondrialną. Istotne jest jednak to, że odpowiedź nie zawsze ma prosty znak minus. Organizm bywa zdolny do kompensacji, a wzrost markerów biogenezy czy mitofagii może czasem oznaczać próbę poradzenia sobie z obciążeniem, a nie dowód zdrowej adaptacji. To rozróżnienie jest dla psychoperformansu kluczowe, bo uczy, że nie każda zmiana biologiczna jest automatycznie zmianą korzystną. Tak samo nie każda praktyka, która „uruchamia ciało" i „daje przepływ", wspiera środowisko komórkowe. Jeśli praktyka zwiększa chroniczne pobudzenie, fragmentuje sen, nasila przeciążenie sensoryczne albo produkuje kolejne cykle intensywność–wyczerpanie, to może pogarszać warunki dla jakościowej kontroli mitochondrialnej. Jeśli natomiast wprowadza lepszy bilans między wysiłkiem a odpoczynkiem, między saliencją a wygaszeniem, między aktywacją a snem, wówczas można sensownie mówić o bardziej sprzyjającym tle dla mitochondriów i dla całej gospodarki energetycznej komórki. Najuczciwiej więc ujmować psychoperformans jako praktykę, która nie steruje bezpośrednio biogenezą czy mitofagią, ale może współtworzyć styl życia mniej toksyczny dla tych procesów. Badania na modelach stresu przewlekłego pokazują właśnie takie rozstrojenie jakości mitochondrialnej, co wzmacnia wagę

tego argumentu, choć zarazem przypomina, że większość twardych danych na tym poziomie pochodzi nadal z badań przedklinicznych.

Jeszcze subtelniejszy problem dotyczy neurotrofin, zwłaszcza BDNF, bo tutaj intuicja „więcej znaczy lepiej" jest szczególnie zwodnicza. BDNF rzeczywiście pozostaje jednym z najważniejszych czynników związanych z przeżyciem neuronu, dojrzewaniem synaps i plastycznością zależną od aktywności, lecz jego zmiany nie układają się w prosty moralny schemat dobroczynności. Ostre obciążenia, w tym ostra deprywacja snu, mogą przejściowo zwiększać poziomy BDNF lub innych neurotroficznych sygnałów jako formę reakcji kompensacyjnej na stres, podczas gdy przewlekłe niekorzystne warunki mogą jednocześnie pogarszać jakość funkcjonowania mózgu i zwiększać koszt oksydacyjny. Właśnie dlatego wzrost BDNF po ostrym pozbawieniu snu nie powinien być czytany jako dowód, że deprywacja jest biologicznie dobra; może raczej oznaczać próbę kompensacji i uruchomienie kaskad naprawczych wobec naruszonej homeostazy. Podobnie w badaniach zwierzęcych nad deprywacją snu i stresem oksydacyjnym pojawia się obraz niejednoznaczny: wskaźniki oksydacyjnego obciążenia rosną, a BDNF może w niektórych modelach również rosnąć, co pokazuje, że sama neurotrofina nie wystarcza do oceny ogólnej jakości środowiska biologicznego. Dla psychoperformansu wniosek jest bardzo ważny. Nie należy fetyszyzować wzrostu jednego markera. Znacznie ważniejsze jest pytanie, czy cała praktyka przesuwa organizm ku bardziej plastycznemu, a zarazem mniej kosztownemu trybowi życia. Jeśli tak, można ostrożnie mówić o warunkach korzystniejszych dla neurotrofin i dla plastyczności tkankowej. Jeżeli nie, nawet doraźny wzrost pewnych czynników kompensacyjnych nie oznacza rzeczywistej poprawy. Psychoperformans działa więc najdojrzalej wtedy, gdy nie próbuje „produkować BDNF", lecz stwarza takie warunki, w których znaczenie, ruch, sen, ko-regulacja i redukcja przeciążenia współpracują na rzecz plastyczności mniej blokowanej przez chroniczny stres.

Z tej perspektywy plastyczność tkankowa przestaje być fantazją o samonaprawiającym się cudzie, a staje się pytaniem o jakość środowiska, w którym tkanki mają funkcjonować i adaptować się. Psychoperformans może być biologicznie wartościowy wtedy, gdy redukuje przewlekłą entropię życia: chaotyczne przejścia, niekończące się pobudzenie, przeciążenie uwagowe, nocne domyślanie sensów, społeczną hiperwidzialność, zbyt duży koszt regulacji relacyjnej i nieustanne pozostawanie w pozycji alarmu. To są czynniki, które z poziomu doświadczenia wydają się „psychiczne", ale z poziomu komórki oznaczają powtarzalne zmiany w gospodarce energią, w redoksie, w sygnalizacji troficznej i w możliwościach naprawczych. Dlatego najbardziej komórkowo sensowny psychoperformans nie musi być najbardziej spektakularny. Czasem większą wartość ma praktyka, która obniża wieczorną saliencję, poprawia sen, porządkuje wejście i wyjście z aktywności, przywraca czytelny rytm mikroulg, zmniejsza potrzebę kompulsywnego samonadzoru i wzmacnia poczucie, że ciało nie musi być stale w gotowości. Tam właśnie środowisko komórkowe może stać się mniej wrogie dla plastyczności. W następnej części trzeba będzie więc przejść od tego poziomu ogólnego do bardziej precyzyjnego opisu, jak ruch, sen, oddech, ekspozycja na światło, przewidywalność, relacja i codzienna repetycja zmieniają biologiczną opłacalność procesu, a także jak odróżniać wspieranie plastyczności tkankowej od nadużyć językowych o „regeneracji komórkowej" bez pokrycia.

Najbardziej użyteczny dla psychoperformansu model komórkowy nie jest więc modelem „silniejszej stymulacji”, lecz modelem hormetycznym, to znaczy takim, w którym umiarkowane, znaczące i dobrze domknięte wyzwanie może działać rozwojowo, podczas gdy wyzwanie zbyt silne, zbyt częste lub źle zintegrowane zaczyna działać kosztownie. To rozróżnienie jest absolutnie centralne. W biologii komórki wiele procesów adaptacyjnych zachodzi właśnie dzięki temu, że organizm styka się z obciążeniem, ale obciążenie to pozostaje proporcjonalne do jego zdolności odpowiedzi i do późniejszej regeneracji. Dotyczy to aktywności mitochondrialnej, reakcji redoks, sygnalizacji wapniowej, ekspresji neurotrofin, a także bardziej ogólnego stosunku między aktywacją a naprawą. Psychoperformans może być zatem pojmowany jako szczególny rodzaj obciążenia znaczeniowego i sensomotorycznego: nie tylko uruchamia emocję, lecz także wymaga orientacji, modulacji uwagi, zmiany pozycji ciała, reorganizacji nawyku, czasem wejścia w wysiłek relacyjny, czasem w pracę z głosem, ruchem, oddechem, bezruchem lub z obiektem–kluczem. Jeśli taki proces ma komórkowy sens, musi respektować logikę hormezy. To znaczy: powinien wytwarzać napięcie wystarczające do uruchomienia adaptacji, ale nie tak duże, by koszt naprawczy przekraczał potencjalny zysk. W praktyce psychoperformatywnej oznacza to między innymi konieczność precyzyjnego dawkowania amplitudy działania, długości ekspozycji, liczby jednoczesnych kanałów, ciężaru społecznej widzialności oraz czasu potrzebnego na zejście z procesu. Działanie dobrze dawkowane może zwiększać zdolność organizmu do tolerowania napięcia bez zapadania się w alarm, a przez to zmniejszać chroniczną konieczność nieustannego „trzymania gotowości”. Działanie przedawkowane może natomiast wzmocnić to, co miało zostać osłabione: fragmentację uwagi, bezsenność, koszty oksydacyjne, wyczerpanie mitochondrialne, kompulsyjne samomonitorowanie, a nawet wtórny unik wobec samej praktyki. Biologicznie dojrzały psychoperformans musi zatem stale pytać nie o to, czy było intensywnie, lecz czy obciążenie było adaptacyjne. Czy po procesie uczestnik ma więcej pojemności, czy mniej. Czy następnego dnia rośnie zdolność do życia, czy pojawia się koszt wymagający długiego odrabiania. Czy ciało jest bardziej osadzone, czy bardziej rozedrgane. Czy sen się poprawia, czy rozpada. To właśnie są najuczciwsze wskaźniki tego, czy doszło do warunków sprzyjających komórkowej adaptacji, czy raczej do kolejnej biologicznie kosztownej kulminacji.

W tym świetle wyjątkowo ważne staje się powiązanie psychoperformansu z ruchem, nie jako dodatkiem fitnessowym, lecz jako jednym z głównych mediatorów zmian komórkowych. Ruch wpływa na mitochondria, na gospodarkę glukozowo-lipidową, na sygnalizację wapniową, na miokiny, na neurotrofiny, na perfuzję tkankową i na sen, ale jego znaczenie dla psychoperformansu nie sprowadza się do tezy, że „ruch jest zdrowy”. Znacznie ważniejsze jest pytanie, jaki rodzaj ruchu, w jakiej dawce, z jakim rytmem oddechowym, z jaką intencją uwagową i z jakim kosztem społecznym zostaje włączony w plan sytuacyjny. Ruch kompulsywny, przymusowy, przeciążający lub poddany reżimowi autoprezentacji może podnosić stres i pogarszać środowisko komórkowe, nawet jeśli z zewnątrz wygląda na „aktywację”. Ruch rytmizowany, dozowany, osadzony w czytelnym progu wejścia i wyjścia, zsynchronizowany z oddechem i nieobciążony nadmierną presją oceny, może natomiast wspierać bardziej korzystny bilans metaboliczny. Właśnie dlatego w psychoperformansie szczególnie cenne bywają formy ruchu średniej intensywności, powtarzalne, ale nie mechaniczne, angażujące orientację i czucie ciężaru, a nie tylko wydolność. Chodzi o ruch, który nie odcina interocepcji, lecz ją porządkuje; nie służy wyłącznie rozładowaniu, lecz buduje nowy wzorzec przejścia przez napięcie. Taki ruch może pośrednio wspierać zarówno mitochondrialną ekonomię, jak i warunki dla sygnalizacji neurotroficznej, ale tylko wtedy, gdy zostaje włączony

w większą architekturę regulacji. Bardzo ważne jest tu również rozróżnienie między ruchem jako fazą kulminacji a ruchem jako mikrorytmem codzienności. Z perspektywy komórki to właśnie codzienny, umiarkowany, dobrze domknięty i zintegrowany ruch jest zazwyczaj cenniejszy niż sporadyczny wysiłek ekstremalny połączony z późniejszym załamaniem rytmu. Psychoperformans, który uczy ciała innego sposobu rozpoczynania dnia, innego przechodzenia między aktywnością a odpoczynkiem, innego użycia postawy, głosu, kroku i ciężaru, może więc działać głębiej niż psychoperformans oparty wyłącznie na pojedynczych, monumentalnych zdarzeniach. W tym sensie plastyczność tkankowa jest bardziej sojuszniczką codziennego rzemiosła niż sporadycznego heroizmu.

Równie ważna jest rola snu i światła, bo bez nich cała rozmowa o neurotrofinach, mitochondriach i stresie oksydacyjnym pozostaje biologicznie niepełna. Sen to nie tylko odpoczynek po działaniu, ale warunek konsolidacji doświadczenia, porządkowania metabolizmu, synchronizacji rytmów hormonalnych i obniżania części kosztów związanych z aktywacją neuronów podczas dnia. Światło z kolei reguluje rytm dobowy, wpływa na melatoninę, kortyzol, czuwanie, czas zasypiania i jakość synchronizacji organizmu z porą dnia. Dlatego psychoperformans komórkowo dojrzały nie może być obojętny na porę praktyki, charakter oświetlenia, rytm ekspozycji na światło oraz stopień wieczornej stymulacji. Jeśli działanie kończy się późno, pod wysokim światłem, w dużym pobudzeniu afektywnym i poznawczym, a następnie uczestnik wchodzi w ekran, rozmowy, analizę i dalszą saliencję społeczną, to komórkowy sens procesu może zostać poważnie osłabiony. Jeśli natomiast plan zawiera świadome zejście ze światła, redukcję kontrastu, wyciszenie bodźców, rytuał końca, oszczędne domknięcie społeczne i wsparcie dla snu, wtedy praktyka zyskuje inny biologiczny ciężar. To właśnie w tym miejscu psychoperformans spotyka się z najbardziej elementarną higieną komórki: nie przez abstrakcyjne deklaracje o regeneracji, lecz przez realne warunki, w których neuron, glej, mitochondrium i sieć synaptyczna mają szansę przejść od trybu wydatku do trybu porządkowania. Z tego względu niektóre najbardziej wartościowe elementy planu sytuacyjnego mogą wydawać się zbyt proste, by uznać je za „głębokie”: brak późnego przestymulowania, odpowiednia pora, konsekwencja rytmu, ograniczenie hałasu poznawczego po sesji, czytelne zakończenie, poranny powrót do mikropraktyki zamiast nocnego rozgrzebywania sensów. A jednak to one często decydują o tym, czy proces wejdzie w sprzyjający krajobraz komórkowy, czy pozostanie wysokoenergetycznym wydarzeniem o słabej zdolności integracji.

Właśnie dlatego trzeba też wyraźnie zaznaczyć granicę między komórkowym wsparciem plastyczności a językiem „regeneracji komórkowej”, który w wielu współczesnych narracjach funkcjonuje jako pusty znak naukowości. Psychoperformans może wspierać warunki bardziej przyjazne dla komórki. Może ograniczać przewlekły koszt stresu. Może wzmacniać zachowania sprzyjające lepszemu snu, ruchowi, ko-regulacji i bardziej oszczędnej gospodarce uwagowej. Może pośrednio zmniejszać środowisko sprzyjające przewlekłemu obciążeniu oksydacyjnemu i metabolicznemu. Może wzmacniać możliwość plastyczności przez lepszą integrację znaczenia z rytmem życia. Nie może jednak uczciwie twierdzić, że „regeneruje komórki” w prostym sensie, że „naprawia mitochondria” lub że samo przeżycie znaczenia bez reszty biologicznej pracy daje trwały efekt komórkowy. Wszystko zależy od długiego trwania procesu, od jego zgodności z rytmem dnia, od jakości snu, od struktury ruchu, od obciążenia ogólnego, od wieku, chorób współistniejących, leków i całego środowiska życia. To rozpoznanie nie osłabia psychoperformansu, lecz przeciwnie — nadaje mu realny ciężar. Zamiast obiecywać cud

biologiczny, metoda ta może stać się bardzo precyzyjną sztuką tworzenia warunków, w których organizm mniej marnuje energię na chroniczną obronę, a bardziej może inwestować ją w uczenie, porządkowanie i adaptację. W ostatniej części tego podrozdziału trzeba będzie zsyntetyzować te mechanizmy w postaci zasad projektowych: jak konstruować psychoperformans sprzyjający bardziej ekonomicznemu środowisku komórkowemu i jak rozpoznawać, że proces biologicznie pomaga, zamiast tylko imponować swoją intensywnością.

Końcowy sens tego podrozdziału polega na przełożeniu wiedzy komórkowej na język rygoru projektowego psychoperformansu. Najważniejsza zasada brzmi tutaj bardziej surowo niż w warstwach psychologicznych i symbolicznych: komórka nie reaguje na deklarację sensu, lecz na całokształt warunków, w których organizm żyje po doświadczeniu sensu. Mitochondria, układy redoks, neurotrofiny, sygnalizacja zapalna, gospodarka wapniowa, sen i plastyczność synaptyczna nie „wierzą" w metaforę, lecz odpowiadają na obciążenie, rytm, długość aktywacji, jakość wygaszania, przewlekłość czuwania, rodzaj ruchu, porę dnia, powtarzalność regeneracji i stopień metabolicznej opłacalności całego stylu życia. Dlatego psychoperformans, jeżeli chce być biologicznie dojrzały, nie może ograniczyć się do produkowania przełomowych aktów znaczących. Musi projektować warunki komórkowo sensowne, to znaczy takie, które zmniejszają liczbę jałowych wydatków energetycznych, ograniczają rozlany alarm, wspierają sen, poprawiają przejścia między aktywacją a odpoczynkiem i wzmacniają zachowania kompatybilne z długoterminową plastycznością. W tym sensie najbardziej komórkowo wartościowy psychoperformans nie jest najbardziej spektakularny, lecz najbardziej ekonomiczny. To znaczy: zdolny do wytworzenia znaczącego błędu przewidywania, ale bez destabilizacji; zdolny do uruchomienia mobilizacji, ale bez długiego przeciągnięcia jej w noc; zdolny do wzbudzenia afektu, ale bez przeciążenia sieci saliencyjnych; zdolny do uruchomienia ruchu, ale bez metabolicznego i autonomicznego rozchwiania. Martin Picard i Bruce McEwen pozwalają czytać ten problem właśnie tak: nie w kategoriach magicznej energii, lecz w kategoriach kosztu allostatycznego ponoszonego przez układ nerwowy i jego zaplecze mitochondrialne. Z tej perspektywy psychoperformans jest komórkowo wspierający wtedy, gdy pomaga organizmowi płacić mniejszą cenę za bycie sobą w świecie. Nie przez bierność ani znieczulenie, lecz przez lepszą organizację saliencji, bardziej oszczędną pracę uwagi, bardziej przewidywalne domykanie napięcia, łagodniejszą widzialność społeczną i większą kompatybilność między aktem przemiany a resztą dnia. To właśnie jest najbardziej uczciwa formuła „wpływu komórkowego": nie bezpośrednia regeneracja, lecz zmiana krajobrazu, w którym komórka musi codziennie zarządzać energią, stresem oksydacyjnym, sygnałem troficznym i zdolnością do adaptacji.

Z tej zasady można wydobyć kilka reguł praktycznych o dużym ciężarze biologicznym. Pierwsza dotyczy amplitudy. Działanie powinno być wystarczająco intensywne, aby organizm uznał je za znaczące, ale nie tak intensywne, aby konieczny koszt naprawczy i powysiłkowy przekroczył zysk regulacyjny. To jest dokładnie logika hormezy, lecz przeniesiona na pole znaczenia, relacji i ciała. Druga reguła dotyczy rytmu. Mitochondria, neurotrofiny, redoks i plastyczność nie lubią chaosu nie dlatego, że biologia „lubi porządek" w sensie moralnym, lecz dlatego, że przewlekła nieregularność zwiększa koszt przewidywania i zarządzania energią. Psychoperformans powinien więc posiadać wyraźne fazy: wejście, orientację, próg, kulminację, zejście, domknięcie i integrację. Brak którejkolwiek z tych faz zwiększa prawdopodobieństwo, że proces stanie się komórkowo drogi. Trzecia reguła dotyczy snu. To nie jest dodatek higieniczny, lecz biologiczny rdzeń procesu. Jeśli po działaniu organizm śpi gorzej, później zasypia, dłużej ruminuje, pozostaje

pobudzony, nasila nocne czuwanie i przenosi saliencję w porę regeneracji, wtedy nawet głęboko znaczące doświadczenie może okazać się komórkowo ambiwalentne albo wręcz kosztowne. Czwarta reguła dotyczy ruchu. Najbardziej wspierający jest ruch zintegrowany, rytmizowany, średniej amplitudy, osadzony w oddechu i w zadaniu, a nie ruch narcystyczny, przeciążający lub kompulsyjny. Piąta reguła dotyczy relacji. Świadek, grupa i pole społeczne nie są biologicznie neutralne. Mogą obniżać koszt samonadzoru i wspierać bardziej oszczędny metabolizm stresu, ale mogą też go podnosić przez presję widzialności, mimetyzm lub przemocową synchronię. Wreszcie szósta reguła dotyczy inkorporacji. Komórka „czyta" codzienność, nie deklarację. Jeżeli psychoperformans nie przechodzi w mikropraktyki życia — w sposób wstawania, wchodzenia w światło, przerywania pracy, oddychania po napięciu, kończenia dnia, korzystania z obiektu–klucza jako stabilizatora, a nie jako relikwii kulminacji — to jego potencjał komórkowy szybko się kończy. To właśnie tu spotykają się Kandel, Picard, McEwen i logika planu sytuacyjnego: prawdziwa przemiana nie polega na jednym akcie, lecz na zmianie warunków, w których neuron, glej i cały organizm powtarzają swoje codzienne wzorce odpowiedzi.

Równie ważne jest ustalenie wskaźników, po których można rozpoznać, że proces biologicznie pomaga, zamiast tylko imponować intensywnością. Pomaga wtedy, gdy po serii działań rośnie nie tylko poczucie sensu, ale też jakość snu, tolerancja na zwykłe światło i zwykłe dźwięki, zdolność do przechodzenia między zadaniami bez gwałtownego skoku pobudzenia, możliwość pozostania w ciele bez katastrofizacji interocepcyjnej, mniejsza potrzeba kompulsywnego przestymulowania i mniejszy koszt społecznej obecności. Pomaga wtedy, gdy uczestnik potrzebuje mniej energii na podstawowe akty regulacyjne, a nie więcej. Pomaga wtedy, gdy po praktyce nie musi przez wiele godzin „dochodzić do siebie", lecz wraca do codzienności bardziej osadzony, bardziej klarowny, mniej rozproszony i mniej zapalny w sensie stylu życia. Nie pomaga natomiast wtedy, gdy każda sesja kończy się załamaniem rytmu dnia, nocnym pobudzeniem, wyczerpaniem, koniecznością kompulsywnego odreagowania, wzrostem używania substancji, trudnością w jedzeniu, nadmiarem analiz lub potrzebą kolejnej kulminacji, by odzyskać poczucie sensu. Nie pomaga wtedy, gdy uczestnik coraz bardziej kocha próg, a coraz gorzej znosi zwykłość. To jeden z najważniejszych wskaźników biologicznej niedojrzałości procesu. Komórka nie jest bowiem karmiona wyłącznie stanem wyjątkowym; przeciwnie, potrzebuje przewidywalnych warunków, w których adaptacja nie jest stale sabotowana przez nowe skoki kosztu. W tym sensie psychoperformans biologicznie zły bywa często psychoperformansem artystycznie pociągającym: pełnym kulminacji, napięcia, wielkich symboli i wspólnotowego uniesienia, ale ubogim w regenerację, sen, oszczędność i metabolizm długiego trwania. Psychoperformans biologicznie dobry bywa z kolei mniej widowiskowy, ale bardziej nośny. Uczy organizm nie tylko jak wejść w proces, lecz także jak po nim żyć. To właśnie należy uznać za najwyższe kryterium komórkowej wiarygodności metody.

W ostatecznym ujęciu mechanizmy komórkowe psychoperformansu nie polegają na tym, że znaczenie cudownie schodzi w głąb tkanki i bezpośrednio ją naprawia. Polegają na czymś trudniejszym, ale zarazem bardziej wiarygodnym: znaczenie, rytm, ruch, świadkowanie, oddech, obiekt–klucz, domknięcie i codzienna repetycja mogą wspólnie zmieniać ekonomię życia organizmu. Gdy ta ekonomia staje się mniej kosztowna, mniej saliencyjnie rozproszona, mniej przeciążona nocą, mniej oparta na chronicznym alarmie i bardziej kompatybilna z rytmem regeneracji, wtedy środowisko komórkowe staje się bardziej sprzyjające dla plastyczności, lepiej zarządzanej energetyki, niższego obciążenia oksydacyjnego i sensowniejszej sygnalizacji

troficznej. To jest maksimum, które można dziś uczciwie powiedzieć. Wszystko ponad to — opowieści o bezpośredniej regeneracji komórek przez symbol, o uzdrawianiu mitochondriów przez akt performatywny albo o prostym „podnoszeniu energii" — należy odrzucić jako biologicznie nieodpowiedzialne. Psychoperformans zyskuje realną wagę nie wtedy, gdy obiecuje cud, lecz wtedy, gdy potrafi działać jak sztuka zmniejszania niepotrzebnego kosztu życia. Właśnie dlatego logicznym następnym krokiem jest przejście do poziomu ekspresji genów i epigenetyki, gdzie trzeba będzie jeszcze wyraźniej odróżnić wpływ pośredni od bezpośredniego, środowisko regulacyjne od mitu „przeprogramowania DNA" oraz warunki biologiczne zmiany od metaforycznych fantazji o totalnej przebudowie organizmu.

Powstaje tu pytanie zasadnicze: **czy istnieją takie techniki, metody i procedury, które mogą zostać włączone do psychoperformansu po to, by wpływać na organizm na poziomie biologicznym, neurologicznym, komórkowym**, a nawet — w najbardziej ostrożnym sensie tego słowa — na poziomie DNA? Odpowiedź brzmi: tak, ale tylko wtedy, gdy rozumie się ten wpływ pośrednio, warunkowo i wielopoziomowo, a nie jako prostą, bezpośrednią manipulację komórką czy genomem. Najmocniej umocowane są te elementy, które zmieniają dobrze opisane regulatory biologii stresu i plastyczności: rytm snu i czuwania, jakość ruchu i aktywności fizycznej, przewlekły koszt pobudzenia, autonomiczną regulację oddechu i serca, społeczne poczucie bezpieczeństwa, ekspozycję na przeciążenie bodźcowe oraz powtarzalność zachowań sprzyjających regeneracji. Na poziomie neurologicznym oznacza to wpływ na uwagę, interocepcję, funkcje wykonawcze, afekt i neuroplastyczność zależną od doświadczenia. Na poziomie biologicznym — na stres, sen, stan zapalny małego stopnia i obciążenie allostatyczne. Na poziomie komórkowym — na środowisko sprzyjające lub niesprzyjające gospodarce mitochondrialnej, redoksowi, neurotrofinom i tkankowej adaptacji. Na poziomie DNA wolno mówić jedynie o ekspresji genów i epigenetyce, czyli o tym, że styl życia, stres, sen, ruch i praktyki regulacyjne mogą w pewnych warunkach współkształtować wzory metylacji i transkrypcji; nie wolno natomiast mówić o zmianie sekwencji DNA ani o „aktywacji DNA" w sensie potocznym czy ezoterycznym. Innymi słowy, psychoperformans może integrować techniki biologicznie sensowne, ale ich skuteczność wynika nie z magicznego działania symbolu na komórkę, tylko z tego, że symbol, ruch, rytm, świadek i plan sytuacyjny zmieniają zachowanie, stres, sen, uwagę i relację organizmu do własnego pobudzenia.

Jeżeli więc pytać, które metody z całego szeroko omawianego w książce repertuaru mają najsilniejszy potencjał biologiczny i neurologiczny, odpowiedź musi zacząć się od ruchu, oddechu, snu, światła i ko-regulacji. Ruch rozumiany szeroko — od somatycznie świadomego chodu, pracy z ciężarem, ideokinezy, qigongu, tańca i prostych sekwencji motorycznych po bardziej klasyczne formy wysiłku o umiarkowanej intensywności — jest jednym z najmocniejszych kandydatów, bo wpływa na funkcję mitochondrialną, na stres oksydacyjny, na neurotrofiny, na jakość snu i na samą zdolność układu nerwowego do plastycznej adaptacji. Oddech i techniki wagotoniczne nie działają na komórkę bezpośrednio, ale mogą obniżać koszt chronicznej czujności i poprawiać przejścia między aktywacją a wygaszeniem, a więc zmieniać środowisko neuroendokrynne i immunologiczne, w którym komórka funkcjonuje. Sen i architektura światła są prawdopodobnie jeszcze ważniejsze niż większość kulminacyjnych aktów psychoperformansu, bo to one regulują rytm biologiczny, neuroimmunologię, konsolidację uczenia i metabolizm komórkowy. Wreszcie wspólna uwaga, świadek i ko-regulacja mogą obniżać biologiczny koszt zagrożenia społecznego, a przez to wpływać pośrednio na zapalenie małego stopnia, jakość regeneracji i ogólną ekonomikę układu

nerwowego. W obrębie metod dźwiękowych i muzycznych sytuacja jest bardziej selektywna: muzyka, rytm, śpiew, intonowanie i świadomie użyty krajobraz audialny mają całkiem dobre wsparcie dla redukcji części objawów bólowych, stresowych i depresyjnych oraz dla modulacji pobudzenia, ale znacznie słabsze dla mocnych twierdzeń komórkowych czy „DNA-owych". Oznacza to, że dźwięk może być w psychoperformansie ważnym narzędziem regulacji autonomicznej, uwagowej i afektywnej, lecz nie należy przedstawiać go jako bezpośredniego regulatora mitochondriów czy genów. Najsilniejsza biologicznie konfiguracja psychoperformansu będzie więc zwykle multimodalna: znaczenie plus ruch, rytm, oddech, sen, światło i relacja, a nie samotna wiara w jedną „technikę cudowną".

Na drugim poziomie znajdują się techniki, które mają sens głównie jako regulatory stresu, uwagi i długiego trwania procesu, a dopiero pośrednio mogą otwierać drogę do efektów biologicznych lub epigenetycznych. Należą tu praktyki uważnościowe, medytacyjne, joga nidra, trening autogenny, relaksacja, niektóre formy guided imagery, biofeedback i HRV-biofeedback, praca z narracją, ekspozycja z rekonsolidacją, procedury trauma-informed oraz część form muzykoterapii, arteterapii i psychoterapii ekspresyjnej. Ich sens nie polega na tym, że „przeprogramowują komórki", lecz na tym, że mogą obniżać przeciążenie, poprawiać samoregulację, zmniejszać sygnalizację zapalną związaną z chronicznym stresem i wspierać bardziej plastyczny tryb funkcjonowania. W obszarze epigenetyki i ekspresji genów istnieją już przesłanki, że medytacja i praktyki pokrewne mogą wiązać się ze zmianami w ekspresji genów związanych między innymi z zapaleniem i stresem, w tym w szlakach takich jak NF-κB, lecz literatura pozostaje heterogeniczna, metodologicznie trudna i daleka od prostych recept. To samo dotyczy „poziomu DNA": najuczciwiej mówić tu o potencjalnym wpływie na regulację ekspresji i metylację, nigdy o zmianie sekwencji. W praktyce psychoperformansu oznacza to, że metody kontemplacyjne, oddechowe, relaksacyjne i narracyjno-rekonsolidacyjne mogą być bardzo cenne, ale ich użycie musi być podporządkowane logice procesu: redukcji chronicznego alarmu, poprawie snu, wzmocnieniu tolerancji na sygnał trudny, ograniczeniu nadmiernej saliencji i budowaniu sprawczości. Im bardziej dana technika wspiera te cele, tym bardziej wolno ją włączać jako biologicznie sensowną. Im bardziej opiera się na obietnicy bezpośredniego wpływu na komórkę, gen czy cytokinę bez realnej zmiany stylu regulacji, tym ostrożniej należy ją traktować.

Pozostaje jeszcze pytanie o metody omawiane w książce krytycznie lub granicznie — część praktyk energetycznych, narracje o częstotliwościach, bezpośrednim rezonansie organów, „uzdrawianiu kwantowym", aktywacji DNA, prostym sterowaniu zapaleniem przez intencję, kolor, dźwięk albo sam akt symboliczny. Tutaj odpowiedź musi być jednoznaczna: takie twierdzenia nie mogą być przedstawiane jako biologicznie potwierdzone narzędzia wpływu na poziomie komórkowym lub DNA. Jeśli pewne praktyki z tych obszarów mają być używane w psychoperformansie, to wyłącznie jako operatory znaczenia, skupienia uwagi, organizacji rytmu, budowania poczucia przejścia, obniżania lęku albo tworzenia subiektywnego doświadczenia sprawczości — nigdy jako bezpośrednie i udowodnione regulatory genomu, mitochondrium czy cytokin. To rozróżnienie jest konieczne, bo inaczej psychoperformans utraciłby rygor naukowy i pomyliłby metaforę z mechanizmem. Z całego ogromnego repertuaru książki biologicznie najmocniej bronią się więc te techniki, które zmieniają powtarzalne warunki życia organizmu: ruch, sen, światło, oddech, ko-regulację, przewidywalność, ograniczenie przeciążenia, sensotwórczą pracę nad stresem, relacyjne bezpieczeństwo i długoterminową repetycję. Wszystkie pozostałe można ewentualnie włączać jako języki psychoperformatywne,

ale nie jako bezpośrednie narzędzia wpływu na DNA czy komórkę. To właśnie jest najbardziej wyczerpująca i zarazem najuczciwsza odpowiedź na pytanie o techniki „sięgające biologii": tak, istnieją, ale ich działanie jest pośrednie, osadzone w stylu regulacji i najlepiej udokumentowane tam, gdzie psychoperformans spotyka się z ruchem, snem, redukcją stresu, ko-regulacją i długim trwaniem praktyki, a nie z obietnicą natychmiastowego biologicznego cudu.

30.7. Ekspresja genów i epigenetyka: metylacja DNA, histony, NF-κB i granice wnioskowania

Jeżeli psychoperformans ma wejść na poziom ekspresji genów i epigenetyki bez popadania w język biologicznej fantazji, trzeba najpierw wykonać podstawowe rozróżnienie: sekwencja DNA nie jest tym samym co ekspresja genów, a ekspresja genów nie jest tym samym co epigenetyka. Sekwencja DNA oznacza względnie trwały zapis nukleotydowy. Ekspresja genów oznacza to, które fragmenty tego zapisu są w danym czasie i w danej tkance odczytywane, z jaką intensywnością, w jakim kontekście sygnałowym i z jakim skutkiem funkcjonalnym dla białek, enzymów, receptorów, cytokin czy czynników transkrypcyjnych. Epigenetyka natomiast dotyczy takich mechanizmów regulacyjnych, które zmieniają dostępność chromatyny i prawdopodobieństwo transkrypcji bez zmiany samej sekwencji zasad. Do najważniejszych należą metylacja DNA, modyfikacje histonów oraz szerzej rozumiane regulatory chromatynowe i niekodujące RNA. W języku praktycznym oznacza to rzecz kluczową: psychoperformans nie „zmienia DNA" w sensie genomu, lecz — co najwyżej i tylko pośrednio — może współtworzyć warunki, w których długotrwały styl życia, stres, sen, aktywność, relacja i regulacja afektu wpływają na wzory ekspresji pewnych genów oraz na część mechanizmów epigenetycznych. Ta ostrożna formuła jest jedyną dopuszczalną naukowo. Wszystko, co mówiłoby o „aktywowaniu ukrytego DNA", „przeprogramowaniu genomu przez intencję" albo „natychmiastowej zmianie kodu genetycznego przez rytuał", należy odrzucić jako nadużycie. Jednocześnie nie wolno popadać w błąd przeciwny i twierdzić, że doświadczenie psychiczne, styl regulacji i środowisko życia nie mają żadnego przełożenia na poziom transkrypcji. Badania nad stresem, snem, ruchem i praktykami regulacyjnymi pokazują, że środowisko psychospołeczne i behawioralne może być powiązane ze zmianami w ekspresji genów i z epigenetycznymi wzorami regulacji, zwłaszcza w obszarach związanych z zapaleniem, osią glukokortykoidową i plastycznością. To właśnie jest właściwy punkt wejścia dla psychoperformansu: nie genom jako tekst magiczny, lecz chromatyna i transkrypcja jako dynamiczna odpowiedź organizmu na powtarzalny styl życia.

W tym miejscu trzeba objaśnić dwa podstawowe mechanizmy epigenetyczne. Metylacja DNA polega najczęściej na dołączaniu grup metylowych do cytozyny w obrębie miejsc CpG, co bywa związane ze zmniejszeniem dostępności promotora dla aparatu transkrypcyjnego, choć rzeczywiste skutki zależą od lokalizacji, typu komórki i kontekstu regulatorowego. Modyfikacje histonów — takie jak acetylacja, metylacja, fosforylacja, ubikwitynacja i inne — zmieniają stopień upakowania chromatyny oraz rekrutację kompleksów regulacyjnych. Histon acetylowany częściej wiąże się z bardziej otwartą chromatyną i większą dostępnością dla transkrypcji, podczas gdy deacetylacja sprzyja jej zagęszczeniu; ale, podobnie jak przy metylacji DNA, nie istnieje jedna uniwersalna reguła odczytu wszystkich znaków histonowych. Dla psychoperformansu najważniejszy jest wniosek ogólny: organizm nie odpowiada na doświadczenie wyłącznie zmianą „chemii mózgu" w sensie chwilowych neuromodulatorów, lecz także wolniejszymi przesunięciami w regulacji transkrypcji i dostępności chromatyny. To właśnie dlatego przewlekły stres, długotrwała deprywacja, zaburzenie snu, chroniczna izolacja

lub powtarzalna ekspozycja na przeciążenie społeczne mogą zostawiać ślady bardziej trwałe niż pojedynczy stan afektywny. Z drugiej strony nie każda zmiana epigenetyczna ma znaczenie kliniczne, nie każda jest trwała, nie każda jest zła i nie każda daje się łatwo odwrócić. Epigenetyka nie jest więc kodem przeznaczenia ani prostym przyciskiem regulacyjnym. Jest raczej warstwą pamięci biologicznej stylu życia i środowiska. W tym sensie psychoperformans może być rozumiany jako potencjalny regulator warunków epigenetycznych, ale tylko wtedy, gdy wykracza poza incydent przeżyciowy i przechodzi w długotrwałe przeorganizowanie wzoru funkcjonowania: snu, stresu, rytmu, ruchu, widzialności społecznej, nawyków regulacyjnych i ekonomii pobudzenia.

Na szczególną uwagę zasługuje NF-κB, ponieważ jest to jeden z najczęściej przywoływanych, a zarazem najczęściej banalizowanych elementów tej układanki. NF-κB nie jest „genem zapalenia", lecz rodziną czynników transkrypcyjnych uczestniczących w regulacji wielu genów związanych z odpowiedzią zapalną, stresem, przeżyciem komórki i odpornością. Aktywacja NF-κB może być uruchamiana przez cytokiny, stres komórkowy, ROS, sygnały immunologiczne i inne bodźce, a jej skutki zależą od całego kontekstu komórkowego i tkankowego. W obszarze praktyk regulacyjnych to właśnie NF-κB bywa przywoływany jako marker potencjalnie korzystnych zmian, ponieważ część badań i przeglądów nad medytacją, mindfulness i interwencjami pokrewnymi sugerowała spadek aktywności transkrypcyjnej NF-κB lub zmianę ekspresji genów prozapalnych. Trzeba jednak zachować najwyższą ostrożność. Po pierwsze, nie wszystkie badania dają zgodne wyniki. Po drugie, nawet jeśli obserwuje się zmiany w ekspresji genów lub aktywności określonych szlaków, nie oznacza to automatycznie trwałej, szerokiej i klinicznie doniosłej „naprawy zapalenia". Po trzecie, bardzo trudno oddzielić efekt samej praktyki od współzmiennych takich jak sen, ruch, dieta, relacja terapeutyczna, oczekiwanie poprawy czy zmiana stylu życia. Dla psychoperformansu NF-κB powinien więc pełnić funkcję emblematu granic inferencji. Pokazuje on, że między doświadczeniem a transkrypcją istnieje realny pomost biologiczny, ale zarazem przypomina, że ten pomost jest wieloczynnikowy, probabilistyczny i trudny do czystego przypisania jednej metodzie. Najuczciwiej będzie więc mówić tak: jeśli psychoperformans skutecznie redukuje chroniczny koszt stresu i poprawia warunki neuroimmunologiczne organizmu, to może współtworzyć profil środowiska mniej sprzyjający nadmiernej aktywacji prozapalnych szlaków transkrypcyjnych, w tym powiązanych z NF-κB; nie wolno natomiast twierdzić, że sam akt psychoperformatywny „wyłącza NF-κB" albo „przepisuje geny zapalne" w sensie bezpośrednim i potwierdzonym dla tej metody jako takiej.

Właśnie dlatego pierwszy i najważniejszy wniosek metodologiczny brzmi następująco: poziom epigenetyczny i transkrypcyjny nie może być w psychoperformansie traktowany jako miejsce efektownej obietnicy, lecz jako najbardziej wymagający poziom pokory naukowej. Można projektować praktykę tak, by działała na determinanty biologii stresu, snu, zapalenia i plastyczności. Można integrować ruch, oddech, ko-regulację, wspólną uwagę, redukcję przeciążenia saliencyjnego i rytm dobowy po to, by środowisko organizmu stawało się mniej kosztowne. Można przypuszczać, że długotrwała zmiana tego rodzaju będzie miała konsekwencje dla ekspresji genów i dla części znaków epigenetycznych. Nie wolno jednak przeskakiwać od tej rozsądnej hipotezy do narracji o bezpośrednim „przeprogramowaniu DNA". W kolejnych fragmentach trzeba będzie więc doprecyzować, jak stres, trauma, glukokortykoidy, sen, ruch i praktyki regulacyjne wiążą się z metylacją DNA i modyfikacjami histonów, a także które twierdzenia o epigenetyce są dziś wystarczająco mocne, by włączyć je do kompendium psychoperformansu, a które należy pozostawić w rejestrze hipotez roboczych.

Drugie przybliżenie musi zacząć się od tego, że epigenetyka nie działa w jednym, prostym czasie biologicznym. Niektóre zmiany w ekspresji genów mogą pojawiać się stosunkowo szybko, w odpowiedzi na stresor, sen, wysiłek, stan zapalny albo zmianę rytmu dobowego; inne wzory metylacji i regulacji chromatyny stabilizują się wolniej i są silniej związane z długim trwaniem środowiska życia. To rozróżnienie ma dla psychoperformansu znaczenie zasadnicze, bo chroni przed iluzją, że pojedynczy akt o dużej sile znaczeniowej automatycznie „zapisuje się" w genomie jako trwała korekta biologiczna. Organizm reaguje warstwowo. Najpierw zmienia się saliencja, następnie układ autonomiczny, neuroendokrynny i immunologiczny, potem wzór zachowania, jakość snu, rytm pobudzenia i odpoczynku, a dopiero na tym tle mogą stabilizować się pewne przesunięcia w transkrypcji i w regulacji epigenetycznej. W dodatku wszystko to pozostaje głęboko zależne od tkanki i typu komórki. Inaczej wygląda metylacja DNA w leukocytach krwi obwodowej, inaczej w neuronach, inaczej w gleju, inaczej w mięśniu czy w nabłonku. To jest jedna z największych pułapek interpretacyjnych współczesnej epigenetyki stresu: większość badań u ludzi opiera się na materiałach obwodowych, bo są dostępne, ale nie można prostą linią przekładać ich wyników na to, co dzieje się w korze przedczołowej, hipokampie czy ciele migdałowatym. Dlatego w psychoperformansie trzeba stale pilnować skali twierdzeń. Wolno mówić, że długotrwała zmiana stylu życia, stresu i regulacji może wiązać się ze zmianami epigenetycznymi w organizmie. Nie wolno mówić, że określona praktyka psychoperformatywna została już wykazana jako bezpośredni regulator „genów mózgu" w sposób prosty, jednoznaczny i łatwo replikowalny. W tym właśnie miejscu szczególnie potrzebna jest trzeźwość metodologiczna. Epigenetyka jest biologicznie realna, ale zarazem bardzo podatna na nadinterpretację, jeśli pomija się czas, tkankę, stan wyjściowy organizmu, współzmienne środowiskowe i fakt, że część obserwowanych zmian może być nie przyczyną, lecz skutkiem innych procesów. Dla psychoperformansu oznacza to, że jego najbardziej wiarygodnym polem działania pozostają nadal determinanty wyższego rzędu: stres przewlekły, sen, rytm dobowy, ko-regulacja, ruch, przewidywalność, koszt społecznej widzialności i nawykowe wzory pobudzenia. Dopiero przez tę drogę można w ogóle sensownie rozważać dalsze poziomy transkrypcyjne i epigenetyczne.

Najlepszym przykładem tego, jak trzeba myśleć o epigenetyce stresu, są badania nad osią glukokortykoidową, zwłaszcza wokół receptora glukokortykoidowego i współregulatorów odpowiedzi stresowej. W literaturze szczególnie często pojawiają się geny i regiony regulatorowe związane z NR3C1 oraz FKBP5, ponieważ biorą udział w czułości układu na glukokortykoidy i w modulowaniu sprzężenia zwrotnego osi HPA. Uproszczenie byłoby tu bardzo łatwe: można by powiedzieć, że trauma lub przewlekły stres „zmieniają metylację genu stresu", a praktyki regulacyjne „to odwracają". Taki opis byłby jednak zbyt gruby i częściowo fałszywy. Rzeczywistość jest znacznie bardziej złożona. Po pierwsze, zależności bywają locus-specyficzne: znaczenie ma nie „gen jako całość", lecz konkretne miejsca regulatorowe. Po drugie, kierunek zmian nie jest jednolity w każdej populacji i nie każda różnica metylacyjna ma ten sam sens funkcjonalny. Po trzecie, duża część literatury dotyczy szczególnych warunków rozwojowych, wczesnodziecięcych lub ciężkich obciążeń traumatycznych, a nie zwykłych praktyk samoregulacyjnych. Po czwarte, nawet tam, gdzie obserwuje się związki między stresem, traumą i metylacją, trudno jednoznacznie oddzielić efekt samego doświadczenia od skutków ubocznych środowiska życia: snu, diety, przemocy, substancji, samotności, opieki medycznej, nierówności społecznych, przewlekłej choroby. Dla psychoperformansu wniosek jest mimo to bardzo cenny. Jeśli metoda ma być biologicznie dojrzała, musi rozumieć, że przewlekły, niedomknięty alarm może zostawiać ślady nie tylko w poziomie subiektywnego

dystresu, ale także w głębszych rejestrach regulacji stresowej. Oznacza to, że praca nad osią stresu nie jest wyłącznie pracą „nad samopoczuciem", lecz potencjalnie nad jednym z centralnych węzłów, przez które organizm odczytuje świat jako mniej lub bardziej kosztowny. Psychoperformans nie powinien więc obiecywać odwracania metylacji NR3C1 czy FKBP5, ale może projektować takie warunki, które redukują potrzebę chronicznego uruchamiania osi HPA: mniej społecznego alarmu, lepsze domykanie pobudzenia, większą przewidywalność, bardziej znośny kontakt ze świadkiem, mniejszą hiperwidzialność, bardziej ekonomiczny sen i łagodniejszą architekturę dnia. Gdy proces jest długi i rzeczywiście zmienia styl życia, wolno postawić ostrożną hipotezę, że może to współtworzyć również długofalowe zmiany w regulacji transkrypcyjnej osi stresu. To właśnie jest uczciwy zakres wnioskowania.

Drugim kluczowym obszarem jest związek między epigenetyką a plastycznością neuronalną. Tutaj najczęściej przywołuje się BDNF, bo jest on pojęciowo atrakcyjny: łączy doświadczenie, aktywność, plastyczność i nadzieję na zmianę. Trzeba jednak od razu zaznaczyć, że także w tym przypadku literatura nie uprawnia do prostych sloganów. Stres przewlekły może wiązać się z niekorzystnymi zmianami w sygnalizacji troficznej i z określonymi wzorami regulacji epigenetycznej, ale zależności są obszarowo, rozwojowo i komórkowo zróżnicowane. To samo dotyczy modyfikacji histonów. W modelach przedklinicznych doświadczenie stresowe, uczenie, sen, deprywacja snu, ruch i środowisko wzbogacone wpływają na acetylację i inne modyfikacje histonów, co z kolei może zmieniać dostępność genów związanych z plastycznością. Dla psychoperformansu płynie stąd bardzo konkretna lekcja: plastyczność nie jest wyłącznie kwestią „mocnego przeżycia", ale warunków, w których to przeżycie może zostać biologicznie utrwalone. Jeśli po akcie znaczącym następuje bezsenność, nadmiar światła, długa ruminacja, rozchwianie rytmu i brak repetycji, wtedy środowisko dla konsolidacji i dla bardziej korzystnych zmian transkrypcyjnych staje się gorsze. Jeśli natomiast znaczące doświadczenie zostaje osadzone w dobrym śnie, rytmie, umiarkowanym ruchu, spokojnym wygaszeniu, przewidywalnych mikrorytuałach i ograniczeniu chronicznej saliencji, wtedy rośnie szansa, że cały organizm przejdzie w bardziej plastyczny i mniej kosztowny tryb życia. Właśnie dlatego psychoperformans, jeśli ma być epigenetycznie poważny, musi szanować biologiczną powolność. Zmiany w chromatynie nie są dramaturgią spektaklu. Są bardziej podobne do powolnego przestrojenia środowiska, w którym genom jest odczytywany. Psychoperformans nie włącza więc „genów rozwoju" jak przełączników scenicznych. Tworzy raczej warunki, w których organizm mniej potrzebuje ekspresji wzorców stresu, a bardziej może inwestować w wzorce związane z adaptacją, uczeniem i plastycznością. To rozróżnienie powinno stać się jedną z głównych zasad całej książki na tym poziomie: nie mówimy o cudzie epigenetycznym, lecz o biologii długiego trwania.

Trzecia i być może najważniejsza kwestia tej części dotyczy granic wnioskowania. W epigenetyce niezwykle łatwo o trzy błędy. Pierwszy polega na utożsamieniu korelacji z przyczyną: jeśli ktoś po serii praktyk ma lepszy nastrój i inny wzór ekspresji pewnych genów, nie oznacza to jeszcze, że praktyka bezpośrednio wywołała tę zmianę. Mogły współdziałać sen, ruch, dieta, relacja terapeutyczna, oczekiwanie poprawy, zmniejszenie używek, zmiana środowiska pracy, choroba interkurencyjna albo po prostu naturalna dynamika organizmu. Drugi błąd polega na pomijaniu tkankowej specyfiki: wynik z krwi obwodowej nie jest prostym oknem do mózgu. Trzeci błąd polega na nadawaniu każdej zmianie epigenetycznej pozytywnej walencji. Tymczasem zmiana nie musi oznaczać poprawy; może być adaptacją krótkoterminową, próbą kompensacji, śladem przeszłego stresu albo zjawiskiem obojętnym

funkcjonalnie. Psychoperformans, chcąc zachować najwyższy poziom rzetelności, musi zatem przyjąć wobec epigenetyki postawę z jednej strony ambitną, z drugiej radykalnie powściągliwą. Ambitną, bo wolno uznać, że długotrwała, dobrze zaprojektowana zmiana stylu życia i regulacji może mieć także wymiar transkrypcyjny i epigenetyczny. Powściągliwą, bo nie wolno z tego robić prostych obietnic ani biologicznej metafizyki. Najuczciwsza formuła brzmi następująco: psychoperformans może integrować techniki i procedury, które wpływają na organizm przez ruch, sen, ko-regulację, redukcję stresu i zmianę codziennej architektury pobudzenia; przez to może pośrednio współtworzyć warunki dla odmiennych wzorów ekspresji genów i regulacji epigenetycznej. Nie zmienia jednak DNA jako sekwencji, nie daje gwarancji określonego efektu na poziomie metylacji ani histonów i nie może być uczciwie przedstawiany jako technologia bezpośredniego „przeprogramowania genomu". W kolejnej części trzeba będzie jeszcze ściślej przejść przez konkretne klasy danych: co wiadomo o medytacji, ruchu, śnie, stresie i praktykach regulacyjnych w odniesieniu do metylacji, histonów i szlaków takich jak NF-κB, oraz jakie miejsce może zająć w tym polu psychoperformans, jeśli ma pozostać metodą zarówno artystyczną, jak i naukowo odpowiedzialną.

Trzecie przybliżenie musi przejść od ogólnej teorii do konkretnych klas danych, bo bez tego epigenetyka pozostaje albo zbyt abstrakcyjna, albo zbyt łatwo pada ofiarą nadużyć. Najmocniejsze i najczęściej powtarzające się sygnały w literaturze dotyczą kilku obszarów: przewlekłego stresu psychospołecznego, deprywacji lub zaburzeń snu, aktywności fizycznej, części praktyk medytacyjnych i uważnościowych oraz wybranych form psychoterapii lub interwencji redukujących stres. W każdym z tych pól obserwowano związki z ekspresją genów związanych z zapaleniem, odpowiedzią glukokortykoidową, szlakami stresowymi lub z wybranymi markerami epigenetycznymi. Trzeba jednak od razu dodać trzy zastrzeżenia. Po pierwsze, większość tych badań nie dotyczy psychoperformansu jako odrębnej metody, lecz praktyk pokrewnych lub częściowo współdzielonych mechanizmów, takich jak redukcja stresu, ruch, uważność, praca relacyjna i poprawa snu. Po drugie, efekty bywają małe, zależne od populacji, czasu trwania, jakości projektu badawczego i materiału biologicznego. Po trzecie, wiele publikacji pokazuje raczej związki i przesunięcia profili transkrypcyjnych niż twarde dowody jednej, specyficznej ścieżki przyczynowej. Dla psychoperformansu wniosek jest jednak niezwykle płodny. Skoro praktyki redukujące stres, wzmacniające rytm regulacji i poprawiające zdolność do mniej kosztownego funkcjonowania są powiązane z przesunięciami ekspresji genów i częściowo z epigenetyką, to psychoperformans może być traktowany jako potencjalna praktyka wyższego rzędu integrująca kilka takich mechanizmów naraz. Może łączyć ruch, rytm, świadkowanie, regulację oddechu, rekonsolidację znaczenia, ograniczenie przeciążenia saliencyjnego, budowanie sprawczości i architekturę snu. Właśnie ta wieloczynnikowość jest jego siłą, ale zarazem źródłem kłopotu metodologicznego. Nie da się bowiem łatwo rozstrzygnąć, czy ewentualny efekt epigenetyczny wynikałby z samego aktu symbolicznego, z ruchu, ze wspólnej uwagi, z poprawy snu, z obniżenia zapalenia małego stopnia czy z sumy tych czynników. Najuczciwsza odpowiedź brzmi zatem: psychoperformans może działać jako złożony regulator środowiska transkrypcyjnego organizmu, ale tylko pośrednio, poprzez zmianę stylu regulacji i codziennych warunków życia. Nie istnieje żadna naukowo wiarygodna podstawa, by twierdzić, że sam jeden symbol, jedno przeżycie albo jeden rytuał bez reszty behawioralnej pracy „przeprogramowuje epigenom". To właśnie odróżnia myślenie dojrzałe od biologicznej metafizyki.

W tym świetle szczególnie ważne są badania dotyczące praktyk redukujących stres i interwencji typu mindfulness, ponieważ właśnie tam najczęściej pojawiają się odniesienia do NF-κB, genów prozapalnych, osi glukokortykoidowej i niektórych regulatorów epigenetycznych. Część wyników sugeruje, że regularna praktyka kontemplacyjna lub programy redukcji stresu mogą wiązać się z obniżeniem ekspresji niektórych genów związanych z zapaleniem oraz z mniejszą aktywnością szlaków transkrypcyjnych powiązanych z NF-κB. Trzeba jednak pamiętać, że związek ten nie oznacza automatycznie trwałej, głębokiej i jednoznacznej zmiany epigenetycznej w każdej tkance. Bardziej trafne jest powiedzenie, że praktyki te mogą przesuwać organizm ku mniej prozapalnemu profilowi funkcjonowania, jeśli są wystarczająco regularne i jeśli realnie zmieniają psychofizjologię codzienności. Psychoperformans może korzystać z tych danych, ale nie powinien kopiować ich bezkrytycznie. Jego przewaga nad wieloma praktykami stricte kontemplacyjnymi polega na tym, że nie ogranicza się do obserwacji wewnętrznej czy spokojnej autoregulacji, lecz angażuje ciało, przestrzeń, obiekt, relację, rytm, ruch i akt symboliczny. To znaczy, że może mocniej wpływać na uczenie proceduralne, na społeczną saliencję i na sprawczość, ale równocześnie może też łatwiej przeciążyć układ, jeśli zostanie źle skomponowany. Z punktu widzenia epigenetyki oznacza to bardzo konkretną lekcję: najbezpieczniejszą i najbardziej prawdopodobną drogą ku korzystniejszym wzorom ekspresji genów nie jest maksymalizacja intensywności, lecz długotrwałe ograniczanie przewlekłego kosztu stresu. Jeśli psychoperformans po kilku tygodniach lub miesiącach daje lepszy sen, mniejsze rozedrganie, mniej ruminacji, mniejszą reaktywność na spojrzenie i większą zdolność do kończenia procesu bez neurobiologicznego „ogona”, wtedy można uczciwie przypuszczać, że przesuwa on organizm ku środowisku mniej sprzyjającemu prozapalnej transkrypcji. Nie oznacza to jeszcze, że znamy dokładny profil metylacji czy histonów, ale oznacza, że działanie weszło w obszar biologicznie wiarygodny. W tym sensie psychoperformans jest potencjalnie bliższy praktykom zintegrowanej zmiany stylu życia niż praktykom jednej techniki o rzekomo bezpośrednim działaniu na genom. Jego siła leży w zdolności do organizowania całego pola, nie w obietnicy jednego epigenetycznego „klucza”.

Drugi obszar danych, który ma dla psychoperformansu szczególną wagę, dotyczy ruchu i aktywności fizycznej. Tu literatura jest zwykle solidniejsza niż w wielu badaniach nad praktykami stricte symbolicznymi, ponieważ ruch wpływa równocześnie na stres, zapalenie, sen, neurotrofiny, gospodarkę glukozowo-lipidową i ogólną ekonomię metaboliczną organizmu. Aktywność fizyczna bywa powiązana ze zmianami ekspresji genów związanych z metabolizmem, zapaleniem i plastycznością, a w dłuższej perspektywie również z niektórymi wzorami metylacji. Jednak również tutaj nie ma miejsca na prosty zachwyt. Znaczenie ma dawka, regularność, obciążenie ogólne, wiek, stan wyjściowy, typ aktywności i jakość regeneracji. To doskonale współbrzmi z logiką psychoperformansu, który powinien operować raczej na ruchu osadzonym i sensotwórczym niż na przeciążeniu. Kiedy ruch staje się elementem planu sytuacyjnego, jego wartość biologiczna rośnie wtedy, gdy nie służy wyłącznie ekspresji ani pokazowi, lecz wspiera zmianę wzoru regulacyjnego: lepszy oddech, bardziej czytelne przejścia, mniejszą sztywność, większą tolerancję na niedoskonałość wykonania, spokojniejsze wejście i wyjście z aktywacji. Taki ruch może działać nie tylko na poziomie mięśnia czy krążenia, ale również jako mediator mniej kosztownego stylu życia. Wówczas znacznie łatwiej wyobrazić sobie pośrednie przełożenie na ekspresję genów i środowisko epigenetyczne niż w przypadku czysto deklaratywnych praktyk bez zmiany ciała i rytmu dnia. W tym miejscu psychoperformans może korzystać z bogactwa metod szeroko omawianych w książce — od ideokinezy, przez qigong, świadome chodzenie, ruch autentyczny, choreografie minimalne, po

rytmizowane mikrosekcje oddechowo-ruchowe — ale musi pamiętać, że ich epigenetyczna wartość nie bierze się z ich egzotyczności ani z symbolicznej oprawy, tylko z biologicznej opłacalności. Ruch, który sprzyja snu, poprawia metabolizm, redukuje rozlany alarm i daje organizmowi lepsze przejścia między obciążeniem a regeneracją, jest znacznie cenniejszy niż ruch monumentalny, który wywołuje jednorazowe olśnienie, a potem rozstraja sen i zwiększa koszt życia.

Trzeci ważny obszar obejmuje traumę, psychoterapię, doświadczenie rozwojowe i możliwość częściowej odwracalności pewnych wzorów epigenetycznych. To pole jest bardzo delikatne, bo z jednej strony liczne badania pokazują, że przewlekły stres wczesnego życia, przemoc, zaniedbanie czy długotrwały brak bezpieczeństwa mogą być związane z określonymi wzorami metylacji i z długofalowym przeprogramowaniem osi stresu, z drugiej zaś literatura dotycząca odwracalności tych zmian przez interwencje psychologiczne jest nadal daleka od prostoty. Niektóre badania sugerują, że psychoterapia, poprawa środowiska relacyjnego, redukcja przewlekłego stresu lub zmiana stylu życia mogą wiązać się ze zmianami epigenetycznymi, ale wyniki nie są jednolite, a mechanizmy bardzo trudne do rozplątania. Dla psychoperformansu ta niejednoznaczność jest paradoksalnie cenna, bo chroni go przed pyszną obietnicą szybkiej biologicznej naprawy. Jeśli ma być naukowo odpowiedzialny, musi przyjąć, że nawet głęboko znaczące procesy nie dają gwarancji prostego „odwrócenia epigenetyki traumy". Mogą natomiast robić coś innego i być może bardziej wartościowego: tworzyć warunki, w których organizm przez długi czas przestaje odtwarzać tę samą architekturę zagrożenia. Przestaje tak samo spać, tak samo oddychać, tak samo reagować na spojrzenie, tak samo czuć ciało, tak samo przechodzić między zadaniami, tak samo katastrofizować sygnały wewnętrzne i społeczne. To właśnie te powtarzalne, nowe warunki życia stanowią najbardziej wiarygodną drogę ku możliwym zmianom ekspresji genów i epigenetycznej regulacji. Psychoperformans nie jest więc techniką „resetowania traumy w DNA", lecz sztuką zmniejszania liczby dni, godzin i mikrosekund, w których organizm musi nadal żyć tak, jakby dawne zagrożenie było ciągle teraźniejsze. Jeżeli ta sztuka działa, jej biologiczne konsekwencje mogą sięgać bardzo głęboko. Jeżeli jednak nie szanuje granic, czasu i skali procesu, łatwo zamienia się w opowieść bardziej uwodzicielską niż prawdziwą.

Największa trudność interpretacyjna pojawia się wtedy, gdy z badań nad stresem, traumą, snem, ruchem i praktykami regulacyjnymi próbuje się wyprowadzić zbyt prosty wniosek o „epigenetycznym odwracaniu skutków życia". Tymczasem badania nad NR3C1 i FKBP5 pokazują raczej coś bardziej złożonego: że przewlekłe obciążenie, szczególnie stres rozwojowy i trauma, mogą wiązać się ze zmianami metylacji w określonych regionach regulatorowych genów uczestniczących w osi glukokortykoidowej, a przez to wpływać na czułość układu stresu, jego sprzężenie zwrotne i ogólną architekturę odpowiedzi na zagrożenie. Nie oznacza to jednak, że istnieje jeden „gen stresu", którego metylacja decyduje o wszystkim. NR3C1 koduje receptor glukokortykoidowy, FKBP5 moduluje jego funkcję i podatność na sprzężenie zwrotne, a zmiany epigenetyczne dotyczą konkretnych miejsc, określonych typów komórek, określonych etapów życia i określonych trajektorii środowiskowych. Część badań pokazuje związek między dziecięcą traumą, przewlekłym stresem a zmianami metylacji FKBP5 i NR3C1; część pokazuje związki z objawami PTSD lub z profilem reaktywności stresowej; inne są mniej jednoznaczne. Dla psychoperformansu najważniejsze jest jednak nie samo wyliczanie loci, lecz zrozumienie, że organizm może przez lata utrzymywać biologiczną pamięć kosztownej relacji ze światem. Jeśli praktyka psychoperformatywna ma tu jakikolwiek sens, to nie dlatego, że „czyści metylację",

ale dlatego, że może stopniowo odciążać styl życia, który wcześniej stale podtrzymywał ten koszt: bezsenność, rozlany alarm, przeciążenie społeczne, hiperwidzialność, brak domknięcia pobudzenia, chroniczny samonadzór. Wtedy dopiero pojawia się logiczna możliwość, że długotrwała zmiana środowiska regulacyjnego współkształtuje również głębsze warstwy odpowiedzi biologicznej, w tym ekspresję genów i niektóre wzory epigenetyczne. Nie wolno jednak tego odwracać i mówić, że metylacja sama w sobie staje się bezpośrednim celem techniki. W psychoperformansie celem pozostaje bardziej znośny, mniej kosztowny sposób bycia w świecie; epigenetyka może być co najwyżej jednym z jego dalekich, pośrednich korelatów.

Na tym tle szczególnie ważne są modyfikacje histonów i ogólna regulacja chromatyny, bo to one najlepiej pokazują, że epigenetyka jest procesem dynamicznym, a nie pieczęcią losu. Histony nie są biernymi szpulkami dla DNA, lecz aktywnymi elementami regulacji dostępności genów. Acetylacja, deacetylacja, określone typy metylacji i inne modyfikacje zmieniają stopień upakowania chromatyny oraz podatność genu na odczyt przez aparat transkrypcyjny. W modelach stresu przewlekłego, w badaniach nad snem, uczeniem i środowiskiem wzbogaconym widać, że te procesy są podatne na doświadczenie, ale zarazem nie reagują jak prosty przełącznik „dobre–złe". To znaczy: wzrost lub spadek określonej modyfikacji nie jest jeszcze sam w sobie dowodem poprawy. W psychoperformansie ten fakt ma ogromną wagę metodologiczną. Bardzo łatwo byłoby nadużyć języka „otwierania chromatyny" albo „uwalniania ekspresji", zwłaszcza że brzmi on atrakcyjnie symbolicznie i dobrze koresponduje z metaforą odblokowania. Jednak rzetelnie można powiedzieć wyłącznie tyle, że praktyki zmieniające stres, sen, aktywność, rytm i jakość regulacji mogą współtworzyć środowisko, w którym wzory modyfikacji histonowych i szerzej pojętej regulacji chromatyny przebiegają inaczej niż w stanie przewlekłego alarmu. Psychoperformans, jeśli jest dobrze zbudowany, może w to wejść właśnie przez wielokrotne dostarczanie organizmowi doświadczeń o innej architekturze: bardziej przewidywalnych, lepiej domkniętych, mniej kosztownych społecznie, bardziej kompatybilnych ze snem i z codzienną repetycją. To nie jest biologicznie małe twierdzenie. To twierdzenie bardzo duże, ale zarazem uczciwe: nie obiecuje sterowania histonem, tylko uznaje, że styl życia tworzony przez praktykę może z czasem zmieniać jakość odczytu biologicznego środowiska. Dla psychoperformansu oznacza to, że jego epigenetyczna wiarygodność rośnie nie wraz z wielkością kulminacji, lecz wraz z jakością długiego trwania. Im bardziej metoda pomaga organizmowi żyć mniej reaktywnie, mniej chaotycznie i mniej kosztownie, tym bardziej w ogóle wolno rozważać jej związek z epigenetyką.

Szczególnym przypadkiem jest NF-κB, bo właśnie ten czynnik transkrypcyjny stał się dla wielu środowisk czymś w rodzaju biologicznego symbolu zapalenia. Trzeba jednak powtórzyć z najwyższym naciskiem: NF-κB nie jest pojedynczym wskaźnikiem, który psychoperformans może po prostu „wyłączyć". Jest rodziną czynników transkrypcyjnych połączonych z odpowiedzią immunologiczną, zapalną, stresem komórkowym i przeżyciem komórek. Część badań nad stresem psychospołecznym, starzeniem i regulacją odporności pokazuje związki między FKBP5, glukokortykoidową architekturą stresu i sygnalizacją NF-κB, w tym dodatnie sprzężenia, które mogą sprzyjać bardziej prozapalnemu profilowi funkcjonowania. To ważne, bo wzmacnia model, w którym przewlekły, nieodregulowany stres społeczny i psychiczny może przechodzić w język transkrypcji zapalnej. Ale znowu: z tej wiedzy nie wolno robić prostego mostu do praktyki typu „wykonaj rytuał, a wyciszysz NF-κB". Jedyne, co da się obronić, to twierdzenie bardziej złożone: jeśli psychoperformans w perspektywie tygodni i miesięcy realnie

ogranicza przewlekły alarm, poprawia sen, redukuje samotność, obniża zapalenie małego stopnia, zmniejsza koszty ekspozycji społecznej i porządkuje rytm dnia, to może współtworzyć środowisko mniej sprzyjające utrwalonej aktywacji prozapalnych szlaków transkrypcyjnych, w tym tych związanych z NF-κB. Z praktycznego punktu widzenia oznacza to bardzo ważną zmianę akcentu: pytanie nie brzmi „jak wpływać na NF-κB przez psychoperformans?", lecz „jak projektować proces tak, żeby organizm coraz rzadziej musiał żyć w warunkach, które wzmacniają przewlekłą transkrypcję prozapalną?". Odpowiedź prowadzi z powrotem do podstaw: architektury snu, ruchu, ko-regulacji, przejrzystych progów, zmniejszania szumu bodźcowego, bardziej oszczędnej widzialności społecznej i realnej sprawczości. Psychoperformans nie powinien więc kolonizować języka molekularnego po to, by dodać sobie autorytetu. Powinien raczej uznać, że jeśli ma jakąkolwiek biologiczną siłę na tym poziomie, bierze się ona z tego, iż pomaga organizmowi rzadziej uruchamiać warunki molekularnie kosztowne.

Z całego tego materiału wynika ostateczna granica wnioskowania, być może najważniejsza w całej książce na tym poziomie. Psychoperformans może integrować techniki i procedury, które pośrednio wpływają na ekspresję genów i epigenetykę przez zmianę stresu, snu, ruchu, relacji, uwagi i codziennych wzorów regulacji. Może być więc częścią biologicznie sensownej strategii zmniejszania kosztu życia w chronicznym alarmie. Nie może jednak uczciwie przedstawiać się jako metoda bezpośredniego przeprogramowania DNA, odwracania metylacji na żądanie czy kontrolowania histonów przez symboliczne akty. To byłaby nie tylko przesada, ale błąd kategorialny. Genom nie odpowiada na słowo „zmiana" tak, jak odpowiada na wielomiesięczny wzór snu, stresu, oddechu, ruchu, izolacji lub ko-regulacji. Właśnie dlatego epigenetyczny sens psychoperformansu leży bardziej w jego zdolności do tworzenia mniej kosztownego środowiska życia niż w jego kulminacyjnych momentach. Jeżeli praktyka rzeczywiście działa, to po pewnym czasie zmniejsza codzienny przymus alarmu, obniża biologiczny koszt widzialności, poprawia rytm dobowy, zwiększa pojemność na niedoskonałość i pozwala ciału mniej energii zużywać na obronę. Tylko na takim tle wolno mówić o możliwości głębszych następstw biologicznych. W ostatniej części tego podrozdziału trzeba będzie więc przełożyć całą tę warstwę na zasady projektowe: jak konstruować psychoperformans, aby był epigenetycznie i transkrypcyjnie odpowiedzialny, oraz jak rozpoznawać różnicę między praktyką, która rzeczywiście zmienia styl życia organizmu, a praktyką, która tylko uwodzi językiem biologicznej głębi.

Z tych wszystkich ustaleń wynika, że psychoperformans epigenetycznie odpowiedzialny musi być projektowany nie jako spektakl biologicznej obietnicy, lecz jako długotrwała architektura mniej kosztownego życia. Oznacza to przede wszystkim, że nie wolno budować jego wiarygodności na języku „przeprogramowania DNA", „odwracania metylacji" czy „aktywowania uśpionych potencjałów genetycznych", ponieważ takie sformułowania pomijają realną złożoność chromatyny, tkankowej swoistości ekspresji, różnic osobniczych i wieloczynnikowej natury regulacji. Uczciwie wolno mówić tylko tyle, że dobrze skomponowany psychoperformans może integrować te czynniki, które w biologii rozwojowej, stresowej i behawioralnej są rzeczywiście istotne dla środowiska epigenetycznego: sen, rytm światła i ciemności, ruch, redukcję chronicznej hiperuwagi, obniżenie społecznego kosztu widzialności, poprawę ko-regulacji, mniejszą ruminację, bardziej przewidywalne wygaszanie pobudzenia, lepsze znoszenie niepewności i bardziej oszczędną gospodarkę stresem. Właśnie tutaj psychoperformans staje się metodą realnie ambitną, bo nie obiecuje molekularnego cudu, lecz zmienia warunki, w których organizm przez tygodnie, miesiące i lata odczytuje świat jako mniej

lub bardziej groźny, bardziej lub mniej domykalny, bardziej lub mniej wspierający dla plastyczności. Gdy Bruce McEwen pisał o allostatycznym koszcie życia, a Eric Kandel przypominał, że doświadczenie zmienia organizm przez powtarzalne wzory aktywności, obaj dostarczali aparatu pojęciowego, który można tu połączyć: epigenetyczny sens psychoperformansu nie tkwi w pojedynczym akcie, ale w tym, czy akt ten przestawia codzienny wzór obciążenia i regeneracji. Jeśli po praktyce człowiek śpi lepiej, mniej żyje w alarmie, rzadziej doświadcza przeciążenia społecznego, łatwiej reguluje wejście i wyjście z pobudzenia, mniej kompulsywnie skanuje ciało i otoczenie, lepiej znosi własną niedoskonałość i zyskuje bardziej przewidywalny rytm dnia, wtedy wolno mówić o warunkach sprzyjających innemu profilowi ekspresji genów. Jeśli zaś psychoperformans produkuje głównie kulminację, rozedrganie, nocne pobudzenie, wzrost zależności od wspólnotowego uniesienia i konieczność ciągłego powtarzania stanu wyjątkowego, to nawet najbardziej wyrafinowany język epigenetyczny nie uczyni go biologicznie dojrzałym.

Z tej perspektywy można sformułować kilka twardych zasad praktyki. Po pierwsze, każda technika włączana do psychoperformansu powinna być oceniana nie według jej symbolicznej atrakcyjności, lecz według tego, czy wspiera mniej kosztowny model regulacji. Dotyczy to oddechu, ruchu, pracy głosem, ciszy, światła, pracy z obiektem–kluczem, form świadkowania, choreografii wejścia i wyjścia, a także technik zapożyczanych z innych pól, takich jak uważność, relaksacja, biofeedback, qigong, praktyki somatyczne, elementy muzykoterapii czy narzędzia ekspozycyjne. Po drugie, żadna z tych technik nie powinna być przedstawiana jako „bezpośrednio działająca na geny”; ich sens polega na tworzeniu korzystniejszego środowiska dla regulacji stresu, snu, zapalenia małego stopnia i plastyczności. Po trzecie, intensywność nie jest tu równoznaczna ze skutecznością. Epigenetycznie bardziej wiarygodny bywa psychoperformans powtarzalny, dobrze domknięty, średniointensywny i głęboko zintegrowany z codziennością niż psychoperformans monumentalny, lecz rozrywający rytm biologiczny. Po czwarte, znaczenie ma sekwencja: orientacja, próg, wykonanie, ulga, relacyjne potwierdzenie i inkorporacja. Jeśli któryś z tych elementów zostaje pominięty, organizm może nie otrzymać warunków dla długoterminowej korzyści, nawet jeśli sesja wyda się przełomowa. Po piąte wreszcie, psychoperformans musi stale uwzględniać idiografię przypadku. To, co dla jednej osoby będzie biologicznie regulujące, dla innej może być przeciążające; to, co jednej poprawia sen i obniża ruminację, u drugiej może zwiększać pobudzenie i koszt społecznej ekspozycji. Epigenetyczna odpowiedzialność metody polega więc nie na uniwersalnym algorytmie, lecz na zdolności do takiego dopasowania planu sytuacyjnego, aby organizm coraz rzadziej musiał płacić wysoką cenę za samo uczestnictwo w życiu. W tym sensie najważniejszą techniką psychoperformansu na poziomie transkrypcyjnym nie jest żadna pojedyncza procedura, lecz umiejętność kompozycji całego pola: czasu, relacji, rytmu, amplitudy i codziennej repetycji.

Równie ważne jest to, jak odróżniać praktykę rzeczywiście zmieniającą styl życia organizmu od praktyki, która jedynie uwodzi biologiczną retoryką. Pierwsza rozpoznaje własne granice, nie obiecuje natychmiastowego „odwrócenia” śladów stresu, nie utożsamia każdej ulgi z efektem przeciwzapalnym ani każdego wzruszenia z korektą epigenetyczną. Zamiast tego patrzy na wskaźniki długiego trwania: jakość snu, zdolność do regeneracji po obciążeniu, mniejszą potrzebę kompulsywnego samonadzoru, lepsze przechodzenie między zadaniami, obniżenie chronicznej czujności, większą tolerancję społecznej obecności, mniejszą zależność od stanu wyjątkowego i wyraźniejsze poczucie sprawczości w codzienności. Druga praktyka nadużywa słów takich jak DNA, komórka, mitochondrium, epigenom, kwant, częstotliwość i regeneracja

po to, by wzmacniać aurę głębi, choć realnie nie zmienia wzoru życia uczestnika albo wręcz zwiększa jego koszt. Właśnie tu przebiega jedna z najważniejszych granic całej książki: psychoperformans ma prawo sięgać do biologii głębokiej, ale tylko wtedy, gdy równocześnie zgadza się na dyscyplinę falsyfikowalności, ograniczenia i pokory. Z naukowego punktu widzenia nie istnieje dziś podstawa, by twierdzić, że jedna sesja psychoperformatywna bezpośrednio i przewidywalnie zmienia metylację DNA w mózgu, modyfikacje histonów albo aktywność określonego czynnika transkrypcyjnego w sposób klinicznie znaczący. Istnieje natomiast coraz mocniejsza podstawa, by uznać, że styl życia, stres, sen, ruch, relacja i praktyki regulacyjne wpływają na środowisko transkrypcyjne i epigenetyczne organizmu. Psychoperformans może więc być naukowo wiarygodny tylko jako metoda integrująca te determinanty, a nie jako nowa mitologia molekularna.

W ostatecznej formule ten podrozdział prowadzi do rozpoznania być może najważniejszego dla całej części biologicznej: im głębszy poziom opisu, tym większa powinna być powściągliwość języka. Na poziomie psychologicznym można mówić o znaczeniu, afekcie, sprawczości i świadkowaniu. Na poziomie neurologicznym o saliencji, interocepcji, funkcjach wykonawczych, neuroplastyczności i ko-regulacji. Na poziomie biologicznym o stresie, śnie, zapaleniu małego stopnia, mitochondriach, neurotrofinach i środowisku komórkowym. Na poziomie ekspresji genów i epigenetyki wolno już mówić niemal wyłącznie o warunkach sprzyjających lub niesprzyjających oraz o granicach wnioskowania. To nie osłabia psychoperformansu. Przeciwnie, czyni go metodą dojrzalszą niż liczne praktyki, które im mniej wiedzą o biologii, tym chętniej obiecują władzę nad DNA. Psychoperformans, jeśli ma być naprawdę „totalny", musi umieć powiedzieć zarówno to, gdzie jego ambicja sięga bardzo daleko, jak i to, gdzie kończy się wiedza, a zaczyna nadużycie. Tylko wtedy staje się zarazem projektem artystycznym, metodą samoregulacji i kompendium odpowiedzialnym wobec nauki.

30.8. Telomery, starzenie biologiczne i granice interpretacji długowieczności w psychoperformansie

Telomery należą do tych pojęć biologicznych, które wyjątkowo łatwo ulegają kulturowemu uwznioślenia. W języku popularnym stały się niemal synonimem „zapasów życia", „wewnętrznej młodości" albo „biologicznego licznika długości życia". Tymczasem ujęcie naukowe musi być znacznie bardziej precyzyjne. Telomery są wyspecjalizowanymi strukturami nukleoproteinowymi na końcach chromosomów, których funkcją jest ochrona integralności materiału genetycznego i prawidłowego przebiegu replikacji. W wielu typach komórek somatycznych wraz z kolejnymi podziałami komórkowymi dochodzi do ich stopniowego skracania, choć tempo tego procesu zależy od bardzo wielu czynników: wieku, tkanki, dziedziczności, stresu oksydacyjnego, stanu zapalnego, stylu życia, przebytych chorób, ekspozycji środowiskowych i aktywności telomerazy. Telomeraza, enzym zdolny do częściowego wydłużania telomerów, nie działa jednak w większości tkanek somatycznych tak, jak w komórkach rozrodczych czy części komórek macierzystych. Już na tym etapie trzeba więc odrzucić uproszczenie, jakoby długość telomerów była jednym prostym termometrem wieku biologicznego. Jest to ważny marker pewnych aspektów starzenia komórkowego i ryzyka zdrowotnego, ale nie jedyny, nie zawsze najbardziej czuły i nie zawsze lepiej objaśniający stan organizmu niż inne wskaźniki. Co więcej, długość telomerów i tak zwane zegary epigenetyczne mierzą częściowo odmienne procesy biologiczne i nie są ze sobą tożsame; mogą niezależnie wiązać się z wiekiem i ryzykiem zgonu, a ich korelacja bywa słaba lub nieistotna. Dla

psychoperformansu ma to znaczenie zasadnicze, bo chroni przed zbyt łatwym utożsamieniem „głębokiej przemiany” z rzekomym „odmładzaniem biologicznym”. Jeżeli książka ma pozostać naukowo wiarygodna, musi przyjąć, że telomery nie są metafizycznym zapisem duszy ani prostym biologicznym licznikiem sensu życia, lecz jednym z wielu wskaźników kosztu i historii organizmu. To od razu przesuwa całą dyskusję z poziomu obietnicy długowieczności na poziom znacznie bardziej odpowiedzialny: jakie warunki życia mogą sprzyjać mniej kosztownemu starzeniu biologicznemu, a jakie je przyspieszają.

Na tym tle trzeba przejść do najbardziej spornego pytania: czy praktyki psychologiczne, medytacyjne, ruchowe lub szerzej regulacyjne mogą wpływać na telomery i telomerazę. Odpowiedź, jeśli ma być rzetelna, musi być ostrożna i zniuansowana. Istnieją badania sugerujące, że niektóre interwencje redukujące stres, w tym programy mindfulness, mogą wiązać się ze wzrostem aktywności telomerazy w komórkach krwi obwodowej, ale to nie jest to samo co wydłużenie telomerów. Rzeczywiście, część wcześniejszych badań randomizowanych oraz metaanaliz dotyczących medytacji wskazywała na możliwość wzrostu telomerazy, natomiast wyniki odnoszące się do samej długości telomerów były słabsze, bardziej niejednorodne i metodologicznie trudniejsze do interpretacji. Nowsze, dłuższe i bardziej rygorystyczne badania randomizowane, w tym badania osób starszych trwające osiemnaście miesięcy, nie wykazały przekonującego wpływu treningu medytacyjnego na długość telomerów. Podobnie systematyczne przeglądy dotyczące medytacji, snu i stylu życia podkreślają, że dane są mieszane: niektóre badania pokazują korzystne związki, inne nie wykazują istotnych efektów, a całość literatury obciążona jest problemami pomiaru, małymi próbami, heterogenicznością populacji oraz trudnością oddzielenia samej praktyki od współzmiennych takich jak ruch, dieta, sen czy oczekiwanie poprawy. Najbardziej konsekwentne sygnały wspierające pochodzą raczej z obszaru aktywności fizycznej, szczególnie regularnej i długotrwałej, gdzie metaanalizy randomizowanych badań wskazują, że ruch trwający ponad sześć miesięcy może spowalniać spadek długości telomerów. Również w odniesieniu do snu wyniki są niejednoznaczne, choć złej jakości sen i jego chroniczne zaburzenie pozostają biologicznie podejrzane jako czynniki przyspieszające koszt starzenia. Z punktu widzenia psychoperformansu wniosek brzmi jasno: nie ma podstaw, by przedstawiać tę metodę jako technologię wydłużania telomerów. Można natomiast uznać, że jeśli włącza ona elementy poprawiające sen, redukujące przewlekły stres, wzmacniające ruch i zmniejszające biologiczny koszt codzienności, to uczestniczy w obszarze determinant, które mogą mieć znaczenie także dla telomerów i telomerazy. To jednak wciąż jest wpływ pośredni, warunkowy i zależny od czasu.

Właśnie dlatego psychoperformans powinien traktować telomery nie jako cel bezpośredni, lecz jako jeden z krańcowych biomarkerów biologicznego kosztu życia. W praktyce oznacza to przesunięcie akcentu z pytania „jak wydłużyć telomery?” na pytanie „jak zmniejszyć przewlekły koszt funkcjonowania organizmu?”. Jeżeli psychoperformans rzeczywiście działa, to nie przez tajemniczy wpływ symbolu na końce chromosomów, lecz przez modulację dobrze opisanych determinant starzenia biologicznego: obniżanie chronicznej czujności, poprawę snu, zmniejszanie kosztu społecznej widzialności, budowanie bardziej regulującej wspólnoty, redukcję przeciążenia saliencyjnego, wspieranie ruchu i ograniczanie stylu życia opartego na ciągłym alarmie. Wszystko to może mieć znaczenie dla środowiska, w którym rozgrywa się starzenie komórkowe, ale nie wolno tego przekształcać w obietnicę odmładzania przez rytuał, dźwięk, oddech czy obiekt–klucz. Psychoperformans może być biologicznie dojrzały tylko

wtedy, gdy nie myli wpływu na determinanty z bezpośrednią ingerencją w biomarker. To rozróżnienie jest szczególnie ważne w książce totalnej, która integruje wiele języków — artystycznych, medycznych, psychologicznych, antropologicznych i duchowych — bo właśnie na styku tych języków najłatwiej o inflację znaczenia. Telomery bardzo silnie kuszą, by zrobić z nich symbol „życiowej rezerwy", „osi czasu ciała" albo „materialnego śladu przemiany". Można ich tak używać metaforycznie w planie sytuacyjnym, ale nie wolno mieszać metafory z mechanizmem. Mechanicznie rzecz ujmując, telomery są tylko jednym z biomarkerów związanych ze starzeniem i działają w pejzażu wielu innych procesów: zapalenia małego stopnia, stresu oksydacyjnego, funkcji mitochondrialnej, osi glukokortykoidowej, jakości snu, rytmów dobowych, aktywności fizycznej i epigenetyki. Dlatego psychoperformans, jeśli ma naprawdę mierzyć się z problemem długowieczności, powinien raczej uczyć mniej kosztownego życia niż obiecywać molekularne odmłodzenie. W tym sensie prawdziwie „telomerowy" psychoperformans byłby nie tym, który mówi najwięcej o telomerach, lecz tym, który najskuteczniej redukuje chroniczne warunki przyspieszające biologiczne zużycie.

Ostateczna granica interpretacji wygląda więc następująco. Wolno twierdzić, że psychoperformans może integrować te składniki stylu życia i regulacji, które są sensownie powiązane z wolniejszym starzeniem biologicznym: sen, ruch, mniejszy stres przewlekły, ko-regulację, bardziej oszczędną ekonomię uwagi, mniejszą samotność i lepsze domykanie pobudzenia. Wolno również twierdzić, że część literatury sugeruje związki między takimi czynnikami a telomerazą, długością telomerów lub innymi biomarkerami starzenia. Nie wolno jednak twierdzić, że psychoperformans jako taki został wykazany jako metoda wydłużania telomerów ani że może być przedstawiany jako technologia długowieczności w sensie molekularnym. Najuczciwszy język brzmi więc tak: psychoperformans może być elementem stylu życia mniej kosztownego biologicznie, a przez to pośrednio uczestniczyć w obszarze determinant starzenia. To jest twierdzenie zarazem ambitne i defensywne, ale właśnie ono najlepiej chroni metodę przed biologicznym szarlatanizmem. W kolejnych częściach trzeba będzie pogłębić różnicę między telomerami a szerszymi modelami starzenia, zwłaszcza zegarami epigenetycznymi, metabolizmem, stanem zapalnym i funkcjonalnymi wskaźnikami zdrowia, bo dopiero wtedy w pełni widać, że telomery są ważnym, lecz tylko częściowym oknem na problem długowieczności.

Drugie przybliżenie wymaga odróżnienia trzech porządków, które w obiegu popularnym są niemal stale mieszane: długości telomerów, aktywności telomerazy oraz szerzej rozumianych wskaźników starzenia biologicznego. Długość telomerów jest miarą strukturalną, czyli mówi o stanie końcowych odcinków chromosomów w określonej populacji komórek, najczęściej badanej w leukocytach krwi obwodowej. Aktywność telomerazy jest natomiast miarą funkcjonalną, odnoszącą się do zdolności enzymatycznej podtrzymywania lub częściowego wydłużania telomerów. Starzenie biologiczne jest zaś pojęciem znacznie szerszym, obejmującym nie tylko telomery, ale również zmiany epigenetyczne, stan zapalny małego stopnia, dysfunkcję mitochondrialną, stres oksydacyjny, senescencję komórkową, zaburzenia proteostazy, insulinooporność, utratę rezerwy fizjologicznej, spadek plastyczności tkankowej i narastający koszt allostatyczny. To rozróżnienie ma dla psychoperformansu ogromne znaczenie, ponieważ praktyki transformacyjne bardzo łatwo popadają w redukcjonizm: jeśli coś poprawia samopoczucie, sen, sprawczość lub poczucie sensu, natychmiast pojawia się pokusa, by mówić o „odmładzaniu komórkowym". Tymczasem nawet gdyby określona interwencja wpływała na aktywność telomerazy lub na dynamikę skracania telomerów, nie oznaczałoby to

jeszcze automatycznie cofania starzenia biologicznego jako całości. Podobnie brak wyraźnego efektu telomerowego nie wyklucza istotnej poprawy w innych obszarach biologii starzenia, na przykład w jakości snu, stanie zapalnym, ciśnieniu, autonomicznej elastyczności czy plastyczności zachowania. Psychoperformans powinien zatem przyjąć perspektywę szeroką i wielowskaźnikową. Jeśli chce myśleć o długowieczności odpowiedzialnie, nie może fiksować się na jednym biomarkerze, lecz musi pytać, czy organizm starzeje się mniej kosztownie jako całość: czy śpi lepiej, mniej żyje w alarmie, ma mniej przewlekłego napięcia, mniej przeciążenia relacyjnego, lepszą zdolność do regeneracji, bardziej ekonomiczny metabolizm codzienności i mniejszą potrzebę ciągłego mobilizowania zasobów obronnych. W takim ujęciu telomery pozostają ważne, ale tracą status magicznego centrum całej narracji. Elisabeth Blackburn i Elissa Epel odegrały ogromną rolę w uwrażliwieniu kultury na zależność między stresem a starzeniem komórkowym, ale sama wartość ich pracy bywała później uproszczana przez odbiorców bardziej niż przez same badaczki. Dla naszej książki wniosek brzmi jednoznacznie: telomery można traktować jako część mapy biologicznego kosztu życia, lecz nie wolno robić z nich jedynego, ostatecznego arbitra skuteczności psychoperformansu.

W następnym kroku trzeba dokładniej przeanalizować samą relację między stresem a telomerami, bo właśnie tutaj narosło najwięcej półprawd. W badaniach populacyjnych i klinicznych częściej obserwuje się związek między przewlekłym stresem, zaburzeniami snu, obciążeniem metabolicznym, samotnością, przemocą rozwojową lub ciężkimi warunkami życia a krótszą długością telomerów lub szybszym ich skracaniem, ale ten związek nie ma charakteru prostego, liniowego ani wyłącznego. Znaczenie ma nie tylko fakt, że ktoś jest zestresowany, lecz także rodzaj stresu, jego przewlekłość, moment życia, obciążenie całego organizmu, stan zapalny, styl jedzenia, aktywność ruchowa, palenie tytoniu, alkohol, otyłość trzewna, choroby przewlekłe, leki i wiele innych zmiennych. Co więcej, część badań daje wyniki słabsze, niespójne albo trudne do replikacji, a sama długość telomerów bywa podatna na błędy pomiaru i na różnice metodologiczne między laboratoriami. To wszystko oznacza, że psychoperformans nie może uczciwie twierdzić: „redukujesz stres, więc wydłużasz telomery”. Może natomiast postawić hipotezę znacznie dojrzalszą: jeśli metoda rzeczywiście obniża przewlekły koszt życia w alarmie, poprawia sen, ogranicza przeciążenie społeczne, zmniejsza toksyczny perfekcjonizm, wzmacnia ko-regulację, wspiera regularny ruch i zmniejsza rozchwianie dobowo-uwagowe, to uczestniczy w obszarze czynników, które mogą sprzyjać wolniejszemu biologicznemu zużyciu organizmu, a pośrednio również korzystniejszemu krajobrazowi telomerowemu. To nadal pozostaje twierdzenie ostrożne, ale właśnie taka ostrożność jest tutaj najcenniejsza. Psychoperformans nie działa bowiem na telomer bezpośrednio. Działa na to, czy organizm dzień po dniu musi płacić bardzo wysoką cenę za bycie w świecie. Gdy cena ta maleje, kiedy mniej jest chronicznej czujności, mniej nocnego pobudzenia, mniej niedomkniętego afektu, mniej społecznego lęku i mniej kompulsywnej samokontroli, wtedy środowisko biologiczne staje się potencjalnie mniej destrukcyjne dla tkanek, komórek i ich długoterminowych parametrów. Nie oznacza to jeszcze długowieczności, ale już oznacza bardziej ekonomiczne starzenie. W języku książki można więc powiedzieć, że psychoperformans ma sens telomerowy tylko o tyle, o ile staje się praktyką redukcji kosztu życia, a nie praktyką fascynacji własnym biomarkerem.

Kolejny poziom dotyczy telomerazy, bo właśnie wokół niej zrodziła się szczególnie silna pokusa narracyjna: skoro aktywność telomerazy może się zmieniać, to może psychoperformans da się pomyśleć jako praktykę „uruchamiania enzymu młodości”. Tego typu sformułowania należy

całkowicie odrzucić. Aktywność telomerazy może być przejściowo modulowana przez różne czynniki, ale nie jest prostą miarą zdrowia ani prostym mechanizmem odmładzania. W części badań nad redukcją stresu obserwowano wzrost aktywności telomerazy, lecz nie zawsze szedł za tym wyraźny efekt w długości telomerów, a znaczenie kliniczne takich zmian pozostaje trudne do ustalenia. Co więcej, telomeraza sama w sobie nie jest absolutnym dobrem biologicznym, ponieważ jej regulacja w organizmie musi być ściśle kontrolowana; nie bez powodu procesy nowotworowe często wiążą się właśnie z deregulacją zdolności proliferacyjnych i utrzymywaniem telomerów. Dlatego psychoperformans nie powinien mówić językiem „wzmacniania telomerazy", lecz językiem warunków, w których organizm nie musi tak silnie żyć przeciw sobie. Jeśli praktyka poprawia sen, redukuje rozlany stres, włącza regularny ruch, wzmacnia bardziej wspierające relacje społeczne i zmniejsza biologiczny koszt chronicznej ekspozycji, wtedy można przyjąć, że uczestniczy również w krajobrazie, w którym regulacja telomerazy nie jest stale obciążana przez niekorzystne środowisko. Znów jednak to nie jest mechanizm bezpośredni, lecz systemowy. Psychoperformans biologicznie poważny nie powinien fascynować się samą telomerazą, ale bardziej podstawowym pytaniem: czy proces prowadzi do takiej reorganizacji życia, w której ciało mniej zużywa się przez chroniczną mobilizację. W tym sensie bardziej telomerazotwórcze od wielkiej kulminacji może być regularne, dobrze prowadzone domykanie pobudzenia, oszczędna wieczorna architektura światła, przewidywalny sen, ruch bez przemocy wydolnościowej, zmniejszenie samotności i bardziej wspierająca relacja ze świadkiem oraz z własnym ciałem. Jeśli psychoperformans ma mieć jakiekolwiek biologiczne znaczenie na tym poziomie, to właśnie takie: nie enzymatyczne zaklęcie, lecz sztuka tworzenia warunków, w których organizm nie musi stale uruchamiać drogiego modelu przetrwania.

Stąd wynika podstawowa granica interpretacyjna dla dalszej pracy nad książką. Psychoperformans może sensownie mówić o starzeniu biologicznym tylko wtedy, gdy ujmuje je wielowymiarowo i nie sprowadza do telomerów. Może integrować techniki wspierające mniej kosztowne starzenie: ruch, sen, świadome światło, redukcję przewlekłego alarmu, ko-regulację, ograniczenie przeciążenia bodźcowego, rytm dnia, sensotwórczą reorganizację relacji społecznych i sprawczość wobec własnych wzorców regulacji. Nie może natomiast obiecywać wydłużania życia, odmładzania komórek ani bezpośredniego wpływu na telomery jako prostego rezultatu praktyki symbolicznej. Odpowiedzialna wersja tej narracji brzmi inaczej: psychoperformans może być częścią stylu życia mniej biologicznie kosztownego, a więc potencjalnie sprzyjającego wolniejszemu zużyciu organizmu. Tylko tyle i aż tyle. To „aż tyle" ma ogromne znaczenie, bo kieruje metodę ku długiemu trwaniu, a nie ku biomarkerowej egzaltacji. W następnej części trzeba będzie przejść jeszcze dalej i zderzyć telomery z innymi modelami starzenia biologicznego — zwłaszcza z zegarami epigenetycznymi, stanem zapalnym, metabolizmem i funkcjonalną rezerwą organizmu — żeby pokazać, dlaczego żadna pojedyncza miara nie wystarcza i jak psychoperformans może być w tym polu użyteczny, nie porzucając naukowej pokory.

Żeby ten podrozdział mógł rzeczywiście pracować na najwyższym poziomie merytorycznym, trzeba teraz wykonać ruch porządkujący i zestawić telomery z innymi modelami starzenia biologicznego, bo dopiero na tym tle widać, jak ograniczone byłoby oparcie całej refleksji o długowieczności wyłącznie na jednym markerze. Współczesna biologia starzenia operuje dziś raczej całą rodziną wskaźników niż jednym „zegarem życia". Obok długości telomerów funkcjonują zegary epigenetyczne związane z metylacją DNA, wskaźniki stanu zapalnego

małego stopnia, miary dysfunkcji mitochondrialnej, parametry metaboliczne, wskaźniki senescencji komórkowej, zmienne dotyczące odporności, rezerwy fizjologicznej i sprawności funkcjonalnej oraz bardziej kliniczne indeksy kruchości i wielochorobowości. Steven Horvath, Morgan Levine, Judith Campisi, Jan Vijg i wielu innych badaczy pokazywało w różnych idiomach, że starzenie biologiczne jest procesem wielowymiarowym: można mieć względnie korzystny jeden marker przy niekorzystnym drugim, można mieć chronologicznie ten sam wiek, ale radykalnie odmienną rezerwę fizjologiczną, można mieć słabe telomery i jeszcze przez długi czas względnie dobrą funkcjonalność, a można też mieć bardziej „młode" biomarkery przy stylu życia, który już ewidentnie nadwyręża układ nerwowy, sercowo-naczyniowy i odpornościowy. Z punktu widzenia psychoperformansu jest to rozpoznanie kapitalne, bo przesuwa pytanie z poziomu biomarkerowego fetyszyzmu na poziom rzeczywistej biologii życia. Nie chodzi już o to, czy jakaś praktyka „wydłuży telomery", lecz o to, czy zmieni trajektorię starzenia w sensie funkcjonalnym: czy organizm będzie mniej żył w zapalnej czujności, czy lepiej zniesie stresory, czy sen stanie się bardziej regeneracyjny, czy zmaleje cena płacona za społeczną ekspozycję, czy poprawi się zdolność domykania pobudzenia, czy rytm dnia przestanie być biologicznie chaotyczny. To właśnie tam psychoperformans może być realnie ważny. Im bardziej metoda przesuwa organizm od chronicznego alarmu ku większej ekonomii regulacyjnej, tym bardziej uczestniczy w obszarze determinant starzenia. Nie znaczy to, że staje się technologią długowieczności. Znaczy to, że działa tam, gdzie starzenie przyspiesza najbardziej: w kosztownym stylu funkcjonowania, który dzień po dniu zużywa rezerwę organizmu.

Na tym tle trzeba jeszcze mocniej podkreślić ograniczenia samego pomiaru telomerowego. W obiegu popularnym długość telomerów bywa przedstawiana tak, jakby była jedną, stabilną cechą osoby. Tymczasem pomiar zależy od metody, od rodzaju materiału biologicznego, od heterogeniczności populacji komórek, od błędu laboratoryjnego, od stanu zapalnego, od wieku, od płci, od masy ciała, od palenia tytoniu, od infekcji, od chorób przewlekłych i od wielu innych czynników. Co więcej, telomery w leukocytach nie są prostym lustrem telomerów w innych tkankach. Długość telomerów nie rozkłada się równomiernie między komórkami, a sama dynamika skracania nie musi być liniowa. W praktyce oznacza to, że nawet gdy badanie pokazuje związek między stresem a krótszymi telomerami, nie wolno z tego automatycznie wyprowadzać indywidualnej narracji o „przyspieszonym starzeniu całego organizmu". Jeszcze ostrożniej trzeba postępować wtedy, gdy z pojedynczej obserwacji próbuje się budować obietnicę odwrotności, czyli biologicznego odmłodzenia. Psychoperformans, jeśli ma zachować wiarygodność, powinien więc patrzeć na telomery bardziej jako na wskaźnik krajobrazu obciążenia niż jako na indywidualny wyrok lub triumf. Ta różnica ma głęboki sens metodologiczny. Gdy myślimy biomarkerem absolutnym, praktyka łatwo zamienia się w narcystyczny projekt samopomiaru i biologicznej autokontroli. Gdy myślimy krajobrazem obciążenia, psychoperformans może zachować właściwą sobie godność: nie służy obsesji nad wynikiem, lecz reorganizacji sposobu życia. W tym sensie najbardziej dojrzała relacja z wiedzą telomerową nie polega na ciągłym pytaniu „czy jestem biologicznie młodszy?", tylko „czy mój organizm płaci dziś mniejszą cenę za czuwanie, za relacje, za pracę, za noc, za widzialność, za lęk, za niepewność?". Jeśli odpowiedź brzmi twierdząco, to znaczy, że psychoperformans wszedł w strefę realnie istotną dla biologii starzenia, niezależnie od tego, czy da się to od razu przełożyć na jeden spektakularny wskaźnik.

Kolejny ważny punkt dotyczy tak zwanego inflammaging, czyli starzenia zapalnego, oraz immunosenescencji, czyli zmian w odporności związanych z wiekiem i przewlekłym kosztem

biologicznym. To właśnie tutaj problem starzenia spotyka się z wcześniejszymi rozdziałami o psychoneuroimmunologii, mitochondriach i stresie oksydacyjnym. Wraz z wiekiem rośnie skłonność organizmu do utrzymywania subtelnego, przewlekłego tła prozapalnego, które nie musi mieć postaci ostrej choroby, ale zwiększa koszt dla tkanek, naczyń, mózgu, metabolizmu i zdolności naprawczych. Jednocześnie układ odpornościowy traci część swojej elastyczności, zmienia się repertuar odpowiedzi, a komórki senescentne zaczynają produkować własne środowisko sygnałowe, wzmacniające lokalne i systemowe obciążenie. Psychoperformans nie jest oczywiście narzędziem immunogerontologii sensu stricto, ale może wejść właśnie w te miejsca, które sprzyjają albo hamują inflammaging: jakość snu, rytm dnia, aktywność ruchową, poczucie sensu, społeczną izolację, chroniczny wstyd, długotrwałe pobudzenie, przeciążenie percepcyjne, brak ulgowych przejść i wysoki koszt relacyjnej widzialności. Z tej perspektywy biologiczna wartość psychoperformansu polega mniej na „wydłużaniu życia", a bardziej na tym, że może uczestniczyć w redukcji pewnych wzorców starzenia kosztowego. Jeśli dzięki praktyce organizm mniej inflacyjnie reaguje na drobne stresory, jeśli wieczorem szybciej schodzi z pobudzenia, jeśli maleje liczba godzin spędzanych w ruminacji i napięciu, jeśli relacje przestają być permanentnym źródłem alarmu, jeśli pojawia się regularny ruch i lepsza tolerancja codzienności, wtedy całe środowisko starzenia może stać się mniej agresywne. To wcale nie jest twierdzenie małe. Ono po prostu nie przybiera formy marketingowej obietnicy długowieczności. W książce takiej jak ta trzeba właśnie tego typu skromności: starzenie biologiczne nie zostaje zatrzymane, ale może przebiegać mniej kosztownie, mniej zapalnie, mniej chaotycznie i mniej autodestrukcyjnie. Psychoperformans ma sens właśnie jako sztuka takiego przesuwania trajektorii, a nie jako technologia triumfu nad wiekiem.

Na końcu tej części trzeba jeszcze podkreślić jeden aspekt egzystencjalny, ale bez utraty rygoru biologicznego. Starzenie nie jest wyłącznie problemem cząsteczkowym. Jest również problemem rytmu życia, rozkładu uwagi, sposobu inwestowania energii, jakości przejść między napięciem a odpoczynkiem, rodzaju relacji z własnym ciałem i z cudzym spojrzeniem. Organizm starzeje się nie tylko przez czas, lecz także przez sposób, w jaki ten czas codziennie przeżywa. Człowiek żyjący w nieustannej mobilizacji, w chronicznej niepewności, w przeciążeniu percepcyjnym i w konieczności ciągłego samonadzoru zużywa się inaczej niż człowiek, który zachowuje większą zdolność do rytmu, do regeneracji, do relacyjnego oparcia, do sensownego użycia energii i do mniej kosztownego przechodzenia przez trudność. W tym właśnie miejscu psychoperformans zyskuje swoją najgłębszą legitymację w obrębie problemu starzenia. Nie dlatego, że daje obietnicę biologicznej młodości, ale dlatego, że może współtworzyć sposób życia mniej wyniszczający. To znaczy: mniej oparty na alarmie, mniej zależny od heroicznych kulminacji, mniej niszczący noc, mniej produkujący zapalną codzienność, mniej zużywający układ nerwowy przez przymus widzialności i kontroli. Jeśli tak rozumieć długowieczność, psychoperformans może rzeczywiście wejść w ten temat w sposób odpowiedzialny. Nie jako biotechnologia nieśmiertelności, lecz jako sztuka zmniejszania ceny, którą ciało płaci za istnienie w świecie. W następnej części trzeba będzie przejść jeszcze głębiej do porównania telomerów z zegarami epigenetycznymi i z funkcjonalnymi modelami starzenia, aby całkowicie rozbroić iluzję, że istnieje jeden uprzywilejowany biomarker prawdy o życiu i przemianie.

Czwarte przybliżenie powinno więc zderzyć telomery z zegarami epigenetycznymi, bo dopiero wtedy rozpada się iluzja jednego uprzywilejowanego biomarkera prawdy o starzeniu. Zegary epigenetyczne, oparte głównie na wzorach metylacji DNA, i długość telomerów mierzą częściowo odmienne wymiary biologicznego starzenia. Mogą być jednocześnie związane z

wiekiem chronologicznym i ryzykiem zgonu, ale ich wzajemna korelacja bywa słaba, a wartość predykcyjna częściowo niezależna. Oznacza to, że organizm może nosić ślady przyspieszonego starzenia epigenetycznego bez wyjątkowo krótkich telomerów albo odwrotnie: może mieć mniej korzystny profil telomerowy, a zarazem nie wykazywać równie wyraźnego „przyspieszenia" na zegarach metylacyjnych. Dla psychoperformansu jest to rozpoznanie fundamentalne, bo uniemożliwia redukcję całego zagadnienia długowieczności do jednej liczby. Jeśli metoda ma pozostać biologicznie uczciwa, musi porzucić marzenie o jednym mierniku i przyjąć model wielowskaźnikowy: telomery, ekspresja genów zapalnych, rytm dobowy, jakość snu, obciążenie allostatyczne, stan zapalny małego stopnia, funkcjonalna rezerwa organizmu, ruch, autonomia regulacyjna i koszt społecznej widzialności. W takim ujęciu telomery stają się cennym, ale niecentralnym elementem mapy. Psychoperformans nie powinien więc pytać przede wszystkim „czy odmładza telomery?", lecz „czy zmniejsza biologiczny koszt codziennego funkcjonowania na tyle szeroko, że różne wskaźniki starzenia mogą z czasem układać się korzystniej?". To pytanie jest znacznie dojrzalsze, bo kieruje metodę ku całej architekturze życia, a nie ku biomarkerowej fetyszyzacji.

W tym świetle trzeba też uporządkować znaczenie ruchu, bo właśnie aktywność fizyczna jest jednym z najlepiej przebadanych obszarów styku między stylem życia a telomerami. Zarazem i tutaj dane nie są jednolite. Jedna metaanaliza randomizowanych badań sugerowała korzystny efekt ćwiczeń, zwłaszcza aerobowych i prowadzonych ponad sześć miesięcy, na długość telomerów, ale nowsza metaanaliza wskazywała już brak ogólnego istotnego efektu, przy jedynie ograniczonych sygnałach dla niektórych form intensywniejszego treningu i przy ogólnie niskiej lub bardzo niskiej pewności dowodów. Ten rozdźwięk jest bardzo pouczający dla psychoperformansu. Pokazuje, że nawet w obszarze tak „twardym" jak ruch, gdzie wpływ na metabolizm, sen, zapalenie i neurotrofiny jest dobrze uzasadniony biologicznie, telomery nie reagują jak prosty licznik poprawy. Tym bardziej nie wolno więc przypisywać takiej mocy pojedynczym aktom symbolicznym, dźwiękowym czy rytualnym. Psychoperformans może jednak korzystać z tej lekcji pozytywnie. Skoro najwięcej sensu mają interwencje długotrwałe, ruchowe, zintegrowane ze stylem życia, to również jego część „biologiczna" powinna przesuwać się od monumentalnej kulminacji ku regularnej, oszczędnej repetycji: rytmizowanemu ruchowi, spacerowi z jasno określonym progiem uwagowym, pracy z ciężarem, oddechem, spokojnym domknięciem i zgodnością z rytmem snu. To nie jest ustępstwo wobec biologii, lecz właśnie wejście w jej logikę. Organizm starzeje się i regeneruje przez wzory powtórzeń, a nie przez samą moc deklarowanego sensu.

Jeszcze ważniejsze staje się pytanie o to, co naprawdę należy uznać za „długowieczność" w perspektywie psychoperformansu. Jeżeli rozumieć ją naiwnie jako wydłużanie lat życia, metoda natychmiast wpadałaby w biologiczną pychę. Jeżeli jednak rozumieć ją jako spowalnianie kosztowego zużycia organizmu, sprawa wygląda inaczej. Wtedy centralne stają się takie zjawiska jak inflammaging, przewlekła aktywacja stresu, nocne pobudzenie, przeciążenie bodźcowe, społeczny alarm, rozchwianie rytmu dnia i brak ekonomicznego domykania afektu. Psychoperformans może tu mieć realną wartość, bo pracuje właśnie na tych determinantach: może zmniejszać cenę płaconą za widzialność, za kontakt społeczny, za wejście w zadanie, za wytrzymanie niepewności, za przejście od aktywacji do wyciszenia. Może porządkować rytm dnia, wspierać sen, zmniejszać rozlaną saliencję i uczyć bardziej oszczędnej obecności w świecie. To są zmienne znacznie bliższe prawdziwej biologii starzenia niż efektowna opowieść o „odmładzaniu telomerów". W praktyce oznacza to, że najbardziej „długowieczny"

psychoperformans będzie zwykle najmniej narcystyczny biomarkerowo: nie ten, który obiecuje cud na poziomie chromosomu, lecz ten, który redukuje codzienny koszt alarmu. W takim sensie starzenie biologiczne nie zostaje zatrzymane, ale może przebiegać mniej zapalnie, mniej oksydacyjnie, mniej rozchwianie i mniej wyniszczająco. To jest twierdzenie duże, ale nadal biologicznie obronne.

Stąd ostateczna reguła interpretacyjna dla tej części książki jest bardzo surowa: im bardziej biomarker jest atrakcyjny kulturowo, tym większa musi być ostrożność języka. Telomery można włączać do psychoperformansu jako figurę materialnej granicy, końca, ochrony, zużycia i rezerwy biologicznej, ale tylko pod warunkiem, że tekst nie pomyli metafory z mechanizmem. Mechanizm mówi bowiem co innego: długość telomerów jest zmienną częściową, aktywność telomerazy nie równa się odmłodzeniu, a starzenie biologiczne wymaga myślenia wielowskaźnikowego. Psychoperformans może więc odpowiedzialnie mówić o długowieczności tylko jako o sztuce zmniejszania biologicznego kosztu życia — przez sen, rytm, ruch, ko-regulację, redukcję przewlekłego stresu, ograniczenie przeciążenia i bardziej ekonomiczne obchodzenie się z własną uwagą i ciałem. Wszystko ponad to byłoby już narracją życzeniową. Właśnie dlatego telomery są w tej książce ważne: nie jako dowód, że sztuka pokonała biologię, lecz jako przypomnienie, że biologia bardzo głęboko czyta sposób, w jaki człowiek codziennie żyje, śpi, reaguje, wchodzi w relacje i wychodzi z pobudzenia.

Ostateczny sens tego podrozdziału polega na przesunięciu całej dyskusji z poziomu biomarkerowej pokusy na poziom biologicznej odpowiedzialności. Telomery są ważne, ale nie są tronem prawdy o starzeniu. Zegary epigenetyczne, długość telomerów, markery zapalne, wskaźniki metaboliczne i funkcjonalna rezerwa organizmu opisują różne przekroje tego samego procesu, a ich wzajemna zgodność bywa ograniczona. Z tego wynika pierwsza zasada dla psychoperformansu: żadna praktyka nie powinna budować swojej legitymacji na obietnicy „wydłużania telomerów" ani „odmładzania biologicznego" w sensie prostym. Rzetelniej należy powiedzieć coś znacznie trudniejszego, ale prawdziwszego: psychoperformans może być częścią stylu życia mniej przyspieszającego biologiczne zużycie, jeżeli realnie poprawia sen, redukuje przewlekły koszt stresu, wspiera ruch, zmniejsza zapalenie małego stopnia, obniża koszt społecznej widzialności i uczy organizm mniej alarmowego obchodzenia się z codziennością. To nie jest mało. To jest dokładnie ten obszar, w którym sztuka działania spotyka się z biologią starzenia bez popadania w szarlatanerię. Dane naukowe nie wspierają dziś twierdzenia, że praktyki medytacyjne lub pokrewne w sposób prosty i pewny wydłużają telomery; przeciwnie, rygorystyczny 18-miesięczny trial Age-Well nie wykazał głównego efektu treningu medytacyjnego na długość telomerów, a analizy porównujące telomery i zegary epigenetyczne pokazują, że są to częściowo niezależne wymiary starzenia.

Druga zasada brzmi jeszcze bardziej surowo: w psychoperformansie nie wolno mylić poprawy samopoczucia z dowodem molekularnym. Organizm może czuć ulgę po sesji, a mimo to nie dochodzić do takiej zmiany stylu życia, która miałaby znaczenie dla starzenia biologicznego. Równie dobrze może się zdarzyć odwrotność: praktyka mniej widowiskowa, ale regularna, dobrze domknięta i zgodna z rytmem dobowym, będzie subiektywnie mniej spektakularna, lecz biologicznie cenniejsza. Właśnie tu telomery pełnią ważną funkcję pedagogiczną. Uczą, że starzenie nie reaguje najchętniej na kulminacje, tylko na wzory długiego trwania. Jeśli psychoperformans ma mieć sens „długowiecznościowy", to nie dlatego, że dostarcza stanu wyjątkowego, lecz dlatego, że zmniejsza częstotliwość życia w stanie chronicznej mobilizacji.

Oznacza to mniej nocnego pobudzenia, mniej przewlekłej hiperuwagi, mniej zapalnej czujności społecznej, więcej rytmu, więcej ekonomii bodźców, więcej zdolności do domknięcia pobudzenia i lepszą kompatybilność między znaczeniem a regeneracją. Tylko taki psychoperformans może być odpowiedzialnie zestawiany z problemem starzenia biologicznego. Wszystkie wersje metody, które gloryfikują permanentną intensywność, wzniosły próg, grupowe wzmożenie i biologicznie drogie kulminacje, mogą wręcz działać przeciw własnym deklaracjom, bo wzmacniają raczej zużycie niż trwałą adaptację. Dane o aktywności fizycznej i telomerach dodatkowo to potwierdzają: nawet tam, gdzie ruch jest biologicznie najlepiej ugruntowany, wyniki dla telomerów pozostają mieszane i dalekie od prostych recept, co tym bardziej zabrania przypisywać podobną moc pojedynczym aktom symbolicznym.

Trzecia zasada dotyczy tego, co psychoperformans może robić naprawdę. Może budować warunki wolniejszego, mniej kosztownego starzenia przez pracę na determinantach, a nie na biomarkerze. Może stabilizować sen i rytm dnia. Może wzmacniać regularny ruch osadzony w sensie, a nie w przymusie wydolnościowym. Może zmniejszać przewlekły stres społeczny przez inną organizację widzialności, świadkowania i ko-regulacji. Może ograniczać przeciążenie saliencyjne przez bardziej oszczędną ekonomię światła, dźwięku, zadania i rytmu. Może wzmacniać sprawczość, która obniża koszt chronicznej bezradności. Może też działać jak trening biologicznej łagodności wobec własnego ciała: nie przez bierność, lecz przez zmniejszanie jałowego wydatku energetycznego na samonadzór, katastrofizację i niedomknięte pobudzenie. Właśnie taki profil metody ma sens w perspektywie starzenia. Nie chodzi o obietnicę większej liczby lat, lecz o bardziej ekonomiczne zużywanie tych lat, które już się dzieją. W tym sensie psychoperformans staje się sztuką obniżania kosztu istnienia. To sformułowanie, choć brzmi skromniej niż język „długowieczności", jest znacznie bliższe biologicznej prawdzie. Współczesna literatura nad telomerami, medytacją i starzeniem nie daje podstaw do silnych tez odmładzających, ale daje mocny argument za tym, że długotrwała poprawa stylu regulacji, snu, ruchu i stresu jest biologicznie sensowna. Psychoperformans może więc brać udział w projekcie mniej kosztownego starzenia, jeśli zgodzi się na pokorę, repetycję i podporządkowanie kulminacji długiemu trwaniu.

Ostateczna granica interpretacji jest zatem jednoznaczna. Nie wolno mówić, że psychoperformans wydłuża życie, odmładza organizm lub regeneruje telomery. Wolno mówić, że może stać się częścią biologicznie rozsądnego stylu życia, który redukuje czynniki przyspieszające starzenie. Nie wolno budować jego autorytetu na aurze molekularnego cudu. Wolno budować go na zdolności do przemiany rytmu życia, kosztu uwagi, kosztu relacji i kosztu pobudzenia. W tym sensie najbardziej „długowieczny" psychoperformans nie jest najbardziej dramatyczny, tylko najbardziej dobrze skomponowany: taki, po którym człowiek mniej źle śpi, mniej się rozpada po dniu, mniej musi się bronić przed spojrzeniem innych, łatwiej wraca do ciała, szybciej domyka napięcie i lepiej znosi zwykłość. To właśnie zwykłość jest tu najważniejszym sprawdzianem. Jeśli zwykłe życie staje się mniej biologicznie kosztowne, wtedy psychoperformans wszedł w obszar realnie istotny dla starzenia. Jeśli zaś potrzebuje ciągle stanu wyjątkowego, żeby utrzymać sens, to jeszcze nie spowalnia zużycia, lecz raczej je estetyzuje. Następny krok powinien więc prowadzić dalej, ku integracji markerów starzenia z praktyką życia, ale już bez iluzji, że istnieje jeden biomarker ostatecznej prawdy o przemianie.

Najbardziej dojrzały wniosek z całej dyskusji o telomerach brzmi więc następująco: psychoperformans nie powinien budować swojej biologicznej powagi na jednym markerze, lecz na zmianie całego kosztowego stylu życia. Dane porównujące długość telomerów i zegary epigenetyczne pokazują, że są to wskaźniki częściowo niezależne: korelacje między nimi mogą być słabe, a oba mogą wnosić odrębne informacje o wieku chronologicznym i ryzyku zgonu. W tym sensie telomery nie są ani jedynym, ani ostatecznym nośnikiem prawdy o starzeniu. Są ważnym fragmentem mapy, ale mapa pozostaje większa: obejmuje sen, zapalenie małego stopnia, rytm dobowy, metabolizm, obciążenie stresem, funkcjonalną rezerwę organizmu i szeroko rozumianą zdolność do regeneracji. To właśnie dlatego psychoperformans, jeśli ma mówić o długowieczności uczciwie, musi przesunąć punkt ciężkości z pytania „czy zmienia telomery?" na pytanie „czy zmienia wzór życia w sposób mniej przyspieszający biologiczne zużycie?". Dopiero taka perspektywa jest naukowo obronna.

W tym świetle szczególnie pouczające są wyniki badań nad medytacją i praktykami redukującymi stres. Wcześniejsze badania dawały sygnały ostrożnie pozytywne dla aktywności telomerazy, co można traktować jako interesujące, ale wciąż wstępne otwarcie biologicznej hipotezy. Jednocześnie nowszy, osiemnastomiesięczny randomizowany trial Age-Well u osób starszych nie wykazał głównego efektu treningu medytacyjnego na długość telomerów względem grup kontrolnych; pojawiły się jedynie zależności wtórne związane z zaangażowaniem i responsywnością na trening. To rozstrzyga bardzo ważną sprawę metodologiczną: nawet jeśli praktyki regulacyjne mogą w pewnych warunkach wpływać na komponenty biologii starzenia, nie wolno przedstawiać ich jako prostych narzędzi wydłużania telomerów. Psychoperformans może z tych danych wyciągnąć lekcję pokory. Jego sens telomerowy, jeśli w ogóle istnieje, nie polega na spektakularnym „odmładzaniu", lecz na długiej, wymagającej repetycji mniej kosztownego życia.

Jeszcze wyraźniej widać to przy ruchu. Systematyczny przegląd badań nad aktywnością fizyczną i telomerami wskazywał na wyniki niespójne: część randomizowanych badań sugerowała korzystne zmiany, ale obraz całości nie pozwalał na prosty, jednolity wniosek. To ma dla psychoperformansu znaczenie kluczowe. Skoro nawet w obszarze biologicznie najlepiej umocowanym — regularnego ruchu — telomery nie zachowują się jak prosty licznik poprawy, to tym bardziej nie wolno przypisywać takiej mocy pojedynczym aktom symbolicznym, dźwiękowym czy rytualnym. Zarazem nie oznacza to, że telomery stają się dla psychoperformansu nieistotne. Przeciwnie: uczą one metody długiego trwania. Najbardziej biologicznie sensowny psychoperformans będzie więc taki, który integruje ruch, sen, ko-regulację, redukcję przewlekłego stresu, porządkowanie światła, ekonomię bodźców i lepsze domykanie pobudzenia. Nie dlatego, że każda z tych rzeczy automatycznie „wydłuża telomery", ale dlatego, że razem mogą współtworzyć organizm mniej obciążony przez chroniczny alarm i mniej popychany ku przyspieszonemu zużyciu.

W rezultacie psychoperformans może odpowiedzialnie mówić o starzeniu biologicznym tylko w jednej formule: jako o sztuce zmniejszania ceny, jaką organizm płaci za codzienne istnienie. Jeżeli praktyka prowadzi do lepszego snu, mniejszej nocnej saliencji, bardziej oszczędnej uwagi, łagodniejszej relacji z własnym ciałem, mniejszego kosztu społecznej widzialności, bardziej regularnego ruchu i większej zdolności do przechodzenia od pobudzenia do wygaszenia, to staje się częścią stylu życia mniej przyspieszającego biologiczne starzenie. Jeżeli natomiast opiera się głównie na pogoni za kulminacją, wymuszonej intensywności, chronicznym wzmożeniu i

biomarkerowej egzaltacji, to może jedynie estetyzować zużycie. To właśnie jest ostateczna granica interpretacji długowieczności w psychoperformansie: nie wolno mówić o obietnicy dłuższego życia, wolno mówić o możliwości mniej kosztownego starzenia. Tylko tak rozumiana metoda zachowuje zarazem ambicję i naukową uczciwość.

30.9. Biomarkery, pomiar i metodologia: co wolno mierzyć, jak interpretować i gdzie kończy się uczciwa inferencja biologiczna.

Najpierw trzeba uporządkować samą hierarchię tego, co w psychoperformansie w ogóle wolno i warto mierzyć, ponieważ bez takiej hierarchii bardzo łatwo pomylić wskaźnik efektowny z wskaźnikiem naprawdę użytecznym. Największą wartość metodologiczną mają zwykle miary najbliższe realnemu przedmiotowi zmiany, a nie te najbardziej „biologicznie głębokie". Jeżeli celem planu sytuacyjnego jest zmniejszenie chronicznego pobudzenia, poprawa jakości snu, ograniczenie kosztu społecznej widzialności, zwiększenie tolerancji na ciszę, zmianę wzorca reagowania na sygnał trudny albo poprawa codziennej regulacji, to pierwszorzędne są właśnie te wskaźniki: jakość snu, latencja zasypiania, liczba wybudzeń, subiektywne przeciążenie, zdolność do domykania pobudzenia, czas potrzebny do powrotu do równowagi, liczba epizodów ruminacji, tolerancja bodźców, zdolność do pracy bez przeciążenia, częstotliwość zachowań unikowych, koszt wchodzenia w relację, łatwość rozpoczęcia i zakończenia dnia, ciągłość wykonania zadań, tolerancja własnej niedoskonałości i realne wskaźniki funkcjonalne codzienności. Dopiero na drugim poziomie pojawiają się miary psychofizjologiczne, takie jak tętno spoczynkowe, ciśnienie tętnicze, zmienność rytmu zatokowego, proste wskaźniki snu z aktografii, wzorce oddechowe czy przewodnictwo skórne; dopiero dalej miary biochemiczne i immunologiczne, takie jak kortyzol, CRP, IL-6, TNF-alfa, a na samym końcu wskaźniki najbardziej odległe od doświadczenia i najtrudniejsze interpretacyjnie, jak długość telomerów, metylacja DNA czy profile transkrypcyjne. Dla psychoperformansu oznacza to zasadę kardynalną: im bardziej dany biomarker oddalony jest od przeżywanego i projektowanego celu interwencji, tym ostrożniej należy go traktować jako miernik skuteczności. Z punktu widzenia metodologii Caspi, McEwena, Picarda czy Kazdina najrozsądniejsze jest zatem odwrócenie intuicji laickiej. Nie zaczyna się od DNA, lecz od funkcjonowania. Nie zaczyna się od cytokiny, lecz od rytmu dnia, snu, zachowania i jakości regulacji. Dopiero jeśli te poziomy zmieniają się stabilnie i sensownie, można rozważać, czy mają one również korelaty głębsze biologicznie. Psychoperformans powinien więc być mierzony przede wszystkim tam, gdzie działa najbardziej bezpośrednio: w stylu regulacji, w jakości codzienności, w kosztach pobudzenia i w architekturze przejść między aktywacją a wygaszeniem. Wszystko, co głębsze, musi pozostać podporządkowane tej zasadzie, inaczej metoda utknie w biomarkerowym fetyszyzmie i zacznie gubić swój realny przedmiot.

Z tym wiąże się drugi problem, znacznie bardziej techniczny, ale absolutnie decydujący dla wiarygodności wyników: przedanalityczna i okołopomiarowa zmienność biomarkerów. Bardzo wiele wskaźników biologicznych, które brzmią imponująco, jest w praktyce skrajnie wrażliwych na porę dnia, posiłek, kofeinę, nikotynę, alkohol, cykl menstruacyjny, infekcję, przyjęte leki, intensywniejszy ruch w dniu poprzednim, jakość snu, pozycję ciała przy pobraniu, nawodnienie, sezon, temperaturę otoczenia, a nawet na samą antycypację procedury pomiaru. Kortyzol ślinowy bez ścisłego powiązania z godziną pobrania, rytmem przebudzenia i zachowaniem w poprzednich godzinach staje się niemal nieinterpretowalny. HRV mierzone bez kontroli oddechu, pory dnia, pozycji ciała i kontekstu psychofizycznego może mówić równie wiele o

chwilowej zmienności warunków, co o efekcie interwencji. Markery zapalne, takie jak CRP czy IL-6, również nie są „czystymi" odbiciami stresu psychicznego, bo reagują na infekcje, stan zębów i dziąseł, masę ciała, aktywność fizyczną, choroby przewlekłe, jakość snu i szereg innych czynników. Z punktu widzenia psychoperformansu oznacza to konieczność niemal laboratoryjnej dyscypliny, nawet jeśli badanie ma charakter idiograficzny. Jeżeli mierzy się ciśnienie, to w stałych porach, po określonym czasie spoczynku, w podobnych warunkach. Jeżeli mierzy się HRV, to najlepiej według powtarzalnego protokołu, w tej samej pozycji, przy podobnym oddechu i podobnym stanie dnia. Jeżeli rozważa się kortyzol, to tylko w strukturze wielopunktowej, związanej z rytmem dobowym, a nie jako pojedynczy „wynik stresu". Jeżeli w ogóle dopuszcza się markery zapalne, trzeba równolegle rejestrować infekcje, sen, używki, wysiłek, masę ciała, leki i inne czynniki zakłócające. Kirschbaum w badaniach nad osią HPA, Laborde w obszarze HRV oraz liczni metodolodzy biomarkerów psychofizjologicznych przypominają, że bez tej dyscypliny pomiar bardzo łatwo przestaje być dowodem, a staje się tylko biologicznie kostiumowaną impresją. Dlatego w psychoperformansie mierzyć wolno tylko to, dla czego potrafi się zapewnić odpowiedni reżim metodologiczny. Jeśli nie ma warunków do rzetelnego pomiaru biomarkera, znacznie uczciwiej z niego zrezygnować, niż używać go jako ornamentu naukowości.

Trzeci filar dotyczy samej architektury badania. W psychoperformansie szczególnie kuszące są narracje typu „przed i po", bo dobrze współgrają z dramaturgią przemiany. Z punktu widzenia metodologii to jednak często za mało. Jeden pomiar przed i jeden po nie pozwalają odróżnić efektu interwencji od naturalnej zmienności, efektu oczekiwania, regresji do średniej, wpływu zdarzeń zewnętrznych, infekcji, zmiany pory roku, nieregularności snu albo zwykłego wahania dnia. Znacznie cenniejsze bywają projekty powtarzanych pomiarów wewnątrzosobniczych, a więc takie, które tworzą serię czasową: fazę bazową, fazę wdrażania, fazę stabilizacji, a czasem także fazę wygaszania i nawrotu. W książce takiej jak ta szczególnie użyteczne są metodologie N-of-1, autoetnograficzne projekty idiograficzne z wysoką gęstością rejestracji, dzienniki objawów i funkcjonowania, pomiary poranne i wieczorne, znaczniki wydarzeń krytycznych, mapy snu, mapy bodźców i równoległe śledzenie zmiennych zakłócających. Shadish, Cook i Campbell przypominaliby tutaj, że trafne wnioskowanie wymaga kontroli zagrożeń dla trafności wewnętrznej; Kazdin dodałby, że w praktykach złożonych trzeba szukać wzorów zmiany powiązanych w czasie z interwencją, a nie tylko spektakularnych różnic między dwoma punktami. Z perspektywy psychoperformansu oznacza to, że najbardziej wartościowe są projekty łączące co najmniej cztery warstwy: warstwę subiektywną, czyli autoopis stresu, snu, przeciążenia, afektu i sprawczości; warstwę funkcjonalną, czyli realne zachowanie w codzienności; warstwę psychofizjologiczną, czyli proste i powtarzalne wskaźniki autonomiczne; oraz warstwę kontekstową, czyli sen, używki, ruch, infekcje, konflikty, pracę, ekspozycję społeczną i światło. Dopiero taka triangulacja daje coś, co wolno nazwać uczciwą inferencją biologiczną. Bez niej psychoperformans zbyt łatwo padnie ofiarą własnej siły narracyjnej: uczestnik będzie czuł, że zaszła przemiana, a badacz będzie miał ochotę dopisać do niej biologię, choć związek pozostanie nieudowodniony. Prawdziwa dojrzałość tej metody polega na umiejętności przyjęcia, że nawet bardzo mocne doświadczenie nie musi od razu mieć czytelnego biomarkerowego śladu, a czasem odwrotnie — drobna, długotrwała poprawa codzienności może być biologicznie ważniejsza niż widowiskowy przełom.

Czwarty problem jest najbardziej filozoficzny, ale zarazem najbardziej praktyczny: gdzie kończy się uczciwa inferencja biologiczna. Kończy się dokładnie tam, gdzie od pomiaru zaczyna

się opowieść mocniejsza niż sam pomiar może udźwignąć. Jeżeli po kilku tygodniach psychoperformansu poprawia się sen, maleje tętno spoczynkowe, rośnie stabilność dnia i spada subiektywne przeciążenie, wolno powiedzieć, że praktyka najprawdopodobniej poprawiła profil regulacyjny organizmu. Jeżeli równolegle lekko spada CRP albo zmienia się rytm kortyzolowy, wolno ostrożnie mówić o możliwych korelatach biologicznych tej poprawy. Nie wolno jednak twierdzić, że „aktywował się proces leczenia na poziomie komórkowym", jeśli nie ma ku temu adekwatnych danych. Nie wolno z jednej zmiany HRV wyprowadzać twierdzenia o trwałej wagotonii. Nie wolno z przejściowego wzrostu telomerazy czynić opowieści o odmłodzeniu. Nie wolno z jednej różnicy w metylacji DNA budować narracji o przeprogramowaniu genomu. Ioannidis, Picard i cała tradycja krytycznej biomedycyny przypominaliby tutaj, że im bardziej odległy biomarker od przeżywanego celu, tym większa ostrożność powinna cechować interpretację. Dla psychoperformansu reguła ta ma wartość konstytutywną. Metoda pozostaje silna wtedy, gdy nie nadużywa biologii do wzmocnienia własnego mitu. Jej naukowa godność polega na zgodzie na niepewność, na wielowskaźnikowość, na idiograficzną zmienność i na możliwość, że niektóre skutki pozostaną funkcjonalne, ale nieuchwytne biomarkerowo. To nie jest porażka. To znak dojrzałości. W następnej odsłonie tego podrozdziału trzeba będzie przejść do bardziej szczegółowego katalogu: które biomarkery są w praktyce realistyczne dla psychoperformansu, które są zbyt kosztowne lub zbyt niejednoznaczne, a które należałoby zostawić wyłącznie badaniom akademickim o wysokim rygorze laboratoryjnym.

Jeżeli przejść od zasad ogólnych do praktyki, to najbardziej realistyczne dla psychoperformansu są biomarkery i miary, które spełniają jednocześnie cztery warunki: są powtarzalne, relatywnie tanie, mało inwazyjne i bliskie rzeczywistemu przedmiotowi zmiany. Z tego powodu na pierwszym miejscu należałoby ustawić nie egzotyczne markery molekularne, lecz dobrze prowadzone pomiary funkcjonalne i psychofizjologiczne: jakość snu z dzienników lub aktografii, tętno spoczynkowe, ciśnienie tętnicze, powtarzalnie mierzone HRV, proste wskaźniki oddechowe, czas powrotu do równowagi po obciążeniu, a także gęste zapisy codziennych kosztów regulacyjnych, takich jak ruminacja, przeciążenie bodźcowe, trudność domknięcia dnia, tolerancja społecznej widzialności czy zmienność zdolności do pracy. Nie dlatego, że są one „bardziej naukowe" od biomarkerów głębokich, lecz dlatego, że pozostają bliżej realnego mechanizmu oddziaływania psychoperformansu. Laborde i Thayer przypominają w kontekście HRV, że wartość tej miary zależy nie od samego urządzenia, lecz od rygoru protokołu: stałej pozycji ciała, kontroli oddechu, długości segmentu, oczyszczania artefaktów i jakości raportowania. Z kolei literatura o obciążeniu allostatycznym pokazuje, że nawet w klasycznych badaniach biomarkerowych brakuje pełnej zgody co do zestawu „złotych" markerów, co jeszcze mocniej przemawia za ostrożnym, wielowarstwowym podejściem i za pierwszeństwem miar funkcjonalnych nad biomarkerową egzotyką. W praktyce psychoperformansu oznacza to, że dobry projekt pomiarowy zaczyna się od pytania, co naprawdę ma się zmienić w codzienności organizmu, a nie od pytania, który biomarker brzmi najgłębiej.

Na drugim poziomie znajdują się biomarkery biologiczne, które są potencjalnie cenne, ale wymagają dużo większej dyscypliny i znacznie ostrożniejszej interpretacji. Kortyzol ślinowy ma sens tylko wtedy, gdy bada się go zgodnie z rytmem dobowym i z bardzo ścisłą kontrolą pory, przebudzenia, jedzenia, kofeiny, nikotyny, snu i obciążenia dnia. CRP, IL-6 czy TNF-alfa mogą być interesujące w projektach długoterminowych, ale są silnie zależne od infekcji, masy ciała, stanu metabolicznego, zdrowia jamy ustnej, leków, aktywności fizycznej i wielu innych

zmiennych. Właśnie dlatego biomarkery zapalne nie nadają się do prostego czytania „przed i po sesji” ani do budowania narracji o natychmiastowym przeciwzapalnym działaniu psychoperformansu. Ich sens pojawia się dopiero wtedy, gdy praktyka jest długa, dobrze opisana, a równolegle rejestrowane są czynniki zakłócające. Jeszcze dalej odsuwają się telomery, telomeraza, profile transkrypcyjne, metylacja DNA i pokrewne wskaźniki epigenetyczne. Te powinny pozostać zasadniczo domeną badań akademickich o wysokim rygorze, dużych próbach i dobrze kontrolowanym środowisku, a nie codziennej autoewaluacji psychoperformansu. Innymi słowy, im bardziej biomarker oddala się od bezpośrednio przeżywanego celu interwencji, tym większe powinno być domyślne niedowierzanie interpretacyjne. To jest właśnie miejsce, w którym — idąc za duchem krytyki Ioannidisa i za biologiczną ostrożnością Picarda — psychoperformans musi wybrać mniej efektowną, ale znacznie bardziej uczciwą drogę.

Najbardziej sensownym wzorcem metodologicznym dla tej praktyki nie jest więc badanie „przed–po” oparte na jednym pomiarze, lecz seria czasowa z gęstą rejestracją, najlepiej idiograficzna, a przy większych projektach także wieloosobowa. Metodologie N-of-1 przypominają, że pojedynczy człowiek może być badany bardzo rzetelnie, jeśli zapewni się wystarczającą liczbę powtórzeń, kontrolę okresów, dobrą jakość danych i świadomość efektów przeniesienia oraz trendów czasowych. Z perspektywy psychoperformansu oznacza to model warstwowy: faza bazowa, faza wdrożenia, faza stabilizacji i — jeśli to możliwe — faza obserwacji po redukcji praktyki. W każdej z nich należy równolegle śledzić wskaźniki subiektywne, funkcjonalne, psychofizjologiczne i kontekstowe. Taki projekt pozwala zobaczyć nie tyle „czy było mocno”, ile czy rzeczywiście zmieniła się architektura życia: sen, regulacja, koszt ekspozycji, zdolność powrotu do równowagi, ruch, przeciążenie bodźcowe, tolerancja ciszy, jakość pracy i relacji. Bez takiej architektury czasowej nawet bardzo atrakcyjny pomiar łatwo staje się biologicznie kostiumowaną impresją. W praktyce oznacza to również, że psychoperformans powinien preferować kilka prostych miar dobrze prowadzonych nad wiele miar słabo prowadzonych. Jedno solidne, codzienne HRV plus dziennik snu i przeciążenia ma często większą wartość niż jednorazowy panel biomarkerów bez kontroli kontekstu.

Ostatecznie więc biomarkery w psychoperformansie trzeba podzielić nie na „głębokie” i „płytkie”, lecz na interpretowalne i nieinterpretowalne w danym projekcie. Interpretowalne są te, dla których istnieje stabilny protokół, sensowny związek z celem działania i możliwość rejestracji zmiennych zakłócających. Nieinterpretowalne są te, które brzmią imponująco, lecz w realnych warunkach projektu nie da się ich odróżnić od szumu biologicznego. W tym sensie najbardziej naukowo odpowiedzialny psychoperformans jest zarazem najmniej narcystyczny biomarkerowo: nie szuka od razu telomerów, NF-κB ani epigenomu, jeśli nie opanował jeszcze snu, HRV, dzienników przeciążenia, ciśnienia, rytmu dnia i funkcjonalnych skutków codzienności. Prawdziwa uczciwość inferencji biologicznej kończy się tam, gdzie pomiar przestaje służyć rozumieniu procesu, a zaczyna służyć mitologizacji procesu. Biomarker ma pomagać oddzielić zmianę realną od zmiany wyobrażonej, a nie wzmacniać aurę głębi. Psychoperformans, który to rozumie, może naprawdę wejść w obszar biologii, nie tracąc naukowej godności i nie zdradzając własnego artystycznego rdzenia.

Najtrudniejsza warstwa metodologii zaczyna się jednak nie przy samym pobraniu danych, lecz przy ich interpretacji statystycznej i klinicznej. Psychoperformans bardzo łatwo wytwarza sytuację, w której zmiana jest przeżywana jako doniosła, a przez to pojawia się pokusa, by każdy

równoległy ruch biomarkera czy wskaźnika psychofizjologicznego uznać za jej biologiczne potwierdzenie. Tymczasem pojedyncza zmiana może być jedynie fluktuacją losową, efektem pory dnia, efektem regresji do średniej, konsekwencją niestabilnego punktu wyjścia albo wynikiem tego, że organizm zareagował na zupełnie inny czynnik niż sam psychoperformans. Tu właśnie pojawia się różnica między istotnością statystyczną, istotnością kliniczną i istotnością praktyczną. Istotność statystyczna mówi jedynie, że obserwowany efekt jest mało prawdopodobny przy założeniu określonego modelu losowości; nie mówi jeszcze, czy efekt jest duży, trwały, biologicznie ważny albo funkcjonalnie cenny. Istotność kliniczna dotyczy tego, czy zmiana ma realne znaczenie dla zdrowia, cierpienia, jakości życia lub funkcjonowania. Istotność praktyczna w psychoperformansie pyta dodatkowo, czy zmiana rzeczywiście przenosi się na życie codzienne: sen, pracę, relacje, tolerancję bodźców, koszt pobudzenia, łatwość domykania dnia, zdolność do wykonania zadań bez rozpadania się w przeciążeniu. W książce takiej jak ta trzeba wyraźnie powiedzieć, że biomarker bez przełożenia funkcjonalnego jest biologicznie ciekawy, ale metodologicznie niepełny, a przeżycie bez żadnego śladu w funkcjonowaniu może być psychologicznie ważne, lecz nie musi jeszcze uzasadniać szerokich wniosków o organizmie. Dlatego każdy projekt pomiarowy w psychoperformansie powinien pytać równocześnie o trzy rzeczy: czy zmiana jest powtarzalna, czy jest wystarczająco duża, by miała znaczenie biologiczne lub kliniczne, i czy przekłada się na życie. Jeżeli któryś z tych warunków nie jest spełniony, należy obniżyć siłę twierdzenia. To właśnie tutaj kończy się język triumfalny, a zaczyna uczciwa metodologia. Szczególnie zdradliwe są małe badania z wieloma biomarkerami, bo ryzyko błędów pierwszego rodzaju, wielokrotnych porównań i selektywnego raportowania rośnie tam bardzo szybko. Im więcej zmiennych mierzy się jednocześnie, tym większa szansa, że coś „wyjdzie” przypadkiem. Psychoperformans, jeśli ma zachować rygor, powinien zatem preferować małą liczbę starannie wybranych wskaźników oraz wcześniej określone hipotezy nad biomarkerową łapankę wszystkiego, co da się pobrać, a potem dowolnie interpretować.

Kolejna warstwa dotyczy samego problemu przyczynowości. W złożonych interwencjach wielokanałowych niemal nigdy nie da się uczciwie powiedzieć, że jeden element spowodował jedną zmianę biologiczną. Psychoperformans z definicji operuje jednocześnie znaczeniem, ruchem, rytmem, relacją, światłem, dźwiękiem, architekturą przestrzeni, świadkowaniem i nierzadko zmianą nawyków codziennych. Jeśli po miesiącu praktyki poprawia się sen, obniża tętno spoczynkowe, maleje napięcie szyi, spada przeciążenie społeczne i poprawia się HRV, to nie wiadomo jeszcze, czy kluczowy był obiekt–klucz, świadek, zmniejszenie wieczornego światła, regularny spacer po działaniu, inna dieta, odstawienie alkoholu, poprawa jakości relacji, większe poczucie sensu czy po prostu naturalna zmienność sezonowa. Nie jest to wada psychoperformansu, tylko cecha wszystkich złożonych praktyk życiowych. Właśnie dlatego wnioskowanie przyczynowe powinno być tu stopniowane. Najsłabsza i zarazem najczęstsza forma brzmi: zmiana współwystąpiła z praktyką. Mocniejsza forma brzmi: zmiana pojawiała się konsekwentnie po wdrożeniu praktyki, zanikała przy jej osłabieniu i wracała po ponownym wdrożeniu. Jeszcze mocniejsza wymagałaby porównania warunków, grup kontrolnych, randomizacji lub przynajmniej naprzemiennych sekwencji z różnymi wariantami planu sytuacyjnego. W praktyce książki najbardziej realistyczne są właśnie projekty z wariantowaniem i zasadą zmiany jednego parametru naraz. Jeśli w jednym miesiącu modyfikuje się tylko porę działania, w następnym dodaje rytmizowany ruch, potem zmienia architekturę światła, a następnie dopiero rolę świadka, wtedy łatwiej zbliżyć się do odpowiedzi, które komponenty niosą największą wartość biologiczną. To jest powód, dla którego w psychoperformansie tak ważna jest wersjonowalność planu sytuacyjnego. Nie tylko z przyczyn artystycznych, ale właśnie

metodologicznych. Plan sytuacyjny staje się wtedy nie tylko partyturą działania, lecz również narzędziem quasi-eksperymentalnym, pozwalającym ograniczyć chaos interpretacyjny. Im bardziej praktyka chce mówić o biologii, tym bardziej musi nauczyć się tej dyscypliny. Bez niej łatwo pomylić całościową poprawę życia z działaniem jednej techniki, albo odwrotnie — przeoczyć cenne mikrointerwencje, bo utonęły w zbyt złożonej kompozycji bez kontroli wariantów.

Jeszcze innym problemem jest efekt oczekiwania, efekt kontekstu i sam fakt bycia mierzonym. W psychoperformansie to szczególnie ważne, ponieważ uczestnicy często wchodzą w proces z wysoką motywacją znaczeniową, z nadzieją na przemianę i z dużą wrażliwością na to, co uznaje się za „postęp". Samo włączenie biomarkerów do procesu może zatem zmienić proces. Dla jednych osób pomiar działa stabilizująco: daje ramę, porządkuje obserwację, zmniejsza rozlaną niepewność. Dla innych staje się kolejnym narzędziem samonadzoru, perfekcjonizmu i biologicznego lęku. Jeśli ktoś codziennie mierzy HRV, tętno, sen, saturację, temperaturę, nastrój, ciśnienie i jeszcze interpretuje każdą fluktuację jako sygnał sukcesu lub porażki procesu, to zamiast zmniejszać koszt życia, może właśnie go zwiększać. Z metodologicznego punktu widzenia oznacza to, że biomarker nie jest neutralnym oknem na organizm. Jest również elementem interwencji. Trzeba więc pytać nie tylko o to, co mierzyć, ale komu, jak często i po co. W części przypadków najbardziej odpowiedzialna strategia polega na ograniczeniu pomiaru do kilku kluczowych wskaźników i na odsunięciu ich interpretacji w czasie, tak aby uczestnik nie żył w trybie permanentnego biologicznego audytu samego siebie. Dotyczy to zwłaszcza osób z wysoką lękowością zdrowotną, obsesyjnością, skłonnością do ruminacji i nadkontroli. Psychoperformans nie powinien wzmacniać tych wzorców pod pretekstem naukowości. Tu pojawia się bardzo ważna zasada etyczno-metodologiczna: pomiar ma służyć regulacji, a nie kolonizować ją. Jeżeli wskaźnik, choć biologicznie interesujący, staje się psychologicznie toksyczny, jego użycie powinno zostać ograniczone lub wycofane. W praktyce oznacza to, że czasem bardziej dojrzałe będzie mierzenie snu raz na tydzień niż codziennie, analizowanie HRV przez badacza zamiast przez samego uczestnika, albo skupienie się na wskaźnikach funkcjonalnych, jeśli biomarkery uruchamiają nadmierny lęk i samonadzór. To jedna z najważniejszych lekcji całego podrozdziału: metodologia biologiczna, która niszczy sam przedmiot przemiany, jest metodologią źle dobraną, nawet jeśli z zewnątrz wygląda imponująco.

Z tych powodów najbardziej wiarygodny model pomiaru w psychoperformansie powinien być hierarchiczny, triangulacyjny i minimalistyczny zarazem. Hierarchiczny — bo najpierw mierzy to, co najbliższe celowi: sen, koszt dnia, tolerancję bodźców, sprawczość, jakość domknięcia pobudzenia, zdolność do pracy i relacji. Triangulacyjny — bo łączy co najmniej trzy źródła danych: autoopis, obserwowalne funkcjonowanie oraz wybrane wskaźniki psychofizjologiczne lub biologiczne. Minimalistyczny — bo odrzuca pokusę mierzenia wszystkiego naraz i wybiera tylko to, co naprawdę da się utrzymać w rygorze protokołu. Na tym etapie można już sformułować roboczą granicę uczciwej inferencji biologicznej: wolno mówić o biologicznym wsparciu psychoperformansu wtedy, gdy poprawa jest powtarzalna, wielowskaźnikowa, funkcjonalnie istotna i zgodna czasowo z dobrze opisanym wdrożeniem praktyki, a zarazem nie da się jej prościej wyjaśnić oczywistym czynnikiem zakłócającym. Nie wolno natomiast z pojedynczego biomarkera czynić centralnej opowieści o procesie. W ostatniej części trzeba będzie przełożyć to jeszcze bardziej operacyjnie: jak wygląda minimalny standard biologicznej rzetelności dla psychoperformansu, jakie wskaźniki najlepiej zostawić badaniom akademickim,

a jakie można bezpiecznie stosować w idiograficznej praktyce książki totalnej bez zdrady jej naukowych ambicji.

Minimalny standard biologicznej rzetelności dla psychoperformansu powinien być więc zdefiniowany nie przez ambicję „sięgania najgłębiej", lecz przez zdolność utrzymania kontroli nad tym, co się już mierzy. W praktyce oznacza to cztery warunki. Po pierwsze, wskaźnik musi być blisko związany z projektowanym celem działania. Jeśli plan sytuacyjny dotyczy snu, napięcia, tolerancji bodźców lub kosztu społecznej widzialności, to pierwszeństwo mają właśnie te miary, które to odzwierciedlają: dziennik snu, czas zasypiania, liczba wybudzeń, subiektywne przeciążenie, tolerancja światła i dźwięku, łatwość domykania pobudzenia, tętno spoczynkowe, ciśnienie i dobrze prowadzone HRV. Po drugie, pomiar musi mieć protokół. W przypadku HRV oznacza to między innymi stałą pozycję ciała, kontrolę lub przynajmniej rejestrację oddechu, porę dnia, odpowiednią długość zapisu i oczyszczanie artefaktów, bo przeglądy metodologiczne pokazują, że właśnie brak tych informacji jest jednym z największych problemów replikacyjnych. Po trzecie, trzeba rejestrować zakłócenia: sen, kofeinę, nikotynę, alkohol, infekcje, aktywność fizyczną, leki, konfliktowe wydarzenia dnia, a przynajmniej te czynniki, które najbardziej wpływają na wybraną miarę. Po czwarte, interpretacja musi być wielowarstwowa: wynik biologiczny nie może być czytany bez danych funkcjonalnych i subiektywnych. Dopiero wtedy można powiedzieć, że psychoperformans w ogóle wszedł na poziom biologii w sposób, który nie jest dekoracją naukowości. W przeciwnym razie pomiar staje się tylko kostiumem autorytetu.

Z tego wynika też praktyczny podział biomarkerów na trzy klasy użyteczności. Pierwsza klasa obejmuje to, co można bezpiecznie stosować w idiograficznej praktyce psychoperformansu, jeśli prowadzi się to starannie: dzienniki snu, obciążenia i bodźców, pomiary tętna spoczynkowego, ciśnienia, ewentualnie HRV oraz niekiedy prostą aktografię. Druga klasa obejmuje wskaźniki możliwe do użycia, ale tylko przy znacznie większym rygorze i z pełną świadomością ograniczeń: kortyzol ślinowy, niektóre markery zapalne w ślinie lub krwi, powtarzalne pomiary oddechowe i bardziej złożone parametry autonomiczne. Przeglądy metodologiczne pokazują, że nawet saliwarny kortyzol wymaga wielodniowego i wielopunktowego próbkowania, ścisłego odniesienia do momentu przebudzenia oraz dokładnej kontroli procedur, a markery zapalne w ślinie mają własną dynamikę czasową i szereg pułapek przedanalitycznych. Trzecia klasa obejmuje wskaźniki, które powinny zasadniczo pozostać domeną badań akademickich o wysokim rygorze laboratoryjnym: telomery, telomeraza, profile ekspresji genów, metylacja DNA, histony, szlaki transkrypcyjne i inne głębokie markery molekularne. Nie dlatego, że są bezwartościowe, ale dlatego, że w warunkach praktyki idiograficznej niemal zawsze będą bardziej narażone na szum, nadinterpretację i błąd kategorialny niż na realną użyteczność. Psychoperformans, który chce być naukowo uczciwy, powinien więc przyjąć zasadę ekonomii pomiaru: lepiej kilka wskaźników prostszych, dobrze prowadzonych i funkcjonalnie sensownych, niż jeden biomarker „głęboki", którego nie da się naprawdę zinterpretować.

Równie ważne jest to, co należy zostawić badaniom akademickim. Poza markerami molekularnymi należą do tego również projekty, które wymagają większych prób, grup porównawczych, randomizacji lub długich serii czasowych z zaawansowaną analizą statystyczną. Psychoperformans może i powinien inspirować takie badania, ale nie powinien udawać, że każda lokalna praktyka warsztatowa może wiarygodnie odpowiedzieć na pytania o

metylację DNA, telomery, NF-κB czy trwałą zmianę zapalną. Jego teren własny leży gdzie indziej: w tworzeniu dobrze opisanych, wersjonowalnych planów sytuacyjnych, w rzetelnym rejestrowaniu snu, napięcia, przeciążenia, rytmu dnia, jakości relacji, tolerancji bodźców i powrotu do równowagi. Dopiero jeśli te warstwy zmieniają się stabilnie, można budować bardziej ambitne pytania badawcze. To oznacza również, że psychoperformans powinien nauczyć się odróżniać dokumentację praktyki od badania biomedycznego. Dokumentacja może być gęsta, rzetelna i bardzo wartościowa, ale nie każda dokumentacja staje się jeszcze dowodem biologicznym. Dowód biologiczny wymaga protokołu, kontroli zakłóceń, powtarzalności i proporcjonalności twierdzeń do jakości danych. Tam, gdzie tych warunków nie ma, należy mówić o przesłankach, nie o rozstrzygnięciach. Ta różnica jest absolutnie konstytutywna dla naukowej godności całej metody.

W rezultacie uczciwa inferencja biologiczna w psychoperformansie kończy się w tym dokładnie miejscu, w którym z danych o śnie, napięciu, HRV, ciśnieniu, kortyzolu czy zapaleniu zaczyna się opowieść mocniejsza niż sam protokół może udźwignąć. Wolno powiedzieć: po wdrożeniu praktyki poprawił się sen, spadło tętno spoczynkowe, zmniejszyła się ruminacja, a uczestnik szybciej wracał do równowagi. Wolno też ostrożnie powiedzieć: te zmiany są zgodne z profilem bardziej ekonomicznej regulacji biologicznej. Nie wolno natomiast z pojedynczych lub słabo kontrolowanych danych budować twierdzenia o głębokiej przebudowie organizmu, o przeciwzapalnym „leczeniu", o poprawie starzenia biologicznego albo o przeprogramowaniu komórki. Minimalny standard biologicznej rzetelności dla psychoperformansu to właśnie sztuka utrzymania tej granicy. Metoda zachowuje siłę nie wtedy, gdy mówi o biologii najgłośniej, lecz wtedy, gdy potrafi mówić o niej tylko tak daleko, jak naprawdę sięgają dane. W ostatniej części tego podrozdziału trzeba będzie domknąć całość, przekładając te zasady na końcowy model: jak łączyć pomiar, interpretację, bezpieczeństwo i idiograficzność tak, by psychoperformans mógł korzystać z biologii bez utraty własnego sensu i bez popadania w biomarkerowy kult.

Ostateczny model metodologiczny dla psychoperformansu powinien więc być prosty w strukturze, ale rygorystyczny w wykonaniu. Najpierw trzeba ustalić cel interwencji na poziomie funkcjonalnym, potem dobrać do niego minimalny zestaw wskaźników, następnie opisać protokół pomiaru, zarejestrować główne czynniki zakłócające i dopiero na końcu formułować wnioski biologiczne. Taka kolejność ma znaczenie fundamentalne. Gdy zaczyna się od biomarkera, praktyka łatwo podporządkowuje się pomiarowi i gubi własny przedmiot. Gdy zaczyna się od celu funkcjonalnego, biomarker staje się tylko jednym z możliwych narzędzi jego weryfikacji. W psychoperformansie oznacza to na przykład, że jeśli celem jest poprawa snu i obniżenie kosztu przeciążenia, to rdzeniem badania powinny być dzienniki snu, pomiary pory zasypiania i wybudzeń, subiektywna jakość dnia następnego, tolerancja bodźców, ewentualnie dobrze prowadzony HRV i tętno spoczynkowe, a nie od razu panel zapalny czy epigenetyczny. Jeśli celem jest poprawa regulacji społecznej, należy przede wszystkim śledzić koszt wejścia w relację, tolerancję widzialności, długość ruminacji po kontakcie, zdolność do domknięcia napięcia i zachowania unikowe. Dopiero potem można pytać, czy pojawiły się również korelaty autonomiczne albo hormonalne. Takie ustawienie badania jest zgodne zarówno z logiką obciążenia allostatycznego, które nie ma jednego obowiązującego zestawu markerów, jak i z praktycznymi zaleceniami metodologicznymi w badaniach psychofizjologicznych, gdzie standardyzacja protokołu i przejrzystość raportowania są ważniejsze niż sama egzotyka mierzonej zmiennej.

Z tego wynika również minimalny standard biologicznej uczciwości. Po pierwsze, nie wolno interpretować pojedynczego biomarkera w oderwaniu od snu, infekcji, leków, używek, aktywności fizycznej, pory dnia i kontekstu psychicznego. Po drugie, nie wolno uznawać miary mało stabilnej metodologicznie za twardszą od obserwacji funkcjonalnej tylko dlatego, że brzmi bardziej „laboratoryjnie". Po trzecie, nie wolno traktować materiału ślinowego jak przezroczystego okna na cały organizm, zwłaszcza w obszarze markerów zapalnych, gdzie znaczenie mają procedury pobrania, stan jamy ustnej, przechowywanie próbki i bardzo liczne moderatory biologiczne. Po czwarte, nie wolno rozciągać wniosku z małego, idiograficznego projektu na uniwersalną prawdę o organizmie. W praktyce oznacza to, że psychoperformans może uczciwie używać prostych pomiarów jako wskaźników pomocniczych, ale powinien zostawiać markery molekularne, transkrypcyjne i bardziej złożone immunologicznie badaniom prowadzonym w warunkach akademickich o wysokim rygorze. To nie jest ograniczenie metody, lecz jej ochrona przed biomarkerowym fałszem. Badania nad ślinowymi markerami zapalenia i nad projektowaniem prób N-of-1 bardzo wyraźnie pokazują, że wartość danych zależy nie od samej miary, lecz od jakości protokołu, standaryzacji i sposobu raportowania.

Najważniejsze pozostaje jednak rozróżnienie między pomiarem a inferencją. Pomiar mówi, że coś się zmieniło. Inferencja próbuje odpowiedzieć, dlaczego się zmieniło i co to znaczy. W psychoperformansie uczciwa inferencja biologiczna kończy się tam, gdzie zaczyna brakować mostów między danymi. Jeśli poprawił się sen, zmalało tętno spoczynkowe, wzrosła tolerancja bodźców i spadła ruminacja, wolno mówić o bardziej ekonomicznym profilu regulacyjnym organizmu. Jeśli dodatkowo, przy dobrze kontrolowanym protokole, poprawiły się niektóre wskaźniki autonomiczne lub hormonalne, wolno ostrożnie mówić o korelatach biologicznych tej poprawy. Nie wolno natomiast z tego samego zestawu danych wyprowadzać twierdzeń o naprawie komórkowej, odmłodzeniu biologicznym, przeciwzapalnym leczeniu albo przeprogramowaniu głębokiej biologii organizmu, jeśli takich poziomów nie mierzono albo jeśli nie da się ich zinterpretować bez wieloznaczności. To właśnie jest centralna zasada metodologiczna całego bloku biologicznego: im głębszy poziom opisu, tym słabszy powinien być ton twierdzenia. Psychoperformans zyskuje naukową godność nie przez maksymalizowanie biologicznej retoryki, lecz przez zgodę na to, że czasem najbardziej wiarygodnym wynikiem jest po prostu dobrze udokumentowana poprawa codziennej regulacji, snu, funkcjonowania i kosztu życia. W wielu przypadkach to właśnie ona jest biologicznie najważniejsza, nawet jeśli nie została ubrana w język telomerów, histonów czy cytokin.

W rezultacie biomarkery w psychoperformansie należy traktować jako narzędzia podporządkowane planowi sytuacyjnemu, a nie jako jego ukryty sens. Najpierw planuje się przemianę, potem dobiera się miary, które mogą uczciwie sprawdzać jej przebieg, a następnie pilnuje się, by sam pomiar nie zamienił się w kolejną formę samonadzoru, lęku zdrowotnego albo biologicznej autoopresji. To rozpoznanie domyka całą biologiczną część tej sekwencji. Psychoperformans może korzystać z wiedzy o układzie nerwowym, odporności, mitochondriach, ekspresji genów i starzeniu, ale tylko wtedy, gdy nie myli poziomów opisu i nie robi z biomarkera nowej metafizyki. W swojej najbardziej dojrzałej postaci staje się więc nie technologią cudownej biologicznej przemiany, lecz sztuką tworzenia warunków, w których organizm płaci mniejszą cenę za życie. To jest zarazem skromniejsze i głębsze niż większość obietnic, które kultura współczesna wiąże z ciałem, zdrowiem i zmianą.

30.10. Granice biologizacji psychoperformansu: model integracyjny, protokół ostrożności i zakaz nadużyć

Najpierw trzeba wyznaczyć granicę pojęciową, bez której cały wysiłek poprzednich podrozdziałów mógłby zostać łatwo źle odczytany. Biologizacja psychoperformansu jest potrzebna, ale tylko do pewnego punktu. Jest potrzebna dlatego, że praktyka ta realnie dotyka organizmu: zmienia uwagę, pobudzenie, sen, rytm oddychania, sposób regulacji afektu, koszt społecznej widzialności, architekturę stresu i codzienne zachowania. Nie wolno więc udawać, że psychoperformans jest wyłącznie zjawiskiem symbolicznym, estetycznym lub duchowym, skoro w istocie angażuje autonomiczny układ nerwowy, oś HPA, procesy neuroplastyczne, wzory ruchu, rytm dobowy, psychoneuroimmunologię i całe środowisko biologiczne organizmu. Zarazem jednak biologizacja staje się niebezpieczna dokładnie w tym momencie, w którym przestaje być narzędziem doprecyzowania, a zaczyna pełnić funkcję legitymizującej mitologii. Wtedy język układów nerwowych, cytokin, mitochondriów, telomerów, epigenetyki i markerów fizjologicznych nie służy już rozumieniu, lecz ozdabianiu praktyki aurą twardej naukowości. To zjawisko trzeba nazwać wprost: jest to błąd kategorialny polegający na tym, że model wyjaśniający zostaje pomylony z ontologicznym rdzeniem zjawiska. Psychoperformans nie jest ani wyłącznie biologiczny, ani wyłącznie psychologiczny, ani wyłącznie kulturowy. Jest praktyką wielowarstwową, w której poziom biologiczny stanowi jeden z wymiarów, ale nie całość. Antonio Damasio, Thomas Fuchs, George Engel i Bruce McEwen, każdy w innym idiomie, przypominaliby tutaj to samo: organizm ludzki nie daje się opisać sensownie w jednym języku bez strat poznawczych. Jeśli redukujemy psychoperformans do biologii, tracimy sens, symbol, historię, relację, kulturę i plan sytuacyjny. Jeśli redukujemy go do symbolu, tracimy ciało, sen, stres, neuroplastyczność, ból, zmęczenie, zapalenie małego stopnia i realny koszt regulacyjny. Model integracyjny musi więc zaczynać się od radykalnego odrzucenia dwóch symetrycznych błędów: błędu redukcjonizmu oraz błędu mistyfikacji. Redukcjonizm mówiłby, że wystarczy opisać cytokiny, HRV, BDNF albo telomery, aby wiedzieć, czym jest przemiana psychoperformatywna. Mistyfikacja mówiłaby przeciwnie, że skoro przemiana ma wymiar symboliczny i egzystencjalny, to nie trzeba liczyć się z granicami biologii i można swobodnie ogłaszać wpływ na DNA, komórkę, odporność czy starzenie. Obydwa błędy są równie destrukcyjne. Pierwszy niszczy złożoność podmiotu, drugi niszczy uczciwość naukową. Granica biologizacji psychoperformansu musi zatem zostać ustalona w sposób bardzo precyzyjny: psychoperformans wolno biologizować tylko tam, gdzie istnieją wiarygodne mosty między praktyką a określonym poziomem organizmu, oraz tylko w takiej sile twierdzenia, na jaką rzeczywiście pozwalają dane i logika mechanizmu.

Na tym tle można zarysować model integracyjny, który powinien obowiązywać jako rama całej części biologicznej książki. Model ten ma strukturę pionową i poziomą zarazem. W pionie obejmuje co najmniej siedem warstw: semantyczną, relacyjną, behawioralną, psychofizjologiczną, neurobiologiczną, biologiczno-komórkową i społeczno-ekologiczną. Warstwa semantyczna dotyczy znaczenia, narracji, figury progu, obiektu–klucza, rytuału, języka performatywnego, wyobraźni i sposobu, w jaki podmiot interpretuje własne doświadczenie. Warstwa relacyjna obejmuje świadka, wspólną uwagę, ko-regulację, widzialność, uznanie, wstyd, status i politykę obecności. Warstwa behawioralna obejmuje konkretne działania: ruch, oddech, sen, ekspozycję świetlną, rytm dnia, powtarzalność mikropraktyk, unikanie lub podejmowanie trudności, zmianę nawyku. Warstwa psychofizjologiczna obejmuje pobudzenie autonomiczne, HRV, napięcie mięśniowe, oddech, jakość przejść między mobilizacją a

wygaszeniem, rytm dobowy i koszt przeciążenia bodźcowego. Warstwa neurobiologiczna obejmuje saliencję, interocepcję, funkcje wykonawcze, regulację afektu, neuroplastyczność, uczenie asocjacyjne i rekonsolidację. Warstwa biologiczno-komórkowa dotyczy już tylko pośrednio zmiennego środowiska zapalnego, oksydacyjnego, mitochondrialnego, neurotroficznego i transkrypcyjnego, ale nigdy nie staje się poziomem samowystarczalnym interpretacyjnie. Warstwa społeczno-ekologiczna przypomina natomiast, że organizm nie funkcjonuje w próżni: warunki mieszkaniowe, ekonomia pracy, hałas, światło miasta, niestabilność zatrudnienia, przemoc symboliczna, samotność, ubóstwo czasowe i infrastruktura relacji mają nie mniejsze znaczenie biologiczne niż sama technika działania. W poziomie model integracyjny wymaga z kolei sprzężenia trzech osi: osi bezpieczeństwa, osi skuteczności i osi sensu. Bezpieczeństwo pyta, czy interwencja nie zwiększa kosztu biologicznego bardziej, niż obiecuje korzyści. Skuteczność pyta, czy zmiana jest funkcjonalna, powtarzalna i idiograficznie adekwatna. Sens pyta, czy praktyka nie redukuje człowieka do nośnika wskaźników, lecz rzeczywiście wspiera przemianę jego relacji z własnym życiem. W takim modelu biologizacja staje się narzędziem wspierającym, a nie hegemonicznym. Nie mówi już: „oto prawdziwy, bo biologiczny, rdzeń psychoperformansu", lecz raczej: „oto jeden z ważnych rejestrów, który musi być koordynowany z innymi, jeśli metoda ma pozostać zarazem skuteczna, etyczna i prawdziwa wobec złożoności człowieka". To właśnie dlatego biologiczna część książki nie może kończyć się triumfalną tezą o komórce, DNA czy telomerze, lecz musi dojść do znacznie trudniejszego rozpoznania: im głębszy poziom biologii, tym większa potrzeba pokory interpretacyjnej i tym większa konieczność odwołania do wyższych warstw sensu, relacji i zachowania.

Z tego modelu wynika następnie protokół ostrożności, który powinien obowiązywać przy każdej próbie biologicznego opisu lub wdrożenia psychoperformansu. Protokół ten nie jest dodatkiem formalnym, lecz warunkiem zachowania naukowej i etycznej spójności metody. Jego pierwsza reguła brzmi: nigdy nie przypisuj bezpośredniego skutku biologicznego temu, co zostało wykazane wyłącznie jako pośrednie działanie przez sen, stres, ruch, relację lub zmianę stylu życia. Jeżeli praktyka poprawia sen, to wolno mówić o wpływie na warunki biologiczne regeneracji, ale nie o bezpośredniej naprawie komórkowej. Jeżeli obniża chroniczne pobudzenie, wolno mówić o bardziej korzystnym środowisku neuroimmunologicznym, ale nie o prostym „wyciszaniu cytokin". Jeżeli wzmacnia sprawczość i redukuje społeczną czujność, wolno mówić o mniejszym koszcie allostatycznym, ale nie o „przeprogramowaniu DNA". Druga reguła brzmi: nie używaj języka biomarkerów tam, gdzie wystarczą wskaźniki funkcjonalne. Jeśli sednem zmiany jest to, że człowiek lepiej śpi, mniej się boi, mniej się spina, łatwiej kończy dzień, łagodniej znosi relacje i mniej zużywa energii na alarm, to właśnie to jest pierwszym dowodem skuteczności. Biomarker może być dodatkiem, ale nie może zastępować rzeczywistego przedmiotu przemiany. Trzecia reguła: nigdy nie traktuj jednego wskaźnika jako ostatecznego arbitra prawdy o procesie. Dotyczy to HRV, kortyzolu, CRP, telomerów, BDNF, metylacji DNA i wszystkich innych miar. Czwarta reguła: każda interpretacja biologiczna musi być proporcjonalna do rygoru pomiaru. Jeśli nie kontrolowano pory dnia, snu, infekcji, leków, używek i innych oczywistych moderatorów, to wniosek biologiczny powinien być bardzo słaby albo nie powinno go być wcale. Piąta reguła: każda technika włączona do psychoperformansu musi być oceniona pod kątem ryzyka biologicznego, a nie tylko symbolicznego lub estetycznego. Dotyczy to również praktyk szeroko omawianych w książce: intensywnego ruchu, pracy z oddechem, dźwiękiem, światłem, ciszą, ekspozycją społeczną, rytmem grupowym, deprywacją snu, rozbudzaniem emocji, a także technik granicznych, które mogą działać regulująco u jednej osoby, a destabilizująco u innej. Szósta reguła: nigdy nie przedstawiaj psychoperformansu jako

substytutu medycyny, leczenia specjalistycznego albo diagnostyki biologicznej. Może on być adjuwantem, praktyką wspierającą, metodą pracy nad stylem regulacji i życiem znaczeniowym, ale nie narzędziem zastępującym leczenie stanów zapalnych, zaburzeń hormonalnych, chorób neurodegeneracyjnych, nowotworów, zaburzeń snu o podłożu medycznym, ciężkich depresji, psychoz czy wszelkich innych stanów, które wymagają odrębnej opieki. Wreszcie siódma reguła: jeśli język biologiczny zaczyna zwiększać lęk zdrowotny, obsesyjność pomiarową, perfekcjonizm regulacyjny albo nadmierną koncentrację na wskaźnikach, należy go ograniczyć. Biologia ma służyć odciążeniu życia, a nie tworzyć nową formę dyscypliny i samoprzemocy.

Z tych wszystkich przesłanek wynika też zakaz nadużyć, który powinien zostać wypowiedziany wprost i bez wyjątków. Zakazane jest twierdzenie, że psychoperformans „leczy DNA", „naprawia telomery", „włącza telomerazę", „przepisuje geny", „usuwa wolne rodniki", „regeneruje mitochondria", „wzmacnia odporność" albo „odmładza biologicznie" w sensie bezpośrednim, jeśli nie istnieją dla takiego twierdzenia rygorystyczne dane odnoszące się właśnie do tej metody, w tych warunkach, z odpowiednią kontrolą i powtarzalnością. Zakazane jest mieszanie metafory z mechanizmem, na przykład używanie telomerów jako obrazu życiowej rezerwy, a następnie ciche sugerowanie, że praktyka rzeczywiście wydłuża końce chromosomów. Zakazane jest wykorzystywanie terminów takich jak epigenetyka, neuroplastyczność, vagus, cytokiny, BDNF, NF-κB czy mitochondria jako ozdobników autorytetu tam, gdzie nie potrafi się ich poprawnie umieścić w mechanizmie i w hierarchii dowodów. Zakazane jest również przenoszenie wyników z badań nad medytacją, treningiem fizycznym, snem czy psychoterapią bezpośrednio na psychoperformans tak, jakby były one dowodem dotyczącym samej tej metody. Wolno mówić o analogiach, o polach wspólnych, o mechanizmach pośrednich i o hipotezach roboczych. Nie wolno mówić o prostym dowodzie skuteczności biologicznej. Ten zakaz nadużyć nie ma osłabiać metody. Ma ją chronić przed pychą poznawczą. Psychoperformans pozostaje mocny właśnie dlatego, że potrafi oddziaływać na całe środowisko życia: na znaczenie, relację, zachowanie, rytm i codzienną regulację. Nie musi udowadniać swojej wartości biologicznym cudem. W swojej najbardziej dojrzałej postaci jest sztuką, metodą i praktyką ostrożności zarazem: sztuką, bo operuje figurą, progiem, rytuałem i obiektem–kluczem; metodą, bo projektuje sekwencje zmiany; i praktyką ostrożności, bo wie, gdzie kończy się wiedza, a zaczyna nadużycie. To właśnie powinno stanowić domknięcie całego biologicznego segmentu książki.

Drugie rozwinięcie tego podrozdziału musi doprecyzować, na czym polega model integracyjny w praktyce i dlaczego jest on warunkiem nie tylko poprawności teoretycznej, ale również bezpieczeństwa. Najprościej mówiąc, psychoperformans powinien być rozumiany jako praktyka działająca jednocześnie w trzech rejestrach: pierwszym jest rejestr znaczenia, drugim rejestr regulacji, trzecim rejestr wdrożenia w życie. Rejestr znaczenia obejmuje metaforę, figurę progu, obiekt–klucz, akt symboliczny, świadkowanie, narrację i to wszystko, co sprawia, że dane doświadczenie zostaje rozpoznane jako ważne, prawdziwe, przełomowe lub domagające się nowej odpowiedzi. Rejestr regulacji obejmuje pobudzenie, oddech, napięcie mięśniowe, sen, rytm dnia, ekonomię bodźców, koszt społecznej widzialności, przejścia między aktywacją a wygaszeniem, zdolność do ko-regulacji i jakość powrotu do względnej równowagi. Rejestr wdrożenia obejmuje natomiast to, czy zmiana zostaje przeniesiona do codzienności: czy zmienia się sposób wchodzenia w dzień, kończenia pracy, reagowania na konflikt, używania głosu, wchodzenia w relację, regulowania światła, dźwięku, ruchu i ciszy, a także to, czy organizm zaczyna mniej płacić za samo funkcjonowanie. Biologizacja psychoperformansu staje

się nadużyciem wtedy, gdy poziom znaczenia zostaje sztucznie utożsamiony z poziomem biologii głębokiej, z pominięciem warstwy regulacyjnej i wdrożeniowej. Innymi słowy: sam fakt, że coś zostało głęboko przeżyte, nie oznacza jeszcze, że zmieniło stres przewlekły, rytm dobowy, sen, zapalenie małego stopnia, koszt allostatyczny czy środowisko komórkowe. Dopiero wtedy, gdy znaczenie przechodzi przez regulację i utrwala się w zachowaniu, wolno mówić o biologicznej wiarygodności procesu. To jest centralna zasada modelu integracyjnego. Nie istnieje biologicznie dojrzały psychoperformans, który omija ciało codzienności. Jeśli praktyka kończy się na wzniosłym doświadczeniu, a nie zmienia wzoru życia, to jej biologiczny ciężar pozostaje co najwyżej hipotetyczny. Jeśli natomiast akt symboliczny reorganizuje sposób oddychania, spania, reagowania, porządkowania bodźców, przechodzenia między zadaniami, przeżywania widzialności i domykania napięcia, wtedy dopiero staje się zrozumiałe, dlaczego psychoperformans może być opisany również w języku biologii. W tym sensie warstwa biologiczna nie ma autonomii. Jest zależna od tego, czy sens zostanie wcielony w regulację, a regulacja w rytm życia. Bez tego biologizacja jest tylko ornamentem pojęciowym.

Z tego wynika konieczność protokołu ostrożności rozumianego nie jako lista biurokratyczna, lecz jako rdzeń etyczny metody. Pierwszy poziom protokołu dotyczy kwalifikacji osoby i sytuacji. Należy każdorazowo rozpoznać, czy dany uczestnik nie znajduje się w stanie, w którym intensywna praktyka psychoperformatywna może podnieść koszt biologiczny zamiast go obniżyć. Dotyczy to między innymi ostrej bezsenności, ciężkiego wyczerpania, aktywnej destabilizacji psychiatrycznej, świeżych stanów pourazowych bez podstawowego kontenerowania, uzależnień w fazie niestabilnej, ciężkich zaburzeń lękowych z silną katastrofizacją interocepcji, a także sytuacji medycznych, w których nawet niewielka destabilizacja rytmu snu, oddechu, światła czy pobudzenia byłaby niepożądana. Drugi poziom protokołu dotyczy samej amplitudy działania. Należy projektować próg tak, aby był wystarczająco znaczący, lecz nie tak silny, by zniszczyć zdolność do regulacyjnego powrotu. W praktyce oznacza to między innymi ograniczenie liczby jednoczesnych figur saliencyjnych, unikanie przeciążającej długości działania, stopniowanie ekspozycji relacyjnej, ostrożne użycie ciszy, dźwięku, światła i bezruchu oraz nieheroizowanie kulminacji. Trzeci poziom dotyczy domknięcia. Każdy psychoperformans, który rości sobie prawo do biologicznej odpowiedzialności, musi posiadać realną sekwencję zejścia z pobudzenia. Nie wystarczy zakończyć aktu. Trzeba jeszcze zakończyć koszt fizjologiczny aktu: przeprowadzić od intensywności do uspokojenia, od widzialności do odzyskania granicy, od skupienia maksymalnego do bardziej miękkiej orientacji, od znaczenia wysokiego napięcia do znaczenia możliwego do niesienia dalej. Czwarty poziom dotyczy okresu po działaniu. To właśnie tam najczęściej widać, czy metoda biologicznie pomaga. Jeżeli po procesie rośnie bezsenność, drażliwość, chaos uwagowy, potrzeba kompulsywnego analizowania, odrętwienie społeczne albo zależność od kolejnej kulminacji, to znaczy, że protokół ostrożności został złamany. Biologiczna jakość psychoperformansu nie ujawnia się w chwili szczytu, lecz w następnej dobie, w następnych dniach i w tym, czy organizm wraca do życia bardziej osadzony, czy bardziej rozdarty. Dlatego ostrożność nie jest tu hamulcem przemiany. Jest jej warunkiem.

Trzeba też dopowiedzieć, że zakaz nadużyć nie dotyczy tylko języka, ale również samego projektowania technik. Nadużyciem nie jest wyłącznie powiedzenie, że praktyka „naprawia DNA”. Nadużyciem jest również organizowanie działań tak, jakby organizm był nieskończenie elastyczny, a każde przeciążenie miało charakter oczyszczający. Nadużyciem jest wymuszanie rytmu grupowego u osób, dla których rytm wspólny staje się formą presji autonomicznej.

Nadużyciem jest stosowanie światła, ciszy, dźwięku, ruchu, ekspozycji społecznej lub pracy z oddechem bez rozpoznania, czy dany uczestnik ma zasoby do ich uniesienia. Nadużyciem jest także używanie biologicznego słownika po to, by zwiększyć posłuszeństwo uczestnika wobec metody. Jeżeli prowadzący mówi, że „to teraz działa na twój układ nerwowy", „to uruchamia regenerację komórkową", „to wycisza zapalenie", „to zapisze się w DNA", wówczas przekracza granicę uczciwości i bardzo łatwo produkuje efekt sugestywny, który może być interpretowany przez uczestnika jako konieczność określonego przeżycia albo jako przymus uwierzenia w skuteczność praktyki. W psychoperformansie jest to szczególnie niebezpieczne, bo metoda sama z siebie operuje wysoką gęstością znaczenia, relacji i symbolicznego ciężaru. Jeżeli dodatkowo dołoży się do tego biologiczny autorytet używany nieostrożnie, powstaje mieszanka o wysokim potencjale sugestywnym i zarazem wysokim ryzyku nadużycia. Dlatego model integracyjny musi zawierać zasadę antyhipnotycznej przejrzystości. Oznacza ona, że uczestnik powinien wiedzieć, co w danej praktyce jest dobrze uzasadnione, co jest hipotezą, co jest metaforą, a co jedynie narzędziem organizacji doświadczenia. Nie wolno stapiać tych porządków. Psychoperformans zachowuje wiarygodność tylko wtedy, gdy nie ukrywa własnej wielojęzyczności i nie podszywa każdego poziomu opisu językiem biologii.

W rezultacie granice biologizacji psychoperformansu stają się jednocześnie granicami jego dojrzałości. Metoda dojrzała nie potrzebuje twierdzić więcej, niż naprawdę wiadomo. Wystarczy, że umie bardzo precyzyjnie powiedzieć, co może zmieniać: może zmieniać wzór pobudzenia, koszt stresu, jakość snu, relację do ciała, przeżywanie widzialności, zdolność domknięcia dnia, rytm przejść, codzienny styl regulacji i część determinant biologii stresu. To już jest obszar ogromny. Wszystko, co dalej — cytokiny, mitochondria, telomery, ekspresja genów, starzenie biologiczne — pozostaje ważnym horyzontem interpretacyjnym, ale nie może stać się centrum narracji praktycznej. Im bardziej metoda chce oddziaływać naprawdę, tym mniej potrzebuje biologicznej grandilokwencji. Właśnie dlatego biologicznie najuczciwszy psychoperformans jest zazwyczaj psychoperformansem najbardziej oszczędnym w obietnicach, najbardziej rygorystycznym w dawkowaniu intensywności i najbardziej konsekwentnym w pilnowaniu tego, co dzieje się po akcie. Tylko taka forma metody może być zarazem sztuką, narzędziem przemiany i projektem naukowo odpowiedzialnym.

Trzecie rozwinięcie powinno pójść jeszcze dalej i wskazać, jakie dokładnie formy nadużycia rodzą się wtedy, gdy język biologii zaczyna dominować nad językiem praktyki. Pierwszą z nich jest nadużycie atrybucyjne, polegające na przypisywaniu określonego mechanizmu tam, gdzie w istocie mamy jedynie związek czasowy albo zgodność kierunku zmian. Jeżeli po cyklu psychoperformansu poprawia się sen, spada napięcie, maleje ruminacja i rośnie tolerancja bodźców, wolno powiedzieć, że praktyka wspiera bardziej ekonomiczny profil regulacji. Nie wolno jednak z tej sekwencji automatycznie wyprowadzać twierdzenia, że „doszło do wyciszenia osi HPA", „obniżenia neurozapalenia", „zwiększenia neurotrofin" albo „przestrojenia ekspresji genów", jeśli nie zostało to bezpośrednio i rzetelnie zbadane. Drugą formą nadużycia jest nadużycie translacyjne. Polega ono na przenoszeniu wyników z innych dziedzin — psychoterapii, treningu aerobowego, medytacji, psychoneuroimmunologii, badań nad snem, a nawet badań przedklinicznych na gryzoniach — bezpośrednio na psychoperformans, jakby każda praktyka angażująca oddech, uwagę lub stres należała do tej samej klasy mechanistycznej. To błąd szczególnie groźny, bo psychoperformans operuje konfiguracją złożoną: ciało, relacja, obiekt–klucz, rytm, światło, widzialność, przestrzeń, świadek i akt znaczący współtworzą tu układ niemożliwy do prostego utożsamienia z jednym

protokołem kontemplacyjnym czy jedną interwencją ruchową. Trzecią formą nadużycia jest nadużycie waloryzujące, kiedy wskaźnik biologiczny zostaje potajemnie obciążony oceną moralną. Wtedy „wyższe HRV", „dłuższe telomery", „niższe CRP" albo „większa aktywacja przywspółczulna" zaczynają oznaczać nie tylko wynik pomiaru, ale wręcz jakość człowieka, dojrzałość procesu czy „prawdę" przemiany. Taki sposób myślenia jest epistemicznie niebezpieczny, bo nie tylko upraszcza biologię, ale wprowadza nową normatywność: lepszy staje się ten, kto ma „ładniejszy biomarker". Psychoperformans nie może dopuścić do takiej kolonizacji. Jego sens nie polega na tworzeniu biologicznej arystokracji wyników, lecz na zmniejszaniu kosztu życia w sposób idiograficznie adekwatny. Czasem więc najważniejszą zmianą będzie lepsze zasypianie mimo braku spektakularnej poprawy innych wskaźników; kiedy indziej mniejszy koszt relacji społecznej przy niejednoznacznych wynikach autonomicznych; jeszcze kiedy indziej większa tolerancja ciszy i światła bez istotnego przesunięcia markerów zapalnych. To właśnie wielość trajektorii stanowi ochronę przed biologicznym autorytaryzmem metody.

Drugi wielki problem dotyczy neurocentryzmu, czyli takiego sposobu myślenia, który uznaje mózg za jedyny właściwy teren prawdy o człowieku, a wszystkie pozostałe poziomy — ciało, relację, przestrzeń, kulturę, historię, klasę społeczną, materialne warunki życia — redukuje do dodatków. W psychoperformansie byłoby to szczególnie destrukcyjne, ponieważ sama metoda wyrasta z przekonania, że przemiana nie dokonuje się wyłącznie „w głowie", lecz w polu rozpiętym między ciałem, znakiem, obiektem, czasem, rytmem wspólnoty i konkretną sytuacją życia. Jeżeli biologizacja zostanie przeprowadzona źle, może odwrócić sens całego projektu i zamienić psychoperformans w rodzaj miękkiego neurobehawioryzmu, gdzie plan sytuacyjny staje się tylko zestawem bodźców do przesterowywania układów regulacyjnych. Tymczasem psychoperformans nie polega na tresurze układu nerwowego. Polega na takim projektowaniu sytuacji, aby nowa odpowiedź mogła zostać uznana, przeżyta, wykonana i utrwalona bez zdrady znaczenia. To dlatego Georges Canguilhem pozostaje tu ważnym patronem pośrednim: norma biologiczna nie jest abstrakcyjnym ideałem, lecz funkcją życia konkretnego organizmu w jego świecie. Organizm nie jest poprawny wtedy, gdy zbliża się do jednego wzorca parametrów, lecz wtedy, gdy potrafi ustanawiać bardziej nośne relacje ze swoim środowiskiem. Psychoperformans biologicznie dojrzały nie będzie więc pytał wyłącznie, co dzieje się z pobudzeniem neuronalnym, ale jak zmienia się sposób bycia w świecie. Czy człowiek może żyć mniej przeciw sobie. Czy noc przestaje być polem wtórnej walki. Czy relacja ze świadkiem przestaje kosztować tak wiele. Czy obiekt–klucz służy już nie katastrofizacji, lecz organizacji sensu. Czy ruch nie jest już wyłącznie rozładowaniem, ale staje się nośnikiem bardziej ekonomicznej obecności. Biologia nie może tu przejąć władzy nad hermeneutyką. Ma raczej wspierać rozumienie tego, dlaczego pewne zmiany znaczeniowe są trwałe tylko wtedy, gdy schodzą do ciała codzienności. Neurocentryzm, który ignoruje społeczne i symboliczne warunki zmiany, jest dla psychoperformansu tak samo fałszywy, jak mistyczny antybiologizm, który ignoruje sen, stres, zapalenie, przeciążenie i cenę płaconą przez organizm.

Trzecia kwestia dotyczy przemocy optymalizacyjnej, czyli sytuacji, w której wiedza biologiczna zostaje użyta do produkowania nowego przymusu samodoskonalenia. To zjawisko jest dziś szczególnie silne w kulturze wskaźników, biohackingu, nieustannego samopomiaru i moralizacji stylu życia. Psychoperformans, jeśli nie będzie ostrożny, może zostać wciągnięty dokładnie w tę logikę. Zamiast wspierać przemianę ku większej swobodzie i głębszej zgodzie z życiem, zacznie wymagać, by uczestnik spał „właściwie", oddychał „właściwie", regulował się „właściwie",

osiągał „właściwe” HRV, przeżywał „właściwą” ulgę i budował „właściwy” profil biologiczny. Wtedy praktyka traci swój wyzwalający potencjał i staje się kolejną technologią dyscyplinowania podmiotu. To nie jest problem marginalny. W wielu przypadkach osoby sięgające po psychoperformans już wcześniej cierpią z powodu nadmiaru kontroli, perfekcjonizmu, lęku zdrowotnego, przymusu samonadzoru albo chronicznego czuwania nad własnym stanem. Jeśli metoda dorzuci do tego jeszcze biomarkerowy reżim i biologicznie opakowany ideał sprawności, może paradoksalnie zwiększyć to, co miała zmniejszać. Dlatego protokół ostrożności musi zawierać zasadę antyoptymalizacyjną. Oznacza ona, że celem biologicznej refleksji w psychoperformansie nie jest maksymalizacja wyników, ale redukcja niepotrzebnego kosztu. Nie chodzi o coraz lepsze parametry, ale o bardziej znośne życie. Nie chodzi o doskonały sen, tylko o sen mniej niszczony przez alarm. Nie chodzi o idealne pobudzenie autonomiczne, tylko o większą zdolność do powrotu z nadmiernej aktywacji. Nie chodzi o „młodszy organizm”, tylko o organizm mniej stale drenowany przez stres i konflikt. To rozróżnienie jest etycznie fundamentalne, bo chroni psychoperformans przed staniem się narzędziem współczesnej biopolityki produktywności. Metoda ma służyć życiu, a nie przekształcać życie w projekt niekończącej się biologicznej korekty.

Wreszcie trzeba bardzo jasno powiedzieć, że zakaz nadużyć obejmuje również sferę komunikacji instytucjonalnej, edukacyjnej i publicznej. Psychoperformans nie może być reklamowany jako technologia neuronaukowo potwierdzonego odmładzania, epigenetycznej przebudowy, immunologicznego wzmacniania czy terapeutycznego wpływu na choroby bez odpowiednich danych, bez języka zastrzeżeń i bez wskazania, że mówimy o obszarze adjuwantowym, warunkowym i wieloczynnikowym. To dotyczy książki, warsztatu, projektu grantowego, opisu dla uczestników, materiałów promocyjnych i każdej rozmowy, w której autorytet nauki mógłby zostać użyty do nieuczciwego wzmocnienia przekazu. Najbardziej odpowiedzialna komunikacja biologiczna w psychoperformansie powinna być trzyczęściowa. Najpierw wskazuje, co wiadomo względnie dobrze: że stres, sen, ruch, relacja i przeciążenie bodźcowe wpływają na organizm wielopoziomowo. Następnie pokazuje, jak psychoperformans może wchodzić w te obszary: przez plan sytuacyjny, rytm, świadkowanie, oddech, światło, ruch, ciszę, obiekt–klucz i mikropraktyki dnia codziennego. Na końcu jednak zawsze dodaje granicę: to nie jest leczenie przyczynowe choroby, nie jest substytut medycyny i nie jest bezpośrednia technologia kontroli biologii głębokiej. Tylko taki trójstopniowy sposób mówienia chroni metodę przed osunięciem się w pseudonaukę. W następnej odsłonie tego podrozdziału trzeba będzie już domknąć całość i pokazać, jak model integracyjny, protokół ostrożności i zakaz nadużyć tworzą razem finalną doktrynę metodologiczną biologicznej części psychoperformansu — doktrynę, która nie osłabia jego ambicji, lecz nadaje im postać naprawdę odpowiedzialną.

Czwarte rozwinięcie powinno więc sformułować doktrynę poziomów twierdzenia, bez której granice biologizacji psychoperformansu pozostaną zbyt miękkie. Doktryna ta musi być stopniowalna. Na poziomie pierwszym znajdują się twierdzenia funkcjonalne i fenomenologiczne: wolno mówić, że uczestnik lepiej śpi, łatwiej domyka pobudzenie, mniej ruminuje, lepiej znosi widzialność społeczną, sprawniej reguluje przejścia między aktywacją a wygaszeniem, ma mniejszy koszt dnia i większą zdolność do codziennego działania. To jest poziom najsilniejszy, bo najbliższy realnemu przedmiotowi praktyki. Na poziomie drugim znajdują się twierdzenia psychofizjologiczne: wolno ostrożnie mówić o korzystniejszym profilu autonomicznym, bardziej ekonomicznej odpowiedzi stresowej, lepszej organizacji rytmu dobowego lub o zmianach zgodnych z poprawą regulacji, jeśli istnieją powtarzalne i dobrze

prowadzone dane dotyczące snu, tętna, ciśnienia, HRV czy innych miar pokrewnych. Na poziomie trzecim znajdują się twierdzenia systemowo-biologiczne: wolno mówić o możliwym udziale praktyki w redukcji kosztu allostatycznego, w tworzeniu mniej prozapalnego środowiska życia lub w poprawie warunków sprzyjających plastyczności, ale tylko wtedy, gdy zmiany funkcjonalne są stabilne, wielomiesięczne i wsparte dodatkowymi danymi. Na poziomie czwartym znajdują się twierdzenia molekularne i transkrypcyjne: tutaj dopuszczalny jest niemal wyłącznie język hipotez, analogii ostrożnych i warunków sprzyjających, a nie język rozstrzygnięć. To znaczy, że psychoperformans może być opisywany jako praktyka potencjalnie wpływająca na środowisko ekspresji genów, zapalenia, starzenia czy funkcji mitochondrialnej, ale nie jako technologia bezpośredniej kontroli tych procesów. Taka czteropoziomowa doktryna jest metodologicznie konieczna, ponieważ w badaniach biomarkerowych nadal występują bardzo poważne problemy z reprodukowalnością, preanalityką, statystyką i nadinterpretacją, a nawet sama koncepcja obciążenia allostatycznego nie ma jednego standardowego zestawu biomarkerów. Psychoperformans nie może więc mówić mocniej, niż pozwala na to poziom danych.

Z doktryny poziomów twierdzenia wynika także doktryna poziomów wdrożenia. Nie każda biologicznie interesująca wiedza powinna być automatycznie wdrażana do praktyki. To, że istnieje literatura o telomerach, metylacji DNA, NF-κB, stresie oksydacyjnym czy neurotrofinach, nie oznacza jeszcze, że każdy instruktor, artysta, edukator czy uczestnik powinien operować tym językiem na co dzień. Przeciwnie, im głębszy poziom biologii, tym bardziej powinien on pozostawać zapleczem refleksji metodologicznej, a nie pierwszym językiem kontaktu z uczestnikiem. W praktyce wdrożeniowej oznacza to, że prowadzący psychoperformans powinien przede wszystkim umieć rozpoznać przeciążenie, zbyt wysoki koszt snu, wzrost ruminacji, trudność w wyjściu z pobudzenia, przemocową synchronię grupową, wzrost lęku zdrowotnego i niebezpieczny perfekcjonizm regulacyjny. Nie musi natomiast tłumaczyć tych zjawisk uczestnikowi przez chromatynę, cytokiny lub mitochondria, jeśli taki język niczego nie wnosi poza aurą autorytetu. Biologia ma pełnić funkcję mapy ostrożności dla projektanta działania, a nie retorycznego narzędzia dominacji nad uczestnikiem. Z tego względu najwyższy poziom kompetencji biologicznej w psychoperformansie nie polega na mnożeniu terminów, lecz na umiejętności powściągania ich użycia. Im większa wiedza, tym mniej pokusy nadużycia. To właśnie dlatego najbardziej dojrzała biologizacja praktyki jest zarazem najbardziej oszczędna komunikacyjnie.

Trzeci element finalnej doktryny dotyczy instytucji, edukacji i superwizji. Jeśli psychoperformans ma być rozwijany odpowiedzialnie, potrzebuje rozdzielenia ról. Autor metody, prowadzący warsztat, badacz, lekarz, psychoterapeuta, fizjoterapeuta i uczestnik nie wykonują tej samej pracy poznawczej i nie powinni nawzajem udawać swoich kompetencji. Prowadzący może być świetny w organizacji progu, rytmu, świadkowania i pracy z obiektem–kluczem, a zarazem nie mieć prawa do interpretowania wyników markerów zapalnych czy do formułowania klinicznych wniosków o biologii starzenia. Badacz może znakomicie projektować serię czasową i analizować biomarkery, a jednocześnie nie mieć wystarczającej kompetencji do prowadzenia silnych procesów symbolicznych i relacyjnych. Lekarz może rozumieć ryzyko biologiczne i farmakologiczne, ale nie znać jeszcze logiki planu sytuacyjnego i wielowarstwowości znaczenia. Z tej różnicy nie wynika słabość metody, lecz potrzeba współpracy. Psychoperformans, który chce wejść głębiej w biologię, powinien rozwijać kulturę konsultacji i superwizji, a nie kulturę wszechwiedzy. Tylko wtedy protokół ostrożności

przestanie być abstrakcyjną deklaracją, a stanie się realnym mechanizmem kontroli nadużyć. W praktyce oznacza to również, że projekty bardziej biomarkerowe powinny być z definicji skromniejsze w twierdzeniach i mocniejsze w opisie ograniczeń niż klasyczne projekty czysto artystyczne lub edukacyjne. Im więcej biologii w opisie, tym więcej obowiązków metodologicznych.

Na tym etapie można już sformułować najważniejszą zasadę końcową, która przygotowuje domknięcie całego rozdziału: biologizacja psychoperformansu jest uprawniona tylko wtedy, gdy zmniejsza ryzyko błędu, a nie zwiększa prestiż opowieści. Jeżeli język biologii pomaga lepiej dawkować intensywność, lepiej chronić sen, ostrożniej używać światła, ruchu, ciszy, oddechu, świadkowania i bodźców społecznych, to jest narzędziem wartościowym. Jeśli jednak służy do legitymizowania praktyki ponad stan dowodów, do wzmacniania sugestii, do produkowania wiary w bezpośredni wpływ na DNA, telomery, zapalenie czy starzenie albo do budowania nowego reżimu samokontroli, to staje się formą przemocy symbolicznej. Psychoperformans nie potrzebuje takiej przemocy. Jego siła bierze się z umiejętności łączenia znaczenia z ostrożnością, intensywności z domknięciem, przemiany z codziennością i ambicji z pokorą. Właśnie to trzeba będzie domknąć w ostatnim fragmencie: biologiczna część metody osiąga dojrzałość nie wtedy, gdy obiecuje najwięcej, lecz wtedy, gdy najdokładniej wie, czego obiecać nie wolno.

Kolejnym koniecznym elementem granic biologizacji psychoperformansu jest rozróżnienie między językiem operacyjnym a językiem objaśniającym. Język operacyjny mówi, co robić: jak dozować światło, jak długo utrzymywać ciszę, kiedy wprowadzać świadka, kiedy przerwać działanie, jak rozkładać rytm pracy i regeneracji, jak obserwować sen, jak zmniejszać przeciążenie bodźcowe, jak chronić uczestnika przed wtórnym alarmem po kulminacji. Język objaśniający próbuje odpowiedzieć, dlaczego to działa: odwołuje się do stresu, regulacji autonomicznej, allostazy, neuroplastyczności, zapalenia małego stopnia, środowiska mitochondrialnego, ekspresji genów lub biologii starzenia. W psychoperformansie język operacyjny musi mieć pierwszeństwo nad objaśniającym. Jeżeli praktyka jest dobrze zaprojektowana, może działać regulująco nawet wtedy, gdy nie da się jeszcze precyzyjnie rozstrzygnąć pełnej głębi jej mechanizmu. Jeżeli natomiast praktyka jest źle zaprojektowana, to nawet najbardziej imponująca biologiczna narracja nie uratuje jej przed szkodliwością. To rozróżnienie ma ogromne znaczenie dla edukacji i wdrożeń. Prowadzący nie musi operować rozbudowaną terminologią molekularną, aby przeprowadzić proces odpowiedzialnie; musi natomiast umieć rozpoznać narastające przeciążenie, bezsenność po sesji, społeczne zamrożenie, nadmiar ruminacji, przemocową synchronię grupy, zbyt wysoki koszt bodźców i wtórną zależność od kulminacyjnej amplitudy. Innymi słowy, biologiczna odpowiedzialność nie zaczyna się od wiedzy o histonach, lecz od zdolności praktycznego czytania ceny, jaką płaci organizm. W tym sensie największym nadużyciem nie jest brak słownika biomarkerów, lecz brak czujności na prosty fakt, że uczestnik po praktyce śpi gorzej, reguluje się trudniej, bardziej boi się własnego ciała albo coraz mocniej potrzebuje kolejnego silnego aktu, by odzyskać poczucie sensu. Biologizacja dojrzała nie polega więc na poszerzaniu repertuaru słów, lecz na zawężaniu repertuaru błędów. Im więcej biologii w tle refleksji, tym większa powinna być prostota w języku prowadzenia i tym większa precyzja w ochronie procesów podstawowych: snu, oddechu, rytmu dnia, kosztu relacji i wygaszania pobudzenia.

Z tej zasady wynika dalsza konsekwencja: psychoperformans nie może budować swojej wiarygodności na izolowanym „mechanizmie głównym". Bardzo wiele praktyk współczesnych popada w tę pokusę. Jedne absolutyzują układ nerwowy i mówią tak, jakby wystarczyło „uregulować nerw błędny", by rozwiązać problem. Inne absolutyzują zapalenie, mikrobiom, hormony, BDNF, mitochondria, telomery, epigenetykę albo częstotliwości dźwiękowe. W każdej z tych wersji człowiek zostaje sprowadzony do jednego uprzywilejowanego języka, który obiecuje szybki porządek kosztem złożoności. Psychoperformans nie może pójść tą drogą, bo jego istota polega właśnie na koordynacji warstw. Sens nie działa sam bez snu. Ruch nie działa sam bez relacji z własną niedoskonałością. Świadek nie działa sam bez prawa do granicy. Oddech nie działa sam, gdy codzienność pozostaje totalnie przeciążona. Akt symboliczny nie działa sam, gdy noc po nim staje się polem wtórnej katastrofizacji. Biologicznie dojrzały model musi więc być antymonokauzalny. Zamiast pytać: który mechanizm tłumaczy psychoperformans naprawdę, trzeba pytać: jaki układ czynników przestał podtrzymywać chroniczny koszt życia i jak ten układ został przeorganizowany przez plan sytuacyjny. To oznacza, że metoda powinna być zawsze opisywana przez konfigurację: jakie było obciążenie wyjściowe, jaki był typ problemu, jaka była architektura bodźców, jaki był status świadka, jaka była jakość snu przed i po, jaki był rytm dnia, czy pojawiły się zmiany w ruchu, w relacji do światła, w relacji do własnego głosu, w zdolności domknięcia pobudzenia i w tolerancji społecznej obecności. Dopiero z takiej konfiguracji wolno budować bardziej ambitne hipotezy biologiczne. Nigdy odwrotnie. Nigdy nie wolno najpierw wybrać atrakcyjnego mechanizmu, a potem dopasowywać do niego całej praktyki. To właśnie byłby klasyczny błąd nadużycia biologizacji: metoda przestaje wtedy służyć życiu, a zaczyna służyć własnej teorii.

Na tym tle trzeba wprowadzić jeszcze jedną zasadę, bez której biologiczna część psychoperformansu pozostanie potencjalnie opresyjna. Jest nią zasada asymetrii ostrożności. Oznacza ona, że w każdej sytuacji niepewnej koszt fałszywej obietnicy należy traktować jako większy niż koszt zbyt słabego roszczenia. Jeżeli nie wiadomo, czy dana technika rzeczywiście obniża koszt biologiczny, należy mówić, że może wspierać regulację albo że bywa dla niektórych osób pomocna, a nie że „działa na układ odpornościowy", „wpływa na mitochondria" lub „spowalnia starzenie". Jeżeli nie wiadomo, czy dana osoba toleruje określony typ światła, dźwięku, ciszy, bezruchu lub ekspozycji relacyjnej, należy przyjąć wariant bardziej oszczędny i mniej heroiczny. Jeżeli nie wiadomo, czy poprawa po sesji jest trwała, należy badać następny dzień, następny tydzień i fazę spadku entuzjazmu, a nie ogłaszać sukces na podstawie kulminacyjnego momentu. Jeżeli nie wiadomo, czy biomarker cokolwiek realnie wnosi, należy z niego zrezygnować. Ta asymetria ostrożności jest szczególnie ważna w pracy z osobami obciążonymi długotrwałym stresem, z historią przemocy, z zaburzeniami obsesyjnymi, lękiem zdrowotnym, nadwrażliwością sensoryczną lub z silną potrzebą kontroli. Dla takich osób biologiczny język metody może stać się kolejnym nośnikiem samoprzemocy: jeszcze jednym systemem wymagań, jeszcze jedną matrycą oceny, jeszcze jednym dowodem, że „nie radzą sobie dostatecznie dobrze nawet na poziomie organizmu". Psychoperformans, jeśli chce być etycznie i biologicznie odpowiedzialny, musi aktywnie rozbrajać tę możliwość. Powinien mówić mniej o optymalizacji, a więcej o obniżaniu kosztu. Mniej o doskonałej regulacji, a więcej o bardziej znośnym funkcjonowaniu. Mniej o parametrach idealnych, a więcej o pojemności na życie. W takim sensie protokół ostrożności nie jest tylko systemem zabezpieczeń technicznych. Jest również antyprzemocową filozofią praktyki.

Wynika stąd finalna przesłanka dla całej biologicznej części metody: psychoperformans nie powinien biologizować człowieka bardziej, niż jest to potrzebne do ochrony jego życia, snu, rytmu i zdolności przemiany. Właśnie dlatego biologizacja dojrzała bywa paradoksalnie skromna. Nie usiłuje powiedzieć wszystkiego w języku komórki. Nie zamienia każdego przeżycia na wykres. Nie szuka molekularnej legitymizacji dla każdej figury sensu. Uznaje, że pewne skutki praktyki pozostają najlepiej uchwytne na poziomie doświadczenia, relacji, zachowania i codziennej ekonomii życia, a nie na poziomie markera. Uznaje też, że biologia jest realna, ale nie ma monopolu na prawdę o przemianie. W ostatnim fragmencie tego podrozdziału trzeba będzie więc domknąć całość najprostszą z możliwych formuł: czego psychoperformans o biologii musi się nauczyć, czego nie wolno mu mówić, i w jaki sposób te ograniczenia nie osłabiają metody, lecz chronią ją przed rozproszeniem, pychą i szkodą.

Najprostsza formuła domykająca ten podrozdział brzmi więc tak: psychoperformans o biologii musi nauczyć się trzech rzeczy. Po pierwsze, musi nauczyć się hierarchii poziomów. Oznacza to, że najpierw rozpoznaje i projektuje zmianę na poziomie życia przeżywanego: snu, napięcia, widzialności społecznej, rytmu dnia, relacji z ciałem, kosztu pracy, tolerancji bodźców, sposobu wchodzenia i wychodzenia z pobudzenia. Dopiero potem, jeśli jest ku temu sensowna potrzeba, pyta o poziom psychofizjologiczny, a jeszcze później o biologiczne tło stresu, zapalenia, plastyczności czy starzenia. Po drugie, musi nauczyć się asymetrii ostrożności. To znaczy: bardziej opłaca się powiedzieć za mało niż za dużo, bardziej opłaca się zostać przy hipotezie niż ogłaszać mechanizm, bardziej opłaca się uznać ograniczenie niż obiecać biologiczną głębię, której nie da się udźwignąć dowodowo. Po trzecie, musi nauczyć się, że biologia nie jest językiem prestiżu, lecz językiem odpowiedzialności. Nie służy do podnoszenia rangi praktyki, ale do chronienia organizmu przed źle dawkowaną intensywnością, źle zamkniętym procesem, przeciążeniem rytmu snu, nadmiernym kosztem widzialności, niepotrzebnym lękiem zdrowotnym i biomarkerową autoopresją. W tym sensie biologizacja psychoperformansu osiąga dojrzałość dokładnie wtedy, gdy przestaje fascynować się głębią komórki, a zaczyna pilnować prostych, ale realnych warunków życia: czy człowiek śpi, czy nie śpi; czy po procesie wraca do siebie, czy się rozpada; czy rytm dnia staje się bardziej ekonomiczny, czy bardziej chaotyczny; czy wspólnota podtrzymuje, czy pożera; czy świadek legitymizuje obecność, czy zwiększa koszt alarmu; czy ciało mniej płaci za istnienie w świecie. To jest rdzeń biologicznej prawdy psychoperformansu. Nie „wpływ na DNA", nie „odmładzanie organizmu", nie „regeneracja komórkowa", lecz redukcja niepotrzebnego kosztu życia. Canguilhem, Engel i McEwen spotykają się właśnie tutaj: organizm zdrowieje nie dlatego, że zbliża się do abstrakcyjnej normy, lecz dlatego, że odzyskuje większą zdolność ustanawiania bardziej nośnych relacji ze swoim światem.

Z tego wynika również katalog tego, czego psychoperformansowi mówić nie wolno, jeśli ma pozostać metodą uczciwą. Nie wolno mu twierdzić, że konkretna technika sama z siebie leczy układ odpornościowy, obniża cytokiny, reguluje telomerazę, wydłuża telomery, wycisza NF-κB, przeprogramowuje epigenom, regeneruje mitochondria albo odmładza biologicznie. Nie wolno mu używać tych pojęć jako retorycznych fetyszy głębi. Nie wolno mu sprzedawać uczestnikowi nadziei na cud biologiczny w zamian za poddanie się intensywnej, ale źle kontrolowanej praktyce. Nie wolno mu mylić jednorazowego efektu ulgi z trwałą zmianą systemową. Nie wolno mu traktować biomarkerów jako nowej waluty wartości człowieka. Nie wolno mu budować nowej normatywności, w której „lepszy" jest ten, kto ma bardziej pożądane parametry fizjologiczne, lepszy sen, lepszy wynik lub bardziej spektakularne poczucie przemiany. Nie

wolno mu także wchodzić w rolę namiastki medycyny, psychiatrii, neurologii, immunologii czy gerontologii. Wolno mu natomiast robić coś innego i znacznie trudniejszego: projektować takie sytuacje, w których znaczenie przestaje być czystą narracją, a staje się zmianą stylu regulacji; w których ciało nie jest już tylko nośnikiem objawu, ale polem bardziej oszczędnej obecności; w których wspólnota nie jest tłumem intensywności, lecz przestrzenią ko-regulacji; w których biologiczna wiedza nie popycha do kontroli totalnej, lecz do mądrzejszego dawkowania życia. To właśnie jest najważniejszy zakaz nadużyć i zarazem najważniejsze przyzwolenie: psychoperformansowi wolno być ambitnym, ale nie wolno mu udawać wszechmocy. Im pełniej to zrozumie, tym mocniej zachowa własny autorski charakter i tym mniej będzie potrzebował pożyczonego autorytetu biomedycyny.

Ostatecznie więc granice biologizacji psychoperformansu nie są granicami jego słabości, lecz granicami jego siły. Tylko metoda, która wie, gdzie kończy się jej roszczenie, może naprawdę działać głęboko. Tylko praktyka, która umie odróżnić poziom sensu od poziomu mechanizmu, poziom doświadczenia od poziomu wskaźnika, poziom hipotezy od poziomu dowodu, jest w stanie zintegrować sztukę, psychologię, neurologię i biologię bez przemocy wobec którejkolwiek z tych dziedzin. W tym sensie biologiczna część psychoperformansu prowadzi do jednego, najważniejszego nakazu metodologicznego: każda interwencja ma być najpierw dobra dla życia, a dopiero potem interesująca dla teorii. Jeśli poprawia życie, wolno stopniowo pytać o jej głębsze korelaty. Jeśli życia nie poprawia, żadna opowieść o neuroplastyczności, układzie nerwowym, cytokininach, mitochondriach, telomerach czy epigenetyce nie uratuje jej przed byciem praktyką źle skomponowaną. To domyka cały biologiczny segment w sposób konieczny. Psychoperformans nie jest bowiem projektem biologicznej dominacji nad człowiekiem, lecz projektem mądrzejszego współżycia z jego cielesnością, podatnością, ograniczeniem, rytmem i możliwością przemiany. Dopiero z tak ustawionej perspektywy można przejść dalej i zająć się tym, jak całość tych poziomów scala się w jeden, wielowarstwowy model człowieka w psychoperformansie.

Perspektywa fizyczna i materiałowa

Rozdział 31 wprowadza perspektywę fizyczną i materiałową nie po to, aby „technicznymi" słowami opisać to, co i tak jest oczywiste, lecz po to, aby odzyskać dla psychoperformansu precyzję w obszarze, w którym praktyki performatywne bywają najbardziej bezradne poznawczo: w obszarze realnych ograniczeń i realnych skutków. W tradycji sztuki akcji i performance art, od Allana Kaprowa i Fluxusu po Josepha Beuysa, Mariny Abramović, Vito Acconciego, Bruce'a Naumana czy Chrisa Burdena, materia i przestrzeń często były traktowane jako partner antagonista: coś, co stawia opór, ryzykuje ból, wymusza wytrzymałość, produkuje aurę „prawdziwości" aktu. Psychoperformans, jeśli ma być praktyką powtarzalną, metodologicznie sterowalną i etycznie odpowiedzialną, nie może dziedziczyć tego romantyzmu oporu bez korekty; musi przejść od fetyszyzacji ekstremum do inżynierii warunków. Materia przestaje być tutaj rekwizytem, a staje się parametrem i współautorem: jej ciężar, tarcie, sztywność, sprężystość, chropowatość, termika, nasiąkliwość, kruchość i odporność na zmęczenie materiałowe nie są „tłem", lecz strukturą, która decyduje o tym, jakie gesty są

możliwe, jakie są ryzykowne, jakie są odwracalne, a jakie wytwarzają nieodwracalne skutki w ciele i w obiekcie–kluczu.

Nie jest przypadkiem, że język fizyki, od Galileusza i Newtona po Einsteina i Minkowskiego, zawsze był językiem relacji między ruchem, czasem i oporem, a nie językiem „rzeczy samych w sobie". W psychoperformansie czasoprzestrzeń działania nie jest metaforą, tylko układem, w którym organizm i obiekt spotykają się jako układy dynamiczne: ciało ma masę, bezwładność, momenty siły i ograniczenia stawowe; obiekt ma masę, rozkład ciężaru, współczynniki tarcia i przewodnictwo cieplne; przestrzeń ma temperaturę, wilgotność, akustykę i układ podpór; czas ma rytm i gęstość, czyli tempo zmian i częstość korekt. Jeśli te parametry nie są nazwane, akt staje się podatny na mistyfikację: przypadkowe trudności są interpretowane jako „znak", przypadkowe ułatwienia jako „przepływ", a w rzeczywistości są konsekwencją tarcia, lepkości, temperatury lub zmęczenia materiału. Rozdział 31 przywraca rygor: tam, gdzie psychoperformans operuje obiektem–kluczem jako materialnym operatorem znaczeń, powinien równolegle operować aparatem pojęciowym mechaniki, tribologii, reologii, termodynamiki i ergonomii, bo bez tego nie da się wiarygodnie mówić o sprawstwie, bezpieczeństwie i powtarzalności.

Perspektywa materiałowa w tym rozdziale nie ogranicza się do klasycznego realizmu „materia jest twarda", tylko wchodzi w nowoczesne rozumienie sprawczości materii jako relacyjnej i procesualnej. Gilbert Simondon pisał o indywidualizacji i o tym, że obiekt techniczny nie jest statyczną bryłą, lecz układem relacji i stanów; Bruno Latour w teorii aktora-sieci pokazywał, że sprawczość rozkłada się między ludzkie i nieludzkie elementy układu; Karen Barad proponowała język intra-akcji, w którym to, co „podmiotowe" i „przedmiotowe", wyłania się w relacji, a nie istnieje jako gotowa własność. W psychoperformansie te ujęcia są użyteczne, ponieważ obiekt–klucz nie jest bierny: jego opór, ślad, odkształcenie, zabrudzenie, zużycie, pęknięcie albo wytrzymanie nacisku współtworzą dramaturgię korekty i współtworzą epistemologię (to, co daje się „wiedzieć" przez działanie). Jednocześnie konieczna jest antyromantyczna dyscyplina: materialna sprawczość nie jest „magią rzeczy", tylko sumą mierzalnych właściwości i przewidywalnych sprzężeń zwrotnych, które można projektować, dawkować i kontrolować, aby akt nie przerodził się w ryzykowny eksperyment na ciele.

Dlatego rozdział 31 jest skonstruowany jako przejście od elementarnych parametrów fizycznych do konsekwencji praktycznych. Podrozdział 31.1 rozwija czasoprzestrzeń działania w kategoriach gęstości doświadczenia, oporu i tarcia oraz temperatury, bo to są parametry, które natychmiast sterują ruchem i uwagą: tarcie zmienia koszt gestu, opór zmienia strategię motoryczną, temperatura zmienia tolerancję dotyku i dynamikę mięśni. Podrozdział 31.2 pokazuje materiał jako współautora poprzez pamięć materii i ślady aktu, przywołując zarówno intuicje fenomenologii percepcji Maurice'a Merleau-Ponty'ego, jak i antropologię materiałów Tima Ingolda, gdzie „materiał" jest procesem, a nie substancją. Podrozdział 31.3 osadza praktykę w ergonomii i BHP, bo psychoperformans, jeśli ma być narzędziem wielokrotnego użytku, wymaga procedur bezpieczeństwa dotykowego, kontroli ryzyka, pracy z obciążeniem i zmęczeniem, a także jasnych reguł odpowiedzialności w sytuacjach grupowych; w tle stoją tu tradycje badań ruchu i koordynacji Nikołaja Bernsteina oraz biomechaniki Davida Wintera, które uczą, że ruch jest organizacją stopni swobody w warunkach ograniczeń. Wreszcie 31.4 domyka różnicę między obiektem a przedmiotem w sensie praktycznym: ciężar, faktura, termika i bezpieczeństwo manipulacji staną się kryteriami, które pozwalają projektować obiekt–

klucz nie jako symbol, lecz jako operator o określonym profilu ryzyka i określonej pojemności znaczeniowej.

Ważne jest, że ta część książki nie zamienia psychoperformansu w instruktaż warsztatowy ani w mechaniczne BHP-owe „nie wolno". Rozdział 31 nie jest redukcją sztuki do fizyki; jest przywróceniem fizyki do sztuki po to, aby sztuka nie musiała karmić się nadinterpretacją. W praktyce performatywnej często działa mechanizm, który Robert Sapolsky opisywał w kontekście stresu jako przechwycenie interpretacji przez pobudzenie: gdy ciało jest w stanie mobilizacji, łatwo nadać sens temu, co jest po prostu efektem oporu i zmęczenia. Psychoperformans ma temu przeciwdziałać, bo jego celem jest sterowalna transformacja w IndywiduAkcji, a sterowalność wymaga rozumienia, co w akcie jest skutkiem proceduralnym, a co skutkiem parametru środowiskowego. Z tego powodu rozdział 31 będzie stale splatał język fizyczny z językiem kognitywnym i somatycznym: nie po to, by mieszać dyscypliny, lecz po to, by utrzymać jeden rygor metodologiczny na wszystkich poziomach.

Istnieje jeszcze drugi powód, dla którego perspektywa fizyczna jest w psychoperformansie konieczna: obiekt–klucz nie jest wyłącznie nośnikiem znaczenia, ale jest też narzędziem interwencji w relację ciało–przestrzeń. James J. Gibson, formułując pojęcie affordances, zwracał uwagę, że środowisko oferuje działania poprzez swoje własności, a nie poprzez abstrakcyjne etykiety; w psychoperformansie affordance obiektu–klucza jest wprost kształtowane przez tarcie, uchwyt, krawędź, temperaturę, elastyczność i masę. Jeśli obiekt ma zbyt duży ciężar lub zbyt agresywną fakturę, affordance przesuwa się w stronę obrony i ryzyka, a plan sytuacyjny traci możliwość subtelnej korekty. Jeśli obiekt ma zbyt mały opór, affordance przesuwa się w stronę „pustej manipulacji", w której trudno uzyskać czytelne sprzężenie zwrotne. Rozdział 31 będzie więc konsekwentnie traktował dobór materiału jako decyzję epistemiczną: materiał determinuje, jakie informacje zwrotne uzyskuje ciało, a tym samym determinuje, jaką „wiedzę działania" można wytworzyć.

Wreszcie, perspektywa materialowa jest w tej książce także narzędziem krytycznym wobec praktyk, które podszywają się pod „energię", „wibrację" czy „moc", a w istocie bazują na prostych efektach fizycznych: cieple, nacisku, tarciu, zmianie oddychania, rytmie i zmęczeniu. Rozdziały późniejsze będą analizować języki energetyczne i rytualne w ujęciu krytyczno-opisowym; rozdział 31 przygotowuje grunt, aby te języki dało się stosować bez mistyfikacji i bez zawłaszczania, bo najpierw zostaje nazwana warstwa, która jest weryfikowalna. W tej logice psychoperformans pozostaje praktyką artystyczną i symboliczną, ale unika przemocy poznawczej: nie przypisuje „mocy" tam, gdzie działa przewodnictwo cieplne, nie przypisuje „przełomu" tam, gdzie zadziałało tarcie, nie przypisuje „znaku" tam, gdzie zadziałała gęstość materii i bezwładność.

Rozdział 31 będzie więc rozdziałem o odpowiedzialności materialnej: o tym, jak zbudować plan sytuacyjny, w którym materia nie jest ani dekoracją, ani przeciwnikiem, ani fetyszem, tylko współautorem, którego sprawczość da się opisać, zaprojektować i wykorzystać tak, aby psychoperformans był jednocześnie intensywny, bezpieczny i powtarzalny. To napięcie między intensywnością a bezpieczeństwem nie jest tu kompromisem; jest definicją profesjonalizmu praktyki, która nie udaje, że ciało jest poza fizyką, i nie udaje, że symbol może unieważnić tarcie.

31.1. Czasoprzestrzeń działania: gęstości, opór, tarcie, temperatura

Czasoprzestrzeń działania w psychoperformansie nie jest figurą retoryczną, tylko realnym układem ograniczeń i sprzężeń zwrotnych, w którym ciało, obiekt–klucz i środowisko tworzą jeden system dynamiczny. W języku mechaniki klasycznej Isaaca Newtona i Leonharda Eulera „działanie" jest zawsze relacją między siłą, masą i przyspieszeniem, a więc między intencją (tym, co chce wykonać podmiot) a oporem (tym, co dopuszcza świat fizyczny). W języku analitycznym Josepha-Louisa Lagrange'a i Williama Rowana Hamiltona istotne jest nie tylko to, że coś się porusza, ale po jakich torach i przy jakich kosztach energetycznych, bo układ dąży do rozwiązań ekonomicznych w ramach narzuconych więzów. Psychoperformans, jako praktyka, która opiera się na planie sytuacyjnym, potrzebuje właśnie tej precyzji: gest nie jest „ekspresją" w próżni, lecz odpowiedzią układu na parametry przestrzeni i materii. IndywiduAkcja, rozumiana jako seria działań rozłożonych w czasie, jest w tym sensie procesem kalibracji systemu względem praw fizyki, a nie tylko względem narracji i symboli. Jeżeli w planie sytuacyjnym nie zostaną nazwane podstawowe parametry mechaniczne, psychoperformans będzie podatny na dwie iluzje: iluzję sprawczości (gdy przypadkowa łatwość zostaje odczytana jako „przepływ" lub „moc") oraz iluzję przełomu (gdy przypadkowa trudność zostaje odczytana jako „znak" lub „konieczna próba"). Obie iluzje są epistemologicznie niebezpieczne, bo przesuwają sens z procedury na fantazmat, a sens w psychoperformansie ma wynikać z konsekwencji aktów wykonywanych na obiekcie–kluczu, nie z niedookreślonej dramaturgii przeszkód.

Kategoria „gęstości" w 31.1 ma dwa znaczenia, które trzeba umieć utrzymać jednocześnie bez mieszania porządków. Pierwsze jest stricte fizyczne i sięga co najmniej Archimedesa: gęstość (stosunek masy do objętości) determinuje bezwładność obiektu, jego zachowanie w kontakcie, a także to, jak ciało rozkłada siły w uchwycie i w przenoszeniu. Obiekt–klucz o wysokiej gęstości (metal, kamień) będzie wymuszał inne strategie motoryczne niż obiekt o niskiej gęstości (drewno, tworzywa porowate), nawet jeśli „kształt" jest podobny. W praktyce oznacza to inną dynamikę momentów siły, inne ryzyko poślizgu, inne mikrodostosowania nadgarstka i palców, a w konsekwencji inną dystrybucję uwagi. Drugi sens „gęstości" jest fenomenologiczny i dotyczy gęstości zdarzeń w czasie: liczby korekt, liczby kontaktów, liczby mikrozmian w relacji ciało–obiekt–podłoże. W psychoperformansie oba sensy się splatają, bo fizyczna gęstość obiektu kształtuje gęstość korekt: cięższy i bardziej bezwładny obiekt wymusza rzadsze, bardziej kosztowne decyzje motoryczne, lżejszy pozwala na gęstszą iterację. W teorii kontroli ruchu Nikołaja Bernsteina, a później w ujęciach optymalnej kontroli rozwijanych przez Emanuela Todorova, ruch jest rozwiązywaniem zadania w warunkach ograniczeń i szumu; to, co psychoperformans nazywa „sprawstwem", w tej perspektywie jest zdolnością do utrzymywania stabilnej trajektorii działania mimo zmienności oporu, tarcia i temperatury. Właśnie dlatego 31.1 nie jest „technicznym dodatkiem", tylko fundamentem: bez zrozumienia gęstości i bezwładności plan sytuacyjny nie potrafi przewidywać kosztów, a bez przewidywania kosztów nie da się projektować odwracalności i bezpieczeństwa.

Opór w 31.1 jest kategorią bardziej podstawową niż „trudność", bo trudność jest psychologicznym opisem, a opór jest własnością układu. Opór może mieć charakter mechaniczny (sprężystość, sztywność, plastyczność), może mieć charakter lepki (reologiczny), może mieć charakter dynamiczny (aerodynamiczny, hydrodynamiczny), a także może być oporem wynikającym z geometrii kontaktu. Już Jean le Rond d'Alembert i późniejsza tradycja mechaniki analitycznej uczyły, że opór nie jest przeciwnikiem intencji, tylko elementem równań

ruchu: zmienia trajektorie, zmienia wymagane siły, zmienia stabilność. W psychoperformansie opór obiektu–klucza jest zatem narzędziem modulacji: inny opór daje inną jakość gestu, a inna jakość gestu daje inną jakość doświadczenia, ale to doświadczenie nie jest „mistycznym efektem", tylko skutkiem pracy w innym reżimie dynamiki. Kiedy obiekt stawia opór sprężysty, ciało dostaje informację zwrotną o amplitudzie i o tempie; kiedy obiekt stawia opór plastyczny, ciało dostaje informację o nieodwracalności i o śladzie; kiedy opór jest lepki, informacja zwrotna dotyczy prędkości i płynności. Reologia, której klasycznym punktem odniesienia są George Gabriel Stokes i Osborne Reynolds, pokazuje, że środowiska i materiały mogą przełączać się między reżimami przepływu; w praktyce psychoperformansu analogicznie, kontakt z materią „płynną" (ciecz, żel, pasta, masa o dużej lepkości) generuje inne strategie ruchu niż kontakt z materią sztywną. To przekłada się na plan sytuacyjny: jeśli w centrum ma stać precyzyjna korekta, wybiera się opór stabilny i przewidywalny; jeśli w centrum ma stać negocjacja i modulacja, dopuszcza się opór zmienny, ale tylko wtedy, gdy zawory bezpieczeństwa są zapewnione, a zmienność nie przechwytuje uwagi do poziomu stresu.

Tarcie, które dla wielu praktyk performatywnych jest „niewidzialne" aż do momentu upadku, w psychoperformansie musi stać się kategorią projektową pierwszego rzędu. Klasyczne prawa tarcia suchego, wiązane historycznie z Guillaume'em Amontonsem i Charles'em-Augustinem de Coulombem, dają intuicję: tarcie zależy od siły nacisku i od właściwości kontaktu, a nie od „dobrej woli" wykonawcy. Tribologia nowoczesna, rozwijana m.in. przez Franka Philipa Bowdena i Davida Tabor'a, pokazuje, że tarcie to w istocie zjawisko mikrokontaktu i ścinania mikrozłączy: to, co w makroskali wydaje się „gładkie", w mikroskali jest krajobrazem asperytów. W psychoperformansie oznacza to, że obiekt–klucz nie „ślizga się" albo „trzyma" jako cecha magiczna, tylko dlatego, że geometria mikrokontaktu i warunki powierzchniowe (wilgotność, zanieczyszczenia, temperatura, zużycie) zmieniają się w czasie. Dłoń, jako organ dotyku i chwytu, pracuje w reżimie sprzężenia zwrotnego, co pokazywali badacze haptiki i chwytu, tacy jak Roland S. Johansson i James R. Flanagan: układ nerwowy reguluje siłę chwytu w odpowiedzi na mikropoślizg, zanim poślizg stanie się widoczny. Z punktu widzenia planu sytuacyjnego tarcie jest więc narzędziem dramaturgii proceduralnej: można projektować obiekt o wysokim tarciu, aby zwiększyć stabilność i zmniejszyć koszt regulacyjny, albo obiekt o niskim tarciu, aby wymusić uważność i mikrokorektę, ale w tym drugim przypadku ryzyko rośnie skokowo, bo poślizg jest zdarzeniem progowym. Psychoperformans musi to umieć nazwać: tarcie jest parametrem progu i nie wolno nim grać bez zabezpieczeń.

Temperatura w 31.1 pojawia się jako parametr, który sprzęga się jednocześnie z fizyką materiału i z fizjologią percepcji dotykowej. W termodynamice, od Sadi Carnota po Rudolfa Clausiusa i Williama Thomsona (lorda Kelvina), temperatura nie jest „wrażeniem", tylko zmienną stanu związaną z przepływem energii; w praktyce kontaktu dotykowego liczy się nie tylko temperatura obiektu, lecz także przewodnictwo cieplne i pojemność cieplna, bo to one determinują szybkość wymiany ciepła z dłonią. Metal „wydaje się" zimniejszy niż drewno przy tej samej temperaturze, ponieważ szybciej odbiera ciepło; to jest fundamentalne dla psychoperformansu, który pracuje na subtelnych różnicach w odczuciu i na semantyzacji dotyku. Jeżeli plan sytuacyjny ignoruje termikę, może wytworzyć niezamierzoną awersję albo niezamierzoną mobilizację stresową: gwałtowny bodziec zimna lub ciepła może przechwycić uwagę i przerwać ciągłość korekty. W ujęciach percepcji dotyku, które budowały się od klasycznych praw Webera i Fechnera po współczesne badania rozpoznawania materiałów przez dotyk (Susan Lederman, Roberta Klatzky), termika jest jednym z kluczowych wymiarów

rozpoznania „czym jest” obiekt. Psychoperformans może to wykorzystać, ale tylko wtedy, gdy temperatura jest traktowana jako parametr dawkowany: jako sygnał progu, jako element domknięcia lub jako element zmiany trybu, nigdy jako przypadkowa właściwość, która zaskakuje uczestnika i rozszczelnia plan sytuacyjny.

W tym miejscu trzeba wyostrzyć, co oznacza „czasoprzestrzeń działania” w sensie praktycznym: czas nie jest tylko długością aktu, a przestrzeń nie jest tylko sceną. Czas jest gęstością zdarzeń i częstością korekt, a przestrzeń jest rozkładem oporu i tarcia w polu, w którym ciało się porusza. W kinematyce i dynamice Newtona i Eulera każda zmiana trajektorii wymaga siły, a każda siła wymaga oparcia w podłożu; jeśli podłoże ma zmienny współczynnik tarcia, ruch staje się nieprzewidywalny i kosztowny. W psychoperformansie oznacza to, że przestrzeń jest równaniem: inny układ podpór, inna temperatura podłoża, inna chropowatość, inna wilgotność, inny rozkład mas w obiekcie–kluczu, i już „ten sam” gest staje się innym gestem. Dlatego plan sytuacyjny nie może być opisem „co robię”, musi być opisem „w jakich parametrach robię” i „jak reaguję, gdy parametry się zmieniają”. Ta reakcja jest istotą sterowalności: jeżeli IndywiduAkcja ma być procesem uczenia, uczestnik musi uczyć się rozpoznawania parametrów i modulowania gestu, a nie tylko powtarzania symbolicznej sekwencji.

W kolejnej sekwencji 31.1 zostaną doprecyzowane cztery konstrukcje, które w psychoperformansie działają jak materialne operatory: gradient oporu (jak opór narasta lub maleje w czasie), gradient tarcia (jak zmienia się stabilność kontaktu), gradient temperatury (jak termika steruje gotowością dotyku) oraz gradient gęstości doświadczenia (jak często można wprowadzać korektę, zanim pojawi się zmęczenie i spadek rozdzielczości). Każdy z tych gradientów ma własną logikę progów i własną logikę bezpieczeństwa, a ich zestrojenie decyduje o tym, czy obiekt–klucz będzie pracował jako materialny operator znaczeń, czy stanie się źródłem przypadkowych przeszkód, które plan sytuacyjny zacznie nadinterpretować. Właśnie w tym miejscu perspektywa fizyczna przestaje być „naukowym ornamentem” i staje się warunkiem anty-mistyfikacji: jeśli psychoperformans ma mieć odwagę pracy symbolicznej, musi najpierw mieć dyscyplinę pracy materialnej.

Gradient oporu jest w psychoperformansie jednym z najbardziej precyzyjnych narzędzi kompozycyjnych, ponieważ pozwala sterować nie tyle „trudnością”, ile dynamiką regulacji w układzie nerwowo-mięśniowym. W biomechanice i kontroli ruchu, od Nikołaja Bernsteina po współczesne ujęcia optymalnej kontroli u Emanuela Todorova, Daniela Wolperta czy Rezy Shadmehr’a, ruch jest zawsze kompromisem między stabilnością a elastycznością, między kosztem energetycznym a dokładnością, między szybkością a ryzykiem błędu. Kiedy opór jest stały, układ może ustabilizować strategię i przenieść część sterowania do wzorców bardziej automatycznych, co sprzyja temu, by obiekt–klucz stał się stabilnym „interfejsem” znaczenia. Kiedy opór narasta, układ musi przełączać strategie: rośnie rola informacji czuciowej, rośnie konieczność korekty, a wraz z nią rośnie gęstość zdarzeń w czasie. W praktyce planu sytuacyjnego gradient oporu oznacza więc świadome układanie sekwencji tak, by opór nie był przypadkowym tłem, lecz parametrem sterującym przejściami: od wejścia (niski opór, wysoka przewidywalność) do eksploracji (opór modulowany, ale w granicach odwracalności) i do domknięcia (opór malejący, odzyskanie płynności). To jest zarazem narzędzie anty-mistyfikacji, bo jeżeli „intensyfikacja” w akcie wynika z narastania oporu, można ją opisać, powtórzyć i skorygować bez uciekania w narracje o „próbie” czy „znaku”.

Różnica między oporem sprężystym a oporem plastycznym jest w psychoperformansie fundamentalna, ponieważ dotyczy ontologii śladu. W klasycznej teorii sprężystości (Hooke jako historyczna intuicja, a w rozwinięciach inżynieryjnych cała tradycja mechaniki materiałów) sprężystość oznacza, że układ oddaje energię i wraca, a więc oferuje sprzężenie zwrotne o charakterze rytmicznym i odwracalnym. Plastyczność oznacza, że energia idzie w trwałą zmianę kształtu, a więc każdy gest ma koszt nieodwracalności; to natychmiast zmienia reżim uwagi i reżim decyzyjny. Obiekt–klucz wykonany z materiału plastycznego lub podatnego na trwałe odkształcenie wprowadza do planu sytuacyjnego inny rodzaj odpowiedzialności: każdy akt jest jednocześnie aktem znakowania, a znakowanie staje się realnym operatorem sensu. W tradycji myślenia o materiale jako procesie, obecnej u Tima Ingolda, taka zmiana jest właśnie „pisaniem" materią, ale psychoperformans musi pamiętać, że pisanie plastyczne jest znacznie bardziej stresogenne, bo redukuje odwracalność. W języku stresu i oceny Lazarusa i Folkman, rośnie tu koszt oceny zagrożenia, jeśli nie ma jasnego protokołu korekty; w języku modeli predykcyjnych Karla Fristona i interpretacji Andy'ego Clarka rośnie ryzyko gwałtownego zawężenia hipotez, bo nieodwracalność zwiększa wagę decyzji i podbija precyzję dla sygnałów alarmowych. Architektura gradientu oporu w tym przypadku wymaga zatem szczególnej dyscypliny: jeżeli w akcie ma się pojawić plastyczność i trwały ślad, powinno się to dziać w segmencie, w którym pobudzenie jest stabilne, a kanały tła są zredukowane, aby decyzja nie była efektem przeciążenia.

Gradient tarcia jest narzędziem równie silnym, ale bardziej zdradliwym, ponieważ tarcie jest parametrem progowym: przez długi czas „nic się nie dzieje", aż nagle dzieje się poślizg, a poślizg jest zdarzeniem dyskontynuacyjnym. W klasycznych prawach tarcia (Amontons, Coulomb) pojawia się rozróżnienie tarcia statycznego i kinetycznego, a ta różnica jest w praktyce psychoperformansu kluczowa, bo tarcie statyczne stabilizuje uchwyt i podparcie, natomiast przejście do tarcia kinetycznego zmienia całą dynamikę sterowania. W tribologii nowoczesnej, u Franka Bowdena i Davida Tabor'a, tarcie jest opisywane jako efekt mikrokontaktu i ścinania mikrozłączy, a to oznacza, że tarcie zależy od stanu powierzchni, zanieczyszczeń, wilgotności, temperatury oraz zużycia. Plan sytuacyjny, który buduje dramaturgię na obiekcie–kluczu, musi wprost uznać, że powierzchnia obiektu jest procesem: w miarę działania powstaje film brudu, powstają mikroprzetarcia, zmienia się chropowatość, a przez to zmienia się prawdopodobieństwo poślizgu. Jeżeli ten proces nie jest uwzględniony, uczestnik może błędnie przypisać zmianę „energii obiektu", podczas gdy jest to prosta konsekwencja zmian tribologicznych. Dodatkowo pojawia się zjawisko stick–slip, czyli oscylacji między przywieraniem a poślizgiem, które w mechanice kontaktu jest znanym źródłem nieregularności; w psychoperformansie stick–slip może stać się niezamierzoną maszyną stresu, bo generuje nieprzewidywalność na poziomie mikro, a mikro-nieprzewidywalność jest jedną z najbardziej kosztownych form obciążenia percepcyjnego, o czym pośrednio mówił rozdział o adaptacjach sensorycznych.

Dla planu sytuacyjnego gradient tarcia oznacza zatem świadome rozkładanie stabilności kontaktu w czasie i przestrzeni. Jeśli celem segmentu jest precyzyjna korekta i czytelność śladu, tarcie powinno być wysokie i stałe, aby obiekt–klucz nie wymuszał kompensacji i nie wciągał uwagi w tryb alarmowego skanowania. Jeśli celem segmentu jest trening mikrokorekt, można obniżyć tarcie, ale musi to być obniżenie kontrolowane, wbudowane w protokoły odwracalności oraz w kontrolę amplitudy ruchu, bo przy niskim tarciu rośnie nie tylko ryzyko błędu, lecz także koszt regulacyjny w układzie chwytu. Badania Rolanda S. Johansson i Jamesa

R. Flanagan'a nad kontrolą siły chwytu pokazują, że układ nerwowy stale kalibruje siłę na podstawie mikropoślizgu; w warunkach zmiennego tarcia kalibracja staje się gęstsza, a to zwiększa zmęczenie i może przesunąć działanie z reżimu procedury w reżim przymusu. W psychoperformansie tarcie nie jest więc neutralnym parametrem sceny, tylko regulator gęstości korekt oraz regulator ryzyka przełączenia w tryb obronny, o którym mówił rozdział o stresie.

Temperatura i termika w 31.1 wymagają ujęcia, które rozdziela temperaturę jako zmienną stanu od odczucia temperatury jako konsekwencji przewodnictwa i pojemności cieplnej. W termodynamice i teorii przewodnictwa (Fourier jako klasyczne odniesienie) przepływ ciepła zależy od gradientu temperatury i od właściwości materiału, a z punktu widzenia dotyku kluczowe jest tempo wymiany. To właśnie dlatego metal „wydaje się" zimniejszy niż drewno, choć termometr może pokazać tę samą temperaturę. W neurofizjologii czucia temperatury Bud Craig opisywał termorecepcję w relacji do interocepcji, a w ujęciach afektywnych Antonio Damasio i Lisa Feldman Barrett wskazywali, że sygnały cielesne nie są neutralne, lecz wchodzą w konstrukcję stanu i znaczenia. Psychoperformans musi więc traktować termikę jako podwójny operator: termika wpływa na fizyczną zdolność manipulacji (sztywność materiału, lepkość, kondensacja wilgoci, a nawet przyczepność skóry), a równolegle wpływa na semantykę doświadczenia, bo „zimno" i „ciepło" mają silne mapowania konceptualne, o których w kognitywistyce pisali George Lakoff i Mark Johnson w kontekście metafor ucieleśnionych. Jeśli plan sytuacyjny nie rozdzieli tych poziomów, może wytworzyć nadinterpretacje: uczestnik uzna, że „ciepło w obiekcie" jest znakiem znaczenia, podczas gdy jest skutkiem przewodnictwa i czasu kontaktu dłoni z materiałem. To nie znaczy, że termika nie może być użyta symbolicznie; oznacza to tylko, że symboliczność powinna być projektowana na bazie wiedzy o fizyce, a nie wbrew niej.

Gradient temperatury w planie sytuacyjnym może działać jak niezwykle precyzyjny próg, bo termika przechwytuje uwagę szybko i głęboko. Gwałtowny bodziec zimna lub ciepła jest w stanie natychmiast zmienić rozkład zasobów uwagi, a w ujęciu predykcyjnym można powiedzieć, że zwiększa precyzję przypisywaną sygnałom z ciała i z kontaktu. To może wspierać plan sytuacyjny, jeśli celem jest wyostrzenie uwagi dotykowej w krótkim segmencie, ale może też zniszczyć plan sytuacyjny, jeśli bodziec termiczny jest niezamierzony, zbyt silny albo zbyt długotrwały. Z perspektywy bezpieczeństwa dotykowego, termika jest parametrem ryzyka, bo łatwo przekroczyć próg dyskomfortu i uruchomić mechanizmy obronne; w konsekwencji obiekt–klucz przestaje być operatorem korekty, a staje się źródłem uniku. Z tego powodu termika powinna być w planie sytuacyjnym sprzężona z segmentacją: jeśli wprowadza się termiczny próg, musi pojawić się od razu protokół de-saturacji, który redukuje bodźce tła i pozwala wrócić do neutralnej manipulacji, aby uniknąć pętli stres–interpretacja.

Pozostaje kategoria gęstości w sensie temporalnym, która w 31.1 jest wprost połączeniem fizyki z kognitywistyką i fizjologią wysiłku. Gęstość zdarzeń w akcie to liczba decyzji, mikrokorekt, przełączeń i kontaktów w jednostce czasu, a więc to, co w teorii informacji można by intuicyjnie związać z przepływem danych i z kosztami kodowania. W praktyce ruchu gęstość zdarzeń zależy od bezwładności obiektu, od tarcia podłoża i od oporu środowiska: im bardziej niestabilny kontakt, tym więcej korekt. W fizjologii wysiłku pojawia się tu także koszt metaboliczny, który w tradycjach pomiaru odczuwanego wysiłku jest opisywany chociażby przez skalę Borga, a w biomechanice przez relacje między pracą mechaniczną a kosztem energetycznym.

Psychoperformans musi rozumieć, że wysoka gęstość zdarzeń nie jest automatycznie „lepsza", bo wysoka gęstość zdarzeń może szybko wytworzyć zmęczenie percepcyjne i motoryczne, o których mówił rozdział 30.4. To zmęczenie obniża rozdzielczość korekty, a obniżenie rozdzielczości korekty zwiększa ryzyko błędu i stresu, co było rdzeniem 30.3. W efekcie powstaje pętla: zbyt gęsta czasoprzestrzeń działania prowadzi do saturacji, a saturacja prowadzi do przełączenia z procedury w przymus. Dlatego w planie sytuacyjnym gęstość powinna być regulowana jak parametr, a nie pozostawiona przypadkowi.

W tym miejscu ujawnia się praktyczny sens słowa „czasoprzestrzeń": przestrzeń jest mapą oporu, tarcia i temperatury, a czas jest sposobem, w jaki te mapy są przemierzane. Jeżeli podłoże ma różne współczynniki tarcia w różnych strefach, przestrzeń zawiera ukryte progi, które będą ujawniać się dopiero w ruchu. Jeżeli temperatura w różnych strefach jest różna, przestrzeń zawiera gradient termiczny, który będzie przechwytywał uwagę w kontakcie. Jeżeli obiekt–klucz ma nierównomierny rozkład masy, przestrzeń obiektu zawiera własną mapę bezwładności, która ujawnia się przy zmianie chwytu i orientacji. To wszystko sprawia, że plan sytuacyjny musi mieć nie tylko sekwencję czynności, ale również mapę parametrów: gdzie opór rośnie, gdzie tarcie maleje, gdzie termika się zmienia, gdzie gęstość zdarzeń może przekroczyć tolerancję. W perspektywie ekologicznej Jamesa J. Gibsona są to affordances środowiska, ale psychoperformans idzie krok dalej: projektuje affordances, aby zbudować sterowalny przebieg IndywiduAkcji, a sterowalność oznacza, że progi są przewidywane, sygnalizowane i mają zawory.

Kolejna sekwencja 31.1 doprecyzuje, jak te parametry składają się w cztery operatory kompozycyjne: operator stabilizacji (stałe tarcie i stały opór dla pracy proceduralnej), operator mikrokorekty (kontrolowanie obniżone tarcie lub modulowany opór dla treningu precyzji), operator śladu (plastyczność i nieodwracalność jako narzędzie sensotwórcze przy rygorze bezpieczeństwa) oraz operator progu (termika i zmiana kontaktu jako sygnalizacja przejścia). Zostanie również wyjaśnione, w jaki sposób parametry fizyczne można opisywać w języku planu sytuacyjnego bez popadania w technokratyczny instruktaż: nie przez liczby dla samych liczb, lecz przez rozpoznanie klas zjawisk, progów i ryzyk, a więc przez język, który utrzymuje psychoperformans w reżimie odpowiedzialnej sprawczości.

Cztery operatory kompozycyjne, które wynikają z parametrów fizycznych 31.1, można traktować jako „narzędzia strojenia" planu sytuacyjnego: stabilizacja, mikrokorekta, ślad i próg. Każdy z nich ma swój profil oporu, tarcia, termiki i gęstości zdarzeń, a każdy generuje inne konsekwencje dla uwagi, stresu i bezpieczeństwa. W psychoperformansie te operatory nie są neutralne, ponieważ obiekt–klucz jest materialnym operatorem znaczeń; to, jak obiekt stawia opór, jak „trzyma" na powierzchni skóry i podłoża, jak wymienia ciepło oraz jak szybko wymusza decyzje, determinuje nie tylko przebieg ruchu, ale i przebieg sensotwórczy. Właśnie dlatego 31.1 ma charakter „fizycznej gramatyki": opisuje reguły, według których można komponować działanie, aby uniknąć nieliniowych katastrof (poślizg, przeciążenie, nagłe przełączenie w tryb obronny) i aby wytwarzać kontrolowane przejścia między stanami.

Operator stabilizacji jest podstawowym trybem pracy proceduralnej. Jego celem jest utrzymanie wysokiej czytelności sprzężenia zwrotnego przy niskim koszcie regulacyjnym. W praktyce oznacza to stały opór (niezmieniający się w czasie w sposób zaskakujący), wysokie i przewidywalne tarcie (zarówno dłoni na obiekcie, jak i obiektu na podłożu), termikę neutralną

(bez gwałtownych bodźców temperatury), oraz umiarkowaną gęstość zdarzeń, która pozwala na korekty, ale nie wymusza ich w trybie alarmowym. Operator stabilizacji jest tym, co w tradycji kontroli ruchu Bernsteina można by uznać za warunki sprzyjające „zamrażaniu" części stopni swobody, czyli redukowaniu złożoności sterowania po to, aby uzyskać powtarzalność. W psychoperformansie powtarzalność nie jest celem estetycznym, ale warunkiem odpowiedzialności: stabilizacja tworzy segment, w którym można rozpoznać parametry, zbudować rytm kontaktu z obiektem–kluczem, a także wprowadzić instrukcję proceduralną bez ryzyka, że zniknie ona w szumie środowiska. Stabilizacja jest też narzędziem anty-mistyfikacji: jeśli „coś się wydarza" w segmencie stabilnym, łatwiej oddzielić efekt procedury od efektu przypadkowej zmienności fizycznej.

Operator mikrokorekty jest trybem, w którym plan sytuacyjny celowo zwiększa gęstość zdarzeń, aby wyostrzyć uważność i precyzję. W mikrokorekcie nie chodzi o „trudność" w sensie heroizmu, lecz o zwiększenie rozdzielczości czucia działania. Tu można dopuścić kontrolowaną modulację oporu (np. opór zależny od prędkości, jak w materiałach lepko-sprężystych), można obniżyć tarcie do poziomu, który wymusza korekty, ale nie generuje nagłych poślizgów, oraz można wprowadzić subtelne zmiany termiczne jako sygnały, ale tylko wtedy, gdy są krótkie i odwracalne. Operator mikrokorekty ma bezpośrednią analogię w badaniach chwytu i haptiki: Johansson i Flanagan pokazywali, że układ nerwowy posługuje się mikropoślizgiem jako sygnałem do regulacji siły chwytu, a więc mikrokorekta jest w istocie wzmacnianiem tego sygnału. Jednak ponieważ tarcie jest parametrem progowym, mikrokorekta musi być projektowana w bezpiecznym zakresie: spadek tarcia nie może być tak duży, aby przejście z tarcia statycznego do kinetycznego było niekontrolowane. Psychoperformans musi tu przyjąć rygor inżynieryjny: operator mikrokorekty jest skuteczny tylko wtedy, gdy mieści się w obszarze stabilności, a stabilność w systemach nieliniowych jest zawsze kwestią marginesu. Ten margines nie jest abstrakcją; to konkretna różnica między kontrolowanym ruchem a upadkiem obiektu–klucza, między czujnością a stresem.

Operator śladu jest trybem, w którym plan sytuacyjny wprowadza nieodwracalność jako element sensotwórczy. Ślad może być śladem na materiale (odkształcenie, pęknięcie, zarysowanie, zabrudzenie), może być śladem w przestrzeni (przesunięcie, układ obiektów, zmiana temperatury powierzchni), a także może być śladem w ciele (zmiana napięcia, oddechu, zmęczenie). W perspektywie materiałowej Tima Ingolda ślad jest dowodem procesu; w ujęciach aktora-sieci Bruno Latour powiedziałby, że ślad jest stabilizacją relacji w sieci; Karen Barad opisałaby ślad jako efekt intra-akcji, w której podmiot i obiekt wyłaniają się w konkretnym zdarzeniu. Psychoperformans wykorzystuje operator śladu, ale musi równocześnie utrzymać zasadę odwracalności na poziomie bezpieczeństwa: ślad może być nieodwracalny w obiekcie, ale nie może być nieodwracalny w ciele. Oznacza to, że plastyczność materiału, która generuje ślad, powinna iść w parze z redukcją obciążeń biomechanicznych oraz z eliminacją niepewności sensorycznej i społecznej. Jeśli operator śladu pojawia się w warunkach wysokiego pobudzenia, ryzyko przełączenia w tryb obronny rośnie, a wtedy ślad staje się nie świadomym zapisem, tylko skutkiem przymusu. W tym sensie operator śladu jest najbardziej wymagającym operatorem etycznym: włącza konsekwencję i odpowiedzialność, więc musi być poprzedzony stabilizacją i mikrokorektą, aby uczestnik posiadał już kompetencję sterowania gestem.

Operator progu jest trybem, w którym plan sytuacyjny wprowadza dyskontynuację jako sygnał przejścia. W fizyce progi są naturalne: przejścia fazowe, zmiany reżimu przepływu, zmiany

tarcia, zmiany przewodnictwa. W działaniu progi są niebezpieczne, bo mogą wygenerować gwałtowne błędy i gwałtowne reakcje stresowe. Dlatego operator progu musi być projektowany jako próg „oswojony”: sygnalizowany, testowany, wyposażony w zawory. Termika jest tu szczególnie użyteczna, bo ma silną moc sygnalizacji, ale jest też szczególnie ryzykowna, bo gwałtowne bodźce temperatury mogą przechwycić uwagę i uruchomić mechanizmy obronne. Tarcie również jest silnym progiem, bo poślizg jest dyskontynuacją; opór jest progiem, bo nagły wzrost oporu może wymusić kompensację i przeciążenie. W planie sytuacyjnym operator progu powinien być używany rzadko i z budżetem: nie tworzy się wielu progów naraz, bo progi kumulują niepewność. W ujęciu kognitywnym i stresowym, o którym mówiły rozdziały 30.3 i 30.4, kumulacja progów bez stabilizacji prowadzi do saturacji i do przełączenia w tryb obronny; w ujęciu predykcyjnym Fristona i Clarka można powiedzieć, że środowisko produkuje zbyt wiele błędów przewidywania, więc system minimalizuje je przez zawężenie i obronę. Operator progu jest więc narzędziem dramaturgii, ale w psychoperformansie dramaturgia musi być wtórna wobec sterowalności.

Aby te operatory działały, plan sytuacyjny potrzebuje jeszcze jednego poziomu opisu: mapy parametrów. Mapa parametrów nie jest pomiarem laboratoryjnym, tylko praktycznym rozpoznaniem stref w przestrzeni i stref w obiekcie–kluczu. W przestrzeni: gdzie podłoże ma inne tarcie, gdzie jest chłodniej, gdzie jest cieplej, gdzie jest wilgotniej, gdzie pojawia się przeciąg, który może zmienić termikę i odczucie. W obiekcie: gdzie jest ciężej, gdzie jest lżej, gdzie są krawędzie, gdzie jest powierzchnia śliska, gdzie chropowata, gdzie materiał szybko odbiera ciepło, gdzie je zatrzymuje. W czasie: kiedy pojawia się zmęczenie dłoni, kiedy zmienia się wilgotność skóry, kiedy pojawia się pot, który może zmienić tarcie. Te elementy są w praktyce często ignorowane, a potem stają się źródłem „zaskoczeń”, które karmią narracje o „energii”. Psychoperformans musi te zaskoczenia odczarować przez mapę parametrów: nie po to, aby zabić symbolikę, tylko po to, aby symbolika była wyborem, a nie produktem ubocznym fizyki.

W tym miejscu warto doprecyzować, czym jest „gęstość doświadczenia” jako zmienna projektowa. Gęstość doświadczenia rośnie, gdy rośnie liczba korekt i przełączeń, ale rośnie też, gdy rośnie rozdzielczość czucia. Te dwa aspekty można rozdzielić: można mieć wysoką rozdzielczość czucia przy niskiej liczbie przełączeń (np. w stabilnym kontakcie z obiektem o bogatej fakturze), i można mieć wysoką liczbę przełączeń przy niskiej rozdzielczości czucia (np. w chaotycznym środowisku z niskim tarciem). Psychoperformans powinien dążyć do pierwszego wariantu, bo pierwszy wariant sprzyja uczeniu proceduralnemu i sensotwórczemu śladowi bez saturacji. Drugi wariant prowadzi do zmęczenia percepcyjnego i do stresu, a więc do mechanizmów obronnych. Ta różnica jest praktycznie najważniejsza: nie „więcej bodźców”, tylko „więcej rozdzielczości”.

W kolejnej sekwencji 31.1 zostanie to przełożone na konkretne strategie projektowe: jak dobierać materiały i powierzchnie obiektu–klucza, aby uzyskać stabilizację lub mikrokorektę bez progów katastroficznych; jak projektować podłoże i strefy ruchu, aby tarcie nie było zdradliwym generatorem stresu; jak projektować termikę jako sygnał, a nie jako przymus; oraz jak kontrolować gęstość doświadczenia przez długość segmentów, rytm pauz i rozkład obciążeń, tak aby czasoprzestrzeń działania była w pełni sprzężona z zasadą odwracalności i z etyką bezpieczeństwa.

Strategie projektowe wynikające z 31.1 zaczynają się od pozornie banalnego pytania: jakie parametry mają być stabilne, a jakie mają się zmieniać. W sztuce akcji łatwo ulec pokusie, by „otworzyć wszystko naraz", ale fizyka jest bezlitosna: jednoczesna zmiana tarcia, oporu i termiki daje układ nieliniowy, w którym próg katastroficzny pojawia się szybciej, niż uczestnik zdąży zaktualizować model działania. Dlatego plan sytuacyjny powinien mieć warstwę materialną zaprojektowaną tak, jak projektuje się warstwę proceduralną: przez hierarchię zmiennych. Najpierw stabilizuje się podparcie i kontakt (tarcie podłoża oraz tarcie chwytu), potem stabilizuje się opór (sprężysty, lepki lub plastyczny, ale określony), a dopiero na końcu, w kontrolowanych segmentach, wprowadza się termikę jako sygnał progu lub domknięcia. Ta hierarchia nie jest estetycznym ograniczeniem, tylko warunkiem sterowalności; w języku Daniela Wolperta i teorii wewnętrznych modeli ruchu jest to warunek, by układ nerwowy mógł przewidywać konsekwencje i redukować błąd bez uciekania w obronę.

Dobór materiału obiektu–klucza należy rozumieć jako dobór reżimu dynamiki, a nie jako dobór symbolu. Materiały o wysokiej gęstości i dużej pojemności cieplnej dają „wolniejszy" świat korekt: bezwładność ogranicza szybkość zmian, a to sprzyja stabilizacji i uważności na długie sprzężenia. Materiały o niskiej gęstości i wysokiej sprężystości dają „szybszy" świat korekt: obiekt reaguje natychmiast, a to sprzyja mikrokorekcie, ale łatwiej wytwarza saturację, bo gęstość zdarzeń rośnie. W tym sensie obiekt–klucz jest jak filtr w sensie fizycznym: przepuszcza pewne typy gestów, a inne tłumi. Gilbert Simondon opisywał obiekty techniczne jako układy relacji, a nie jako rzeczy; psychoperformans powinien przejąć tę intuicję, bo obiekt–klucz jest realnym układem relacji tarcia, oporu i termiki, który modeluje nie tylko ruch, ale i interpretację ruchu.

Z punktu widzenia tarcia najbezpieczniejsza strategia to unikanie niezamierzonych przejść między tarciem statycznym a kinetycznym. Prawa Amontonsa i Coulomba są tu punktem wyjścia, ale praktyka jest bliższa Bowdenowi i Taborowi: powierzchnia nie jest „gładka", tylko jest układem mikrokontaktów, który zmienia się w czasie działania. Oznacza to, że plan sytuacyjny powinien przewidzieć degradację tarcia: wilgoć dłoni, pot, pył, tłuszcz, mikrouszkodzenia. Jeśli obiekt–klucz ma profil mikrokorekty, niech mikrokorekta wynika z zaprojektowanej geometrii chwytu i z kontrolowanej chropowatości, a nie z niekontrolowanej zmiany powierzchni. Jeśli obiekt–klucz ma profil stabilizacji, niech stabilizacja wynika z wysokiej przewidywalności tarcia, a nie z siłowego docisku, bo siłowy docisk jest krótkoterminową kompensacją, która szybko przechodzi w zmęczenie i w spadek rozdzielczości czucia.

Istnieje tu ważny szczegół, który łączy fizykę z kognitywistyką: jeżeli tarcie jest niestabilne, rośnie potrzeba ciągłego monitorowania mikropoślizgu. Badania Rolanda S. Johansson i Jamesa R. Flanagan pokazują, że układ nerwowy reguluje siłę chwytu predykcyjnie, a mikropoślizg jest sygnałem błędu sterowania. W planie sytuacyjnym oznacza to, że niestabilne tarcie automatycznie podnosi gęstość korekt i podnosi koszt uwagi. Jeżeli jednocześnie rośnie opór lub zmienia się termika, powstaje układ, w którym mózg musi rozwiązywać zbyt wiele problemów naraz; John Sweller opisałby to jako wzrost obciążenia nieistotnego, a Karl Friston i Andy Clark jako środowisko produkujące nadmiar błędów przewidywania. W takiej sytuacji obiekt–klucz przestaje pełnić funkcję operatora znaczeń, bo staje się źródłem ryzyka, a ryzyko przechwytuje uwagę szybciej niż sens.

Strategia projektowania podłoża i stref ruchu powinna być równie rygorystyczna jak strategia projektowania obiektu. W praktykach performatywnych często dba się o obiekt, a ignoruje podłoże, choć to podłoże jest miejscem, gdzie bezwładność ciała spotyka się z tarciem. W mechanice klasycznej Newtona i Eulera każda siła wymaga reakcji; jeśli podłoże ma zmienny współczynnik tarcia, reakcja jest nieprzewidywalna i rośnie prawdopodobieństwo poślizgu, a poślizg jest właśnie progiem katastroficznym. Plan sytuacyjny powinien więc mapować strefy podłoża nie w kategoriach „ładne–brzydkie", tylko w kategoriach stabilności kontaktu: czy jest kurz, czy jest wilgoć, czy są mikronierówności, czy temperatura podłoża zmienia się na tyle, że zmienia się odczucie i napięcie mięśni. Taka mapa jest podstawą odwracalności: jeśli uczestnik ma wrócić do stabilizacji, musi wiedzieć, gdzie stabilizacja jest możliwa.

Projektowanie termiki jako sygnału wymaga dyscypliny jeszcze większej, bo bodziec temperatury łatwo przechodzi z rejestru znaczenia do rejestru obrony. W termodynamice Fouriera liczy się szybkość przewodzenia, a w percepcji dotyku liczy się tempo wymiany ciepła, więc ten sam „zimny" obiekt może być w praktyce różnie odczuwany w zależności od materiału i od czasu kontaktu. Bud Craig opisywał, jak termika wchodzi w interocepcję, a Antonio Damasio i Lisa Feldman Barrett podkreślali, że sygnały cielesne współtworzą stan i interpretację. To oznacza, że termika obiektu–klucza jest jednocześnie parametrem fizycznym i parametrem semantycznym, ale semantyka termiki musi być projektowana, a nie pozostawiona przypadkowi. Jeśli wprowadza się termikę jako próg, powinna to być zmiana krótka, czytelna i odwracalna, po której następuje stabilizacja, aby układ nie został wprowadzony w stan podwyższonej czujności.

W praktyce planu sytuacyjnego najbezpieczniejszym sposobem użycia termiki jest użycie jej jako sygnału granicznego, a nie jako stałej warstwy. Termika może sygnalizować przejście do operatora śladu, może domykać segment jako „pieczęć" kontaktu, może inicjować ciszę funkcjonalną. Nie powinna natomiast trwać długo w wysokiej amplitudzie, bo wtedy zmęczenie percepcyjne rośnie, a układ nerwowy zaczyna traktować termikę jako stałe tło, co wymusza intensyfikację, a intensyfikacja znów pcha do progu obrony. W rozdziale o stresie Richard Lazarus i Susan Folkman nauczyli, że ocena poznawcza jest centralna; w rozdziale o adaptacjach sensorycznych wybrzmiała zasada budżetu zmienności; tu w 31.1 widać konsekwencję: termika jako sygnał ma sens tylko wtedy, gdy budżet zmienności jest kontrolowany i nie łączy się z innymi progami naraz.

Najbardziej użytecznym narzędziem praktycznym jest świadome projektowanie gęstości doświadczenia, rozumianej jako rozdzielczość czucia i jako częstość korekt. Gęstość doświadczenia można zwiększać bez zwiększania liczby przełączeń, jeśli pracuje się na bogatej fakturze i stabilnym tarciu, bo wtedy uwaga może wejść w mikrostruktury bez stresu. Gęstość doświadczenia można też zwiększać przez mnożenie progów i zmienności, ale to jest droga do saturacji, a saturacja do przymusu. W tej perspektywie obiekt–klucz o bogatej fakturze jest narzędziem „gęstości bez chaosu", natomiast obiekt–klucz o niskim tarciu i wysokiej zmienności jest narzędziem „chaosu bez gęstości". Psychoperformans powinien preferować pierwszy wariant, bo pierwszy wariant jest sterowalny i powtarzalny, a drugi wariant jest dramatyczny, lecz epistemicznie mętny.

Właśnie tutaj ujawnia się zasadnicza różnica między praktykami skrajnej sztuki akcji a psychoperformansem. W tradycji performance art, którą ukształtowali m.in. Chris Burden czy

Vito Acconci, ekstremum bywało traktowane jako dowód realności. Psychoperformans potrzebuje innej miary realności: realne jest to, co daje się powtórzyć i skorygować bez uszkodzenia podmiotu. W ujęciu biomechaniki i ergonomii, które będą szerzej rozwinięte w 31.3, granice są granicami materiału i granicami stawów, a nie granicami narracji. Jeśli obiekt–klucz wymusza gesty na granicy ryzyka, plan sytuacyjny nie pracuje już na znaczeniu, tylko na hazardzie. Hazard może generować silne przeżycie, ale silne przeżycie nie jest dowodem transformacji; często jest dowodem przeciążenia, o którym w fizjologii stresu pisze się od Hansa Selye'ego po współczesne ujęcia Roberta Sapolsky'ego i Bruce'a McEwena.

Oznacza to, że język planu sytuacyjnego powinien zawierać opis parametrów nie jako „instrukcję techniczną", lecz jako warstwę świadomej odpowiedzialności. Parametry można opisywać klasami: wysoki–niski opór, stałe–zmienne tarcie, szybka–wolna wymiana ciepła, stabilna–progowa gęstość korekt. To wystarczy, aby praktykował je artysta, który nie mierzy współczynników laboratoryjnie, ale rozpoznaje zjawiska i ich progi. Jednocześnie warto stosować prostą zasadę inżynieryjną: jeśli plan sytuacyjny wprowadza jeden próg (np. termika), niech nie wprowadza naraz drugiego (np. tarcie), a jeśli musi, niech zmniejszy amplitudę i zwiększy stabilizację. Jest to praktyczne zastosowanie logiki budżetu: budżetu zmienności sensorycznej, budżetu ryzyka poślizgu, budżetu nieodwracalności śladu.

Istnieje też wymiar materialny, który dotyka relacji obiekt–klucz i pamięć: materiał „pamięta" akt, a pamięć materii działa zarówno w skali makro, jak i mikro. W skali makro widać odkształcenia, zabrudzenia, rysy. W skali mikro zmienia się chropowatość, zmieniają się mikrokrawędzie, zmienia się tarcie. Ta pamięć materii jest podwójna: jest dokumentem i jest modyfikatorem przyszłego działania. Tim Ingold mówiłby o tym jako o śladzie procesu, Bruno Latour jako o stabilizacji relacji w sieci, Karen Barad jako o konsekwencji intra-akcji. Psychoperformans musi to przyjąć praktycznie: jeśli obiekt–klucz ma być używany w IndywiduAkcji wielokrotnie, to jego parametry będą się zmieniały, a więc plan sytuacyjny powinien uwzględniać „starzenie się" obiektu i wynikające z tego przesunięcia tarcia i oporu. Nie chodzi o konserwację dla muzeum, tylko o konsekwencję metodologiczną: jeżeli obiekt się zmienia, zmienia się też warunek powtarzalności, a powtarzalność jest niezbędna, by sens wynikał z procedury, a nie z przypadkowej różnicy materiału.

W konsekwencji 31.1 daje praktykowi psychoperformansu zestaw decyzji pierwszego rzędu. Po pierwsze, decyduje się, czy segment ma być stabilizacją, mikrokorektą, śladem czy progiem. Po drugie, dobiera się opór jako reżim: sprężysty, lepki, plastyczny, albo mieszany, ale z kontrolą odwracalności. Po trzecie, dobiera się tarcie jako reżim: wysokie i stałe dla stabilizacji, albo obniżone i kontrolowane dla mikrokorekty, z unikaniem progów poślizgu. Po czwarte, dobiera się termikę jako reżim: neutralną jako tło, albo krótką i czytelną jako sygnał. Po piąte, kontroluje się gęstość zdarzeń przez długość segmentów, rytm pauz i liczbę równoległych zmiennych. Wreszcie, mapuje się parametry w przestrzeni i w obiekcie oraz wprowadza zawory bezpieczeństwa, które pozwalają wrócić do stabilizacji bez utraty sensu. Taki zestaw decyzji jest materialną stroną etyki psychoperformansu: nie ma odpowiedzialnej symboliki bez odpowiedzialnej mechaniki.

Podrozdział 31.1 można domknąć zdaniem, które jest metodologicznym rdzeniem całej perspektywy fizycznej: sens nie unieważnia tarcia, a tarcie nie unieważnia sensu. Psychoperformans zakłada, że obiekt–klucz współkonstytuuje skutki działania, ale ta

współkonstytucja jest zawsze osadzona w masie, oporze, temperaturze i mikrokontakcie. Jeżeli praktyk potrafi te parametry rozpoznać i skomponować, uzyskuje narzędzie niezwykle precyzyjne: może budować intensywność bez przemocy, może budować ślad bez hazardu, może budować próg bez katastrofy, może budować gęstość doświadczenia bez saturacji. Wtedy IndywiduAkcja przestaje być serią przypadków, a staje się serią strojeń, w których materiał i ciało uczą się siebie nawzajem w warunkach kontrolowanej zmienności.

31.2. Materiał jako współautor: pamięć materii i ślady aktu

Podrozdział 31.2 otwiera się od przesunięcia akcentu: w psychoperformansie materiał nie jest „nośnikiem" gotowego znaczenia, tylko układem właściwości, który w trakcie aktu wytwarza własną historię i własną sprawczość. To przesunięcie jest zbieżne z kilkoma liniami myślenia, które zwykle funkcjonują osobno: z fenomenologią rzeczy i narzędzia (Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty), z teorią indywidualizacji i obiektu technicznego (Gilbert Simondon), z antropologią materialności i kulturowym „życiem rzeczy" (Arjun Appadurai, Igor Kopytoff, Daniel Miller), z teoriami rozproszonej sprawczości (Bruno Latour, Alfred Gell), a także z nurtami nowego materializmu i realizmu relacyjnego, gdzie materia jest procesem i zdarzeniem, nie tłem (Karen Barad, Jane Bennett). Psychoperformans, opierając się na obiekcie–kluczu, korzysta z tych tradycji nie jako z ornamentu, lecz jako z aparatu do opisu tego, co w akcie jest rzeczywiście sprawcze: opór, ślad, zużycie, pęknięcie, patyna, odkształcenie, absorpcja, rozkład, a czasem także ich brak. „Pamięć materii" nie jest tutaj metaforą z języków ezoterycznych, tylko empirycznym faktem: materia przechowuje informację o oddziaływaniach w postaci zmian struktury, geometrii i właściwości powierzchni, a te zmiany wracają do praktyka jako sprzężenie zwrotne, modyfikując kolejne gesty.

Pamięć materii można ująć w czterech rejestrach, które w praktyce psychoperformansu stale się splatają, choć warto je rozdzielać analitycznie, aby uniknąć nadinterpretacji. Pierwszy rejestr to pamięć mechaniczna: odkształcenia sprężyste i plastyczne, ślady nacisku, mikroprzetarcia, zmęczenie materiału, kruchość, wykruszenia, deformacje krawędzi. W tym rejestrze „pamiętać" znaczy: zmienić stan naprężeń i stan powierzchni w sposób, który wpływa na przyszłe zachowanie obiektu. Drugi rejestr to pamięć termiczna i wilgotnościowa: zmiany wynikające z przewodnictwa cieplnego, z rozszerzalności, z pęcznienia, z wysychania, z kondensacji, z lokalnego przegrzania, z utraty sprężystości pod wpływem temperatury. Trzeci rejestr to pamięć chemiczna: utlenianie, korozja, przebarwienia, migracje plastyfikatorów, reakcje z potem i sebum, wchłanianie i oddawanie substancji przez materiały porowate, szczególnie organiczne. Czwarty rejestr to pamięć biologiczna i mikrobiologiczna: zapach, biofilm, rozwój mikroflory na powierzchni, a w dłuższej skali także rozkład i biodegradacja. W psychoperformansie każdy z tych rejestrów może być włączony jako element planu sytuacyjnego, ale każdy z nich ma inny profil odwracalności, inny profil ryzyka oraz inny profil „czytelności" dla percepcji dotykowej i wzrokowej. To rozróżnienie jest istotne, bo praktyki performatywne często sklejają wszystkie rejestry pod wspólnym hasłem „energia obiektu", a psychoperformans musi to rozszczepić, aby zachować rygor metodologiczny.

Pamięć mechaniczna jest najbardziej bezpośrednia, bo jest zarazem pamięcią śladu i pamięcią oporu. Obiekt–klucz, który był wielokrotnie ściskany, uderzany, pocierany lub dźwigany, nie jest już tym samym obiektem–kluczem w sensie tribologicznym i w sensie ergonomii chwytu.

Zmienia się mikrotekstura, a wraz z nią tarcie; zmienia się geometria krawędzi, a wraz z nią bezpieczeństwo dotykowe; zmienia się rozkład masy w drobnej skali (odpryski, ubytki), a wraz z nim bezwładność w mikroruchach. W tym sensie pamięć materii jest równocześnie pamięcią ryzyka: obiekt, który miał gładką krawędź, może po serii aktów zyskać mikrozadzior, który będzie inicjował mikrourazy, a mikrourazy natychmiast zmienią stan uwagi i stan stresu, przesuwając praktykę w kierunku obrony. Dlatego 31.2 nie romantyzuje śladu jako „autentyczności", lecz domaga się kompetencji rozpoznania, kiedy ślad jest nośnikiem sensu, a kiedy jest awarią w warstwie bezpieczeństwa. To jest moment, w którym fizyka i etyka stają się tym samym: jeśli obiekt–klucz jest fundamentalny, to jego zużycie jest nie tylko estetyką patyny, ale parametrem planowania.

W tradycji sztuki nowoczesnej i współczesnej materiał jako współautor był rozpoznawany wielokrotnie, choć pod różnymi nazwami. W rzeźbie i pracy procesualnej Richard Serra eksponował ciężar, grawitację i ryzyko jako realne czynniki formy; Eva Hesse pracowała z materiałami, których starzenie i degradacja są częścią ontologii dzieła; w Arte Povera, opisywanej przez Germano Celanta, artyści tacy jak Jannis Kounellis czy Giuseppe Penone traktowali materiał jako pole procesów i śladów, a nie jako „materiał do uformowania". W sztuce ziemi i działaniach w krajobrazie Richard Long budował formy, które są zapisami przejścia i tarcia, a Ana Mendieta pracowała z odciskiem ciała w ziemi jako indeksem obecności. W polskim kontekście Tadeusz Kantor czynił z przedmiotu biednego i zużytego nie dekorację, lecz kondensator pamięci i pracy czasu; Alina Szapocznikow wprowadzała w materiał rzeźby ślady ciała i procesy rozpadu; Magdalena Abakanowicz budowała materialne struktury, w których masa i tekstura organizują percepcję i ruch widza. Te przykłady są istotne nie po to, aby psychoperformans stał się historią sztuki materiałowej, ale aby pokazać, że intuicja współautorstwa materii ma solidne genealogie i nie musi być uzasadniana językami mistycznymi. Materiał współautoryzuje, bo „odpowiada" na akt w czasie, a odpowiedź ta jest jednocześnie fizyczna i semiotyczna.

Semiotyczność śladu wymaga osobnego doprecyzowania, bo psychoperformans operuje znaczeniem, a ślad bywa wciągany w niekontrolowane interpretacje. W klasycznej semiotyce Charlesa Sandersa Peirce'a ślad jest znakiem indeksalnym: wskazuje na przyczynę i na zdarzenie przez realny związek, a nie przez umowę. Odcisk dłoni w miękkim materiale, zarysowanie na metalu, przetarcie na tkaninie, zmiana barwy od ciepła, zapach w porowatej strukturze, to wszystko jest indeksowe, bo mówi: „tu było działanie". Jednocześnie indeks nie mówi jeszcze: „co to znaczy", dopóki nie zostanie włączony w ramę interpretacji. W psychoperformansie ten moment ramowania jest częścią planu sytuacyjnego, a nie spontanicznym dopisywaniem narracji. Jeżeli ślad jest indeksowy, można go traktować jako dowód wykonania aktu i jako narzędzie korekty: ślad pozwala zobaczyć, czy gest był powtarzalny, czy nacisk był zbyt duży, czy trajektoria była stabilna. Dopiero w drugim kroku ślad może być użyty jako znak symboliczny, czyli jako nośnik sensu kulturowego. W tym sensie 31.2 buduje anty-mistyfikacyjną hierarchię: najpierw ślad jako informacja o parametrach, potem ślad jako element sensotwórczy.

To rozróżnienie ma jeszcze jedną konsekwencję, kluczową dla metodologii psychoperformansu: ślad jest formą pamięci zewnętrznej, czymś w rodzaju materialnego zapisu, który stabilizuje doświadczenie poza pamięcią autobiograficzną praktyka. W psychologii pamięci Frederic Bartlett zwracał uwagę, że pamiętanie jest rekonstrukcją, a nie rejestracją, a w późniejszych ujęciach Daniel Schacter opisywał systematyczne podatności pamięci na

zniekształcenia. Materiałowy ślad bywa w tym kontekście korektorem fantazji: nie pozwala dowolnie „dopisać" przebiegu aktu, bo pokazuje, co rzeczywiście było naciskiem, co było przesunięciem, co było zderzeniem, co było ubytkiem. To jest szczególnie ważne w praktykach intensywnych, gdzie pobudzenie i stres, opisywane przez Hansa Selye'ego i później Roberta Sapolsky'ego, sprzyjają nadawaniu znaczeń na skróty. Pamięć materii może więc działać jak mechanizm epistemiczny: utrzymuje plan sytuacyjny w reżimie weryfikowalności, a to jest warunek, aby psychoperformans mógł być praktyką badawczą, a nie tylko ekspresyjną.

Jednocześnie psychoperformans nie redukuje śladu do dowodu. W tradycjach filozofii różnicy i pisma, u Jacques'a Derridy, „ślad" jest figurą, która wskazuje na to, że obecność jest zawsze zapośredniczona, że to, co się wydarza, zostaje jako pozostałość, która nie jest tożsama ze źródłem. W praktyce artystycznej ślad bywa właśnie takim pozostałym, które zaczyna żyć własnym życiem i własną semantyką. Psychoperformans może to wykorzystać, ale musi utrzymać dyscyplinę: jeśli ślad ma „żyć", to jego życie jest konsekwencją relacji materiałowej, a nie projekcją. W tym miejscu spotykają się Merleau-Ponty i Ingold: ciało czyta materiał nie tylko wzrokiem, lecz całym układem czucia, a materiał jest procesem, w którym historia oddziaływań pozostaje jako struktura. W psychoperformansie to „czytanie" jest częścią planu sytuacyjnego: praktyk nie tylko działa na obiekcie–kluczu, ale potem wykonuje procedurę odczytu śladu, tak jak konserwator sztuki czy archeolog odczytuje warstwy i ubytki, choć oczywiście w innej skali i innym celu.

Z tego powodu 31.2 będzie konsekwentnie traktował pamięć materii jako „współautorstwo czasu". Obiekt–klucz nie jest stały, bo czas go modyfikuje; ale czas w psychoperformansie nie jest abstrakcyjny, jest materialny: wchodzi w obiekt przez zużycie, wchodzi w obiekt przez temperaturę dłoni, wchodzi w obiekt przez pot, wchodzi w obiekt przez wilgoć powietrza, wchodzi w obiekt przez tarcie. W sztuce bywa to nazywane patyną, aurą, starzeniem, ale psychoperformans woli mówić o parametryzacji śladu, bo parametryzacja pozwala rozdzielić to, co jest estetyką, od tego, co jest bezpieczeństwem, oraz to, co jest znakiem, od tego, co jest tylko efektem ubocznym. W kolejnej sekwencji zostanie to rozwinięte w kierunku metod: jak „pracować śladem" w planie sytuacyjnym bez przemocy interpretacyjnej, jak projektować obiekt–klucz tak, aby ślad był czytelny i odwracalny na poziomie ryzyka, oraz jak rozumieć współautorstwo materii w grupie, gdzie ślad staje się także elementem negocjacji społecznej i odpowiedzialności dystrybuowanej, o której w innych rejestrach pisali Latour i Gell.

„Pracować śladem" w psychoperformansie oznacza przede wszystkim wytworzyć procedurę, w której ślad nie jest ani dekoracją, ani wyłącznym dowodem „autentyczności", ani wytrychem interpretacyjnym, lecz elementem sprzężenia zwrotnego między ciałem a materią. W praktyce oznacza to, że ślad zostaje wpisany w plan sytuacyjny jako osobna faza: faza generowania, faza stabilizacji, faza odczytu oraz faza rekontekstualizacji. Ten czterostopniowy porządek jest analogiczny do tego, jak w naukach o materiale lub w praktykach konserwatorskich rozdziela się ekspozycję, utrwalenie, analizę i interpretację, choć w psychoperformansie narzędzia są inne, a cel jest performatywno-transformatywny, nie muzealny. W tym miejscu przydatne są intuicje Bruno Latoura z material-semiotics, gdzie „znaczenie" jest rezultatem pracy sieci, oraz Alfreda Gella, który w Art and Agency pokazywał, że artefakt działa jako „pułapka intencji" nie dlatego, że zawiera metafizyczną moc, tylko dlatego, że stabilizuje relacje i kieruje uwagą. W psychoperformansie obiekt–klucz wraz ze śladem działa podobnie: stabilizuje relację i kieruje uwagę, ale robi to poprzez parametry fizyczne, a nie poprzez deklaracje.

Faza generowania śladu powinna być opisana tak, aby dało się odróżnić ślad „zamierzony” od śladu „ubocznego”. To rozróżnienie jest krytyczne, bo ślad uboczny w wielu praktykach bywa natychmiast sakralizowany jako „prawda”, podczas gdy jest często sygnałem błędu ergonomicznego lub sygnałem przekroczenia progu bezpieczeństwa. W języku mechaniki materiałów różnica ta odpowiada różnicy między deformacją w obszarze pracy a deformacją w obszarze uszkodzenia, a w języku tribologii różnicy między kontrolowanym polerowaniem a destrukcyjnym zużyciem ściernym. Psychoperformans, jeżeli traktuje obiekt–klucz jako operator sensu, nie może pozwolić, by destrukcyjne zużycie było mylone z nośnym znaczeniem. Stąd konieczność protokołu generowania: jaka siła nacisku jest dopuszczalna, jaka prędkość kontaktu jest dopuszczalna, jaka temperatura dłoni jest dopuszczalna, jak długo trwa segment kontaktu, jaka jest pozycja stawów i rozkład ciężaru. To nie jest „techniczna tyrania”, tylko narzędzie, które pozwala oddzielić ślad jako indeks (w sensie Charlesa S. Peirce’a) od śladu jako awaria.

Faza stabilizacji jest często pomijana, a jest ona warunkiem czytelności. W materiałach porowatych ślad wilgotnościowy i chemiczny może się rozlewać, w materiałach termicznie przewodzących ślad cieplny może zanikać w ciągu sekund, w materiałach lepko-sprężystych ślad mechaniczny może ulegać relaksacji naprężeń, co w reologii opisywałby model Maxwell’a lub Kelvin-Voigt’a. Psychoperformans musi to rozumieć praktycznie: jeśli ślad ma być odczytany, trzeba wbudować czas na jego „ustanie” albo „utrwalenie”. Utrwalenie nie musi oznaczać chemicznej stabilizacji jak w konserwacji, lecz może oznaczać wyciszenie bodźców, zatrzymanie działania, odsunięcie dłoni, utrzymanie stałej temperatury, aby ślad nie został natychmiast „przykryty” kolejnymi interakcjami. W ujęciu percepcji haptycznej Susan Lederman i Roberta Klatzky pokazywali, że rozpoznawanie materiału przez dotyk jest zależne od eksploracyjnych procedur dłoni; analogicznie w psychoperformansie odczyt śladu wymaga osobnej procedury dotyku i wzroku, a to jest niemożliwe, jeśli ślad nadal się zmienia w sposób niekontrolowany.

Faza odczytu śladu jest w psychoperformansie momentem, w którym materiał przestaje być tłem, a staje się źródłem informacji. Odczyt ma dwa rejestry, które należy utrzymać w rozdzieleniu: rejestr parametryczny i rejestr semantyczny. Rejestr parametryczny odpowiada pytaniom: jaka była siła, jaki był kierunek, jaka była trajektoria, gdzie było największe tarcie, gdzie było największe odkształcenie, gdzie była największa wymiana ciepła, gdzie powstał ubytek. Rejestr semantyczny odpowiada pytaniu: co to znaczy w ramach planu sytuacyjnego, czyli w ramach przyjętej figury symbolicznej i w ramach relacji do obiektu–klucza. Psychoperformans wymaga dyscypliny kolejności: najpierw parametry, potem semantyka. Ta kolejność jest zgodna z praktyką wielu dziedzin, od archeologii śladu po kryminalistykę materiałową, gdzie interpretacja jest wtórna wobec rozpoznania mechanizmu powstania śladu. W sztuce można przywołać tu również tradycję indeksu i śladu w fotografii i performansie: Rosalind Krauss pisała o indeksie jako o specyficznym typie znaku w nowoczesności, a w praktykach dokumentacji performansu, od Amelii Jones po Peggy Phelan, spór o to, czy dokument „zastępuje” akt, dotyczył w istocie relacji między śladem a obecnością. Psychoperformans ten spór przestawia: ślad nie ma zastąpić aktu, tylko ma stać się jego narzędziem regulacyjnym i jego materialnym świadkiem, który ogranicza dowolność pamięci i dowolność narracji.

Faza rekontekstualizacji jest momentem, w którym ślad staje się operatorem dalszej IndywiduAkcji, a nie tylko pamiątką po akcie. Rekontekstualizacja może oznaczać zmianę funkcji

śladu: z dowodu wykonania na instrukcję korekty, z instrukcji korekty na obiekt-relikt, z obiektu-reliktu na obiekt-ostrzeżenie, z obiektu-ostrzeżenia na obiekt-próg. W tym sensie ślad jest nie tylko pamięcią, ale i narzędziem planowania, co zbliża psychoperformans do myślenia o praktyce jako o iteracyjnej kalibracji, obecnej w tradycjach badań eksperymentalnych oraz w praktykach artystycznych, które świadomie pracowały na serii prób. W performansie i rzeźbie procesualnej widoczne było to u Richarda Serry, gdzie każda interwencja w materiał uczyła kolejnej interwencji, ale psychoperformans wprowadza dodatkowy rygor: nie tylko materiał uczy materiału, lecz także ciało uczy ciało w ramach serii rozłożonej w czasie, a ślad działa jako zewnętrzny moduł pamięci, który utrzymuje spójność serii.

Warto w tym miejscu zbudować typologię śladu, bo bez typologii praktyka łatwo wpada w „metafizykę wszystkiego", gdzie każdy ubytek staje się symbolem, a każda zmiana temperatury staje się „przesłaniem". Typologia może być prosta, ale powinna być konsekwentna. Ślad mechaniczny dzieli się na ślad odkształcenia (sprężysty, plastyczny), ślad uderzenia (punktowy, rozproszony), ślad tarcia (polerowanie, zmatowienie, rysa), ślad zmęczeniowy (mikropęknięcia, osłabienie struktury). Ślad termiczny dzieli się na ślad przewodnictwa (lokalne wychłodzenie lub ogrzanie), ślad termicznego szoku (pęknięcia, deformacje), ślad termicznego utrwalenia (zmiany właściwości polimerów, klejów, wosków). Ślad chemiczny dzieli się na ślad oksydacyjny i korozyjny, ślad barwnikowy i migracyjny, ślad absorpcji i desorpcji. Ślad biologiczny dzieli się na ślad zapachu, ślad biofilmu, ślad mikroflory, a w przypadku materiałów organicznych także na ślad biodegradacji. Ta typologia działa jak filtr przeciw nadinterpretacji, bo pozwala powiedzieć: to jest ślad tarcia, a nie „sygnał losu"; to jest ślad absorpcji potu, a nie „wibracja"; to jest ślad zmęczenia materiału, a nie „konsekwencja duchowa". Dopiero po tym rozpoznaniu można uruchomić sensotwórczość, ale sensotwórczość staje się świadoma i odpowiedzialna.

W psychoperformansie szczególnie ważne jest rozróżnienie śladu jako indeksu działania od śladu jako „relikwii" relacji. Relikwia w tym ujęciu nie ma charakteru religijnego, lecz strukturalny: jest obiektem, który uległ kondensacji historii interakcji i dlatego zaczyna organizować uwagę i zachowanie. Daniel Miller pisał o tym, jak rzeczy stają się mediami relacji, a nie tylko własnością; Arjun Appadurai wskazywał, że rzeczy mają „życie społeczne" i krążą między reżimami wartości. Psychoperformans korzysta z tej perspektywy w sposób praktyczny: obiekt–klucz „po akcie" nie jest neutralny, bo jego ślady zmieniają sposób, w jaki praktyk go dotyka, jak go unika, jak go pragnie, jak mu ufa. To są realne, obserwowalne przesunięcia zachowania, które można opisać bez uciekania w mistyfikację. Zaufanie do obiektu jest w tym sensie funkcją przewidywalności tarcia i oporu, a nie funkcją „aury"; nieufność jest funkcją progów i awarii, a nie funkcją „przekleństwa". Ta redukcja nie jest zubożeniem, tylko jest warunkiem, aby ewentualna praca symboliczna z „aurą" była wyborem, a nie przymusem wywołanym fizyką.

Wreszcie, pamięć materii w psychoperformansie ma wymiar grupowy, a to radykalnie zwiększa wagę metodologii. W grupie ślad jest nie tylko informacją o działaniu, lecz także informacją o relacji społecznej: kto dotykał, jak dotykał, czyj nacisk był większy, czyj był subtelniejszy, czyj zostawił wyraźniejszy znak. Alfred Gell powiedziałby, że ślad może działać jako wskaźnik sprawstwa i intencji, a Bruno Latour dodałby, że ślad staje się aktorem w sieci, bo zaczyna wpływać na następne decyzje i negocjacje. Psychoperformans, jeśli ma być praktyką bezpieczną, musi wbudować w plan sytuacyjny język odpowiedzialności za ślad: ślad nie jest „dowodem winy" ani „dowodem mocy", tylko jest informacją, która ma służyć korekcie i

wspólnej regulacji. To wymaga procedur komunikacyjnych, ale nie w tonie moralizowania, tylko w tonie techniki współdziałania: jak uzgadniać siłę, jak uzgadniać czas kontaktu, jak uzgadniać strefy manipulacji, jak uzgadniać momenty stabilizacji. W tradycji badań nad koordynacją interpersonalną, od prac Michaela Turvey'a po współczesne ujęcia dynamiki interpersonalnej, wiadomo, że wspólny rytm i wspólna stabilność warunków redukują koszt regulacji; w psychoperformansie ślad może działać jako materialny „metronom" korekty, o ile jest odczytywany parametrycznie, a nie jako amunicja do interpretacyjnych sporów.

W kolejnej sekwencji 31.2 zostanie doprecyzowane, jak projektować obiekt–klucz „pod ślad", czyli jak wybierać materiały i powierzchnie tak, by ślad był czytelny, ale nie prowadził do szybkiej degradacji i wzrostu ryzyka. Zostanie też rozwinięty wątek dokumentacji i protokołu: kiedy ślad warto archiwizować jako materiał IndywiduAkcji, kiedy należy go neutralizować dla bezpieczeństwa, a kiedy należy go zachować jako element rekontekstualizacji. Ten wątek nie dotyczy muzealnej obsesji, tylko dotyczy metodologii: bez dyscypliny pracy ze śladem psychoperformans traci sterowalność i łatwo wraca do stanu, w którym „materiał rzekomo mówi", a w rzeczywistości to stres i przypadek mówią za materiał.

Projektowanie obiektu–klucza „pod ślad" zaczyna się od decyzji, czy ślad ma być przede wszystkim informacją zwrotną, czy przede wszystkim trwałą pozostałością, a dopiero w trzeciej kolejności nośnikiem wartości estetycznej. W praktyce psychoperformansu te trzy funkcje często nachodzą na siebie, jednak ich rozdzielenie jest warunkiem sterowalności. Jeżeli ślad ma pełnić funkcję informacji zwrotnej, materiał powinien generować ślad czytelny, ale odwracalny na poziomie ryzyka, a więc taki, który nie wprowadza mikrouszkodzeń skóry, nie eskaluje progów tarcia, nie produkuje ostrych krawędzi i nie przechodzi szybko w reżim awaryjny. Jeżeli ślad ma pełnić funkcję trwałej pozostałości, materiał może pracować w reżimie plastycznym lub w reżimie trwałej transformacji powierzchni, ale wtedy plan sytuacyjny musi automatycznie wzmacniać protokoły bezpieczeństwa, bo nieodwracalność obiektu zwiększa koszt decyzyjny i ryzyko przeciążenia. Jeżeli ślad ma pełnić funkcję estetyczną, projektowanie nie może polegać na przypadkowym „postarzaniu", tylko na świadomym doborze mechanizmów powstawania śladu, tak aby estetyka nie była ubocznym skutkiem degradacji.

W ujęciu stricte materiałowym „czytelność śladu" oznacza możliwość rozpoznania mechanizmu jego powstania przy minimalnej liczbie konkurencyjnych hipotez. To jest kryterium epistemiczne, a nie plastyczne. Materiały zbyt jednorodne i zbyt twarde (pewne stale, szkło, bardzo twarde tworzywa) potrafią wytwarzać ślady rzadkie, ale gwałtowne, o charakterze progowym, w których łatwo pomylić kontrolowane zarysowanie z początkiem pęknięcia, a to natychmiast zwiększa koszt lękowy i przechwytuje uwagę. Materiały zbyt miękkie lub zbyt lepko-sprężyste (niektóre gumy, żele, masy plastyczne) potrafią wytwarzać ślady rozlewające się i relaksujące w czasie, co z kolei obniża wiarygodność odczytu, bo ślad „ucieka", a praktyk zaczyna interpretować nie jego strukturę, lecz własne wyobrażenie o tym, co „powinno" zostać zapisane. W tym sensie najlepsze dla psychoperformansu bywają materiały o umiarkowanej plastyczności powierzchniowej i stabilnym reżimie tribologicznym, które pozwalają odróżnić ślad tarcia od śladu nacisku, a ślad uderzenia od śladu zużycia. To jest wybór podobny do tego, jak w laboratoriach materiałowych dobiera się próbki do badań ścierania i zmęczenia: nie po to, by uzyskać najbardziej dramatyczny efekt, tylko po to, by uzyskać efekt interpretowalny.

Tribologia jest tu praktycznym językiem krytycznym. Frank Bowden i David Tabor pokazali, że tarcie i zużycie są funkcją mikrokontaktu, a mikrokontakt jest historią nacisków i ścinania, czyli historią aktu zapisaną w skali mikro. Psychoperformans może na tym zyskać metodologicznie: jeśli obiekt–klucz ma powierzchnię, która ujawnia mikrokierunki tarcia (zmatowienia, smugi, strefy polerowania), praktyk otrzymuje mapę trajektorii, której nie da się łatwo sfałszować narracją. Jednak ten zysk działa tylko wtedy, gdy zużycie nie przechodzi w reżim destrukcyjny, bo destrukcja natychmiast robi z obiektu generator ryzyka, a ryzyko wprowadza mechanizmy obronne opisane przez Hansa Selye'ego, Roberta Sapolsky'ego czy Bruce'a McEwena. W psychoperformansie nie chodzi o to, by „materia cierpiała" w zastępstwie podmiotu; chodzi o to, by materia uczyła podmiot poprzez stabilne sprzężenie zwrotne. W tej logice właściwości powierzchniowe, chropowatość, porowatość i podatność na mikroprzetarcia stają się parametrami planowania, a nie przypadkowymi cechami „ładnego przedmiotu".

Równie istotny jest reżim termiczny i wilgotnościowy, bo pamięć termiczna i pamięć chemiczna bardzo często są mylone z „aurą". Joseph Fourier uczył, że przewodnictwo jest dynamiką, a nie stanem, i dokładnie to widać w dotyku: nie liczy się tylko temperatura obiektu, ale tempo wymiany ciepła. Bud Craig, opisując interocepcję, pokazał, że sygnały cielesne są natychmiast wartościowane, a Antonio Damasio wiązał je z mapowaniem stanu organizmu. W praktyce oznacza to, że obiekt–klucz o wysokim przewodnictwie cieplnym wytworzy wyraźny ślad termiczny nawet przy krótkim kontakcie, ale ten ślad ma skłonność do przechwytania uwagi, bo termika jest sygnałem wysokiej wagi biologicznej. Jeżeli plan sytuacyjny ma używać termiki, powinien robić to w reżimie kontrolowanym, z jasną fazą stabilizacji, aby termiczny ślad nie przesłonił śladu mechanicznego i nie zdominował semantyki. To samo dotyczy wilgotności i chemii: materiały porowate (drewno, tkaniny, niektóre ceramiki, skóry) szybko przechwytują pot i sebum, co tworzy ślady zapachowe i przebarwienia; te ślady są indeksowe, ale mają też silną tendencję do bycia odczytywanymi moralnie lub afektywnie, szczególnie w grupie. Psychoperformans musi więc wprost traktować higrotermikę i chemię powierzchni jako część protokołu bezpieczeństwa i komunikacji, a nie jako „tajemnicę obiektu".

Projektowanie „pod ślad" obejmuje także projektowanie „pod starzenie", czyli pod zmianę właściwości w IndywiduAkcji rozłożonej w czasie. Eva Hesse, pracując z materiałami nietrwałymi, intuicyjnie ujawniała, że dzieło może mieć ontologię procesu; w psychoperformansie ta ontologia procesu jest narzędziem, ale też ryzykiem metodologicznym. Obiekt–klucz, który starzeje się szybko, zmienia parametry tarcia i oporu, a wraz z nimi zmienia parametry gęstości korekt, o których była mowa w 31.1. Jeśli obiekt starzeje się w sposób nieprzewidywalny, IndywiduAkcja traci stałe punkty odniesienia, a praktyk zaczyna mieszać przyczyny: raz uzna, że „zmienił się on", raz że „zmienił się obiekt", raz że „zmieniło się pole", podczas gdy w rzeczywistości zmienił się reżim tribologiczny lub reżim wilgotnościowy. Dlatego psychoperformans potrzebuje prostej zasady konserwacyjnej, rozumianej nie muzealnie, tylko epistemicznie: albo stabilizuję obiekt–klucz (utrzymuję jego parametry w granicach), albo świadomie wpisuję jego starzenie w plan sytuacyjny jako zmienną sterowaną. Druga opcja jest dopuszczalna, ale wymaga wyraźnego ramowania, inaczej starzenie zacznie być źródłem nielimitowanej symbolizacji.

W tym miejscu pojawia się kwestia dokumentacji i protokołu śladu, która w psychoperformansie nie może być traktowana jako dodatek archiwalny, bo dotyczy podstawowego problemu poznawczego: pamięć autobiograficzna jest rekonstrukcyjna.

Frederic Bartlett już dawno pokazywał, że pamiętanie jest „dopasowywaniem” do schematów, a Daniel Schacter opisywał typowe podatności pamięci na zniekształcenia. To nie oznacza, że pamięć jest „fałszywa”; oznacza, że jest plastyczna, a plastyczność rośnie szczególnie w warunkach pobudzenia. Dlatego ślad materialny może pełnić rolę zewnętrznego korektora, ale tylko wtedy, gdy jest systematycznie odczytywany i opisywany w języku parametrów, zanim stanie się mitem. Psychoperformans nie potrzebuje laboratoryjnej metrologii, natomiast potrzebuje konsekwentnego idiomu opisu: gdzie ślad jest najgłębszy, gdzie jest najszerszy, jaki ma kierunek, czy jest ciągły, czy przerywany, czy to ślad nacisku, czy tarcia, czy uderzenia, czy migracji barwy. Taki opis nie musi mieć formy tabel; może być narracją techniczną, ale musi utrzymać rozdział między mechanizmem a sensem.

Dokumentacja, jeśli ma służyć IndywiduAkcji, powinna działać jak „pamięć proceduralna planu sytuacyjnego”, a nie jak kronika. W praktykach artystycznych istnieją genealogie tej postawy: w konceptualnych rejestrach pracy procesualnej, a także w tradycjach performansu, gdzie ślad i zapis bywały traktowane jako część dzieła, choć w odmiennych ramach, o których pisały m.in. Peggy Phelan i Amelia Jones. Psychoperformans przesuwa jednak punkt ciężkości: zapis nie ma zastąpić aktu ani go fetyszyzować, tylko ma utrzymać ciągłość kalibracji. Oznacza to, że dokumentacja może być minimalna, ale powinna być powtarzalna: krótki opis parametrów, krótka obserwacja o zmianie oporu i tarcia, krótka obserwacja o termice i o zmęczeniu dłoni, krótka obserwacja o tym, czy ślad był zamierzony, czy uboczny. Ten typ dokumentacji jest sprzężeniem zwrotnym, nie narracją o „przeżyciu”, i właśnie dlatego zabezpiecza psychoperformans przed dryfem w stronę mistyfikacji.

Ważne jest również, by odróżnić dokumentowanie śladu od archiwizowania śladu. Archiwizowanie może mieć sens, jeśli ślad ma pełnić funkcję rekontekstualizacji lub jeśli w grupie ślad staje się obiektem negocjacji i warto wrócić do niego bez afektu. Jednak archiwum może też stać się pułapką: obiekt–klucz zacznie być traktowany jak relikwia, a relikwia może przechwycić praktykę, ograniczając możliwość korekty, bo „tego już nie ruszam, bo to jest ważne”. Daniel Miller i Arjun Appadurai pokazali, że rzeczy krążą między reżimami wartości, a psychoperformans musi umieć tym krążeniem sterować, inaczej wartość archiwalna zdominuje wartość proceduralną. Jeśli obiekt–klucz ma dalej działać, ślad nie może go unieruchamiać. Jeśli obiekt–klucz ma stać się zakończonym zapisem, plan sytuacyjny powinien to ogłosić jako domknięcie, a nie pozostawić w półcieniu, w którym praktyk raz używa obiektu, raz go czci, raz się go boi.

Ta ambiwalencja jest szczególnie intensywna w grupie, gdzie ślad jest jednocześnie indeksem działania i indeksem relacji społecznej. Alfred Gell pisał o artefakcie jako dystrybutorze sprawstwa, Bruno Latour o rozproszonej sprawczości sieci, a w psychoperformansie widać to na poziomie dosłownym: ślad potrafi stać się argumentem. Jeśli nie ma protokołu, ślad bywa używany do przypisywania winy, dominacji, „mocy”, „braku delikatności”, „braku uważności”, i wtedy pamięć materii staje się narzędziem przemocy symbolicznej. Psychoperformans musi więc wbudować zasadę neutralizacji interpretacji osobowej: ślad jest informacją o parametrach interakcji, nie oceną osoby. Dopiero w drugim kroku, jeśli grupa wchodzi w pracę sensotwórczą, ślad może być odczytany jako element wspólnej figury, ale ta figura musi być dobrowolna i jawna, aby uniknąć zawłaszczania.

W kolejnej sekwencji 31.2 zostanie pogłębione, jak pamięć materii pracuje jako „pamięć relacyjna” w obiegu obiekt–ciało–czas i jak to powiązać z fundamentalną zasadą psychoperformansu dotyczącą manipulacji obiektami: obiekt–klucz współkonstytuuje skutki działania poprzez materialne sprzężenia, ale te sprzężenia wymagają kontroli progów i kontroli języka. Zostanie też doprecyzowane, w jaki sposób „odczarowywanie” działa tu na poziomie rygoru opisowego: rozszczepienie mechanizmu powstania śladu od jego potencjalnej symboliki pozwala utrzymać wysoką intensywność pracy bez popadania w nocebo interpretacyjne i bez przerzucania odpowiedzialności na rzekomą „wolę materii”.

Współautorstwo materii w psychoperformansie staje się w pełni czytelne dopiero wtedy, gdy uzna się, że „ślad” jest nie tylko rezultatem aktu, lecz także jego warunkiem brzegowym dla następnych aktów. Materiał nie przechowuje pamięci w sensie psychicznym, ale przechowuje stan w sensie fizyki i chemii: naprężenia szczątkowe, deformacje plastyczne, mikropęknięcia, relaksację naprężeń, pełzanie (creep), histerezę w materiałach lepko-sprężystych, zmiany energii powierzchniowej, zmiany współczynnika tarcia oraz lokalne procesy tribochemiczne. Te zjawiska są obiektywne i w zasadzie mierzalne, lecz w psychoperformansie nie chodzi o instrumentalną metrologię, tylko o to, by praktyk potrafił je rozpoznać w ciele i w dłoni jako różnicę jakości kontaktu. W tym sensie pamięć materii jest sprzężeniem zwrotnym o charakterze wielokanałowym: haptycznym, kinestetycznym i wizualnym, a w niektórych materiałach również olfaktorycznym. Jeżeli w 31.1 rdzeniem była czasoprzestrzeń działania, to w 31.2 rdzeniem jest czasoprzestrzeń obiektu: obiekt–klucz ma własną trajektorię zmian, która wchodzi w IndywiduAkcję jak dodatkowy, nie zawsze jawny „współwykonawca”.

W perspektywie fenomenologicznej Martina Heideggera i Maurice’a Merleau-Ponty’ego narzędzie ujawnia się najpełniej w użyciu, a rzecz odsłania się w relacji ciała do świata. Psychoperformans podtrzymuje tę intuicję, ale ją „uziemia” materiałowo: obiekt–klucz nie jest tylko narzędziem, bo jego powierzchnia i struktura wewnętrzna ulegają realnym przejściom stanów, przez co obiekt nie tylko ujawnia się w użyciu, lecz również zmienia warunki własnej użyteczności. Gilbert Simondon pisał o indywidualizacji obiektu technicznego jako o procesie, w którym obiekt stabilizuje swoje relacje z otoczeniem; w psychoperformansie można powiedzieć, że obiekt–klucz stabilizuje relacje nie w sensie maszynowym, ale w sensie praktyki: jego ślady i zużycie tworzą mapę, po której ciało zaczyna poruszać się coraz bardziej przewidywalnie albo coraz bardziej ostrożnie. To „uczenie się” nie dzieje się tylko w mózgu; dzieje się w dystrybucji tarcia i w dystrybucji oporu, a więc w geometrii mikrokontaktu, o której pisali Frank Bowden i David Tabor. Właśnie dlatego mówienie o współautorstwie materii nie jest antropomorfizacją, tylko skrótowym opisem relacji, w której materia przechowuje informację o akcie, a informacja ta zmienia kolejne akty.

Najbardziej krytyczny wniosek metodologiczny brzmi: bez protokołu pracy ze śladem psychoperformans traci kontrolę nad własną epistemologią. Karl Friston i Andy Clark, opisując mózg predykcyjny i aktywną inferencję, pokazali, że system dąży do minimalizowania błędów przewidywania przez aktualizację modeli albo przez zmianę działania. Jeżeli obiekt–klucz starzeje się, zużywa i zmienia tarcie, system dostaje nowe błędy przewidywania, ale bez jawnego protokołu praktyk nie wie, czy aktualizować model siebie, czy model obiektu, czy model środowiska. Wtedy pojawia się podatność na wtórne wyjaśnienia i nadinterpretacje, które w psychoperformansie bywają kuszące, bo dają szybki sens. Dlatego ślad musi być w pierwszej kolejności „odczytany mechanizmem”: czy to ślad nacisku, ścierania, uderzenia,

relaksacji, migracji barwy, oksydacji, absorpcji, czy biofilmu. Dopiero potem ślad może być zrekontekstualizowany symbolicznie, ale symboliczność musi zostać rozpoznana jako akt ramowania, a nie jako rzekomy „komunikat materii". W tym miejscu przydatny jest Charles S. Peirce i jego indeks: ślad indeksuje zdarzenie, nie narzuca interpretacji. Jeżeli indeks zostaje natychmiast podniesiony do rangi symbolu bez fazy parametrycznej, praktyka łatwo traci sterowalność i zaczyna produkować niekontrolowane nocebo interpretacyjne, co w kategoriach psychofizjologii stresu (Hans Selye, Bruce McEwen, Robert Sapolsky) podbija pobudzenie i zmniejsza rozdzielczość korekty.

W psychoperformansie szczególnie ważna jest „odwracalność na poziomie ciała" przy jednoczesnym dopuszczeniu „nieodwracalności na poziomie obiektu", o ile jest ona jawnie wpisana w plan sytuacyjny. Ta zasada porządkuje współautorstwo materii w sposób etyczny: obiekt może przyjąć na siebie trwały ślad jako zapis aktu, ale ciało nie może stać się materiałem do degradacji. W tradycjach performance art istniała skłonność do traktowania ryzyka jako gwaranta realności, lecz psychoperformans wymaga innego kryterium: realne jest to, co daje się powtórzyć i skorygować bez uruchamiania spirali urazu. W tym sensie pamięć materii jest testem dojrzałości praktyki: jeśli obiekt–klucz zaczyna generować mikrourazy, ostre krawędzie, nieprzewidywalne poślizgi, nie chodzi już o „piękny ślad", tylko o awarię protokołu. Współautorstwo materii wymaga więc rutyny inspekcji, a inspekcja jest elementem planu sytuacyjnego, nie administracyjnym dodatkiem: kontrola krawędzi, kontrola stref chwytu, kontrola powierzchni pod kątem tribologicznej degradacji, kontrola wilgotności i lepkości, kontrola termiki i zapachu jako wskaźników procesów chemicznych i mikrobiologicznych. Taka rutyna jest odpowiednikiem kalibracji instrumentu w laboratorium; bez niej psychoperformans traci roszczenie do statusu praktyki badawczej.

W tym miejscu warto doprecyzować, jak „pamięć materii" staje się pamięcią relacyjną w sensie antropologii materialności. Arjun Appadurai i Igor Kopytoff opisywali, że rzeczy mają biografie i krążą między reżimami wartości; Daniel Miller pokazywał, że rzeczy konstruują relacje i bywają medium afektu. Psychoperformans nie unika tej warstwy, ale ją porządkuje: relacyjność obiektu–klucza rośnie, gdy ślad staje się spójny, powtarzalny i rozpoznawalny, bo wtedy obiekt stabilizuje oczekiwania i rytmy kontaktu. Relacyjność obiektu–klucza może też rosnąć patologicznie, gdy ślad staje się źródłem lęku i tabu, bo wtedy obiekt przechwytuje uwagę i zaczyna wymuszać uniki. Ten mechanizm jest czysto materialny na wejściu (np. ryzyko poślizgu, ostre krawędzie, nieprzyjemna termika), ale szybko staje się symboliczny na wyjściu, bo ciało mapuje ryzyko na znaczenie. W tym miejscu spotykają się Merleau-Ponty i współczesna neurokognicja: interocepcja i ocena zagrożenia stają się paliwem narracji. Dlatego psychoperformans wprowadza „odczarowywanie" jako praktykę rygoru: odczarowanie nie polega na negowaniu symboli, lecz na rozdzielaniu mechanizmu od interpretacji, aby symbol mógł pozostać narzędziem, a nie przymusem.

Współautorstwo materii jest również współautorstwem grupowym, a tu konsekwencje są szczególnie ostre, bo ślad bywa indeksowany społecznie. Alfred Gell pisał o dystrybucji sprawstwa przez artefakty, Bruno Latour o aktorach nieludzkich w sieciach; w psychoperformansie obiekt–klucz dosłownie „uczestniczy" w negocjacjach, ponieważ jego ślady mogą być odczytywane jako dowody intensywności, dominacji, delikatności, chaosu, kompetencji, a nawet moralności. Bez protokołu łatwo powstaje przemoc interpretacyjna: ktoś zostaje „przypisany" do śladu, a ślad zostaje użyty jako argument hierarchiczny. Dlatego praca

ze śladem w grupie musi mieć postać proceduralną: ślad opisuje się w języku parametrów, a nie w języku ocen; dopiero potem, jeśli grupa wchodzi w sensotwórczą rekontekstualizację, robi to jawnie i dobrowolnie, z jasnym rozdziałem między zapisem mechanizmu a figurą symboliczną. Ta praktyka jest zbieżna z szerszym etosem psychoperformansu: manipulacja obiektami jest fundamentalna, ale fundament nie może być narzędziem zawłaszczania.

Istnieje jeszcze jeden wymiar pamięci materii, który jest szczególnie istotny w psychoperformansie i rzadko bywa nazywany wprost: „pamięć protokołu". Obiekt–klucz, jeśli jest używany konsekwentnie, zaczyna narzucać określone procedury dotyku, chwytu, przenoszenia, odkładania, czyszczenia, zabezpieczania, a więc narzuca rytuał w sensie technicznym. Ten rytuał nie musi mieć charakteru religijnego; jest rytuałem utrzymania stałych warunków brzegowych. W praktyce łatwo jednak o przesunięcie: rytuał utrzymania przechodzi w rytuał fetyszyzacji, a fetyszyzacja przechwytuje sens. Jane Bennett, pisząc o „vibrant matter", podkreślała, że materia może nas poruszać; psychoperformans przyjmuje to jako fakt fenomenologiczny, ale dodaje rygor: poruszenie nie jest jeszcze epistemiczną prawdą, a afekt nie jest dowodem. Jacques Derrida, analizując ślad jako pozostałość i różnicę, pokazywał, że obecność jest zawsze zapośredniczona; psychoperformans przekłada to na praktykę: ślad ma prawo stać się „pozostałością", ale pozostałość musi pozostać w relacji do procedury, inaczej zaczyna wytwarzać autonomiczne tabu, które niszczy odwracalność.

Zamknięciem 31.2 powinna być zatem zasada, która wiąże materiał z odpowiedzialnością: obiekt–klucz jest archiwum interakcji, lecz archiwum nie może stać się więzieniem praktyki. Materiał ma pamięć, ale pamięć materii nie jest rozkazem, tylko informacją; informacja może zostać użyta do korekty, do domknięcia, do rekontekstualizacji albo do zakończenia cyklu IndywiduAkcji. W każdym wariancie psychoperformans ma obowiązek utrzymać nadrzędność bezpieczeństwa i sterowalności: jeśli ślad utrudnia bezpieczny dotyk, trzeba go zneutralizować; jeśli ślad podnosi ryzyko poślizgu, trzeba zmienić powierzchnię lub protokół; jeśli ślad staje się paliwem nadinterpretacji, trzeba wrócić do fazy parametrycznej i przywrócić rozdział mechanizmu od symbolu. To nie jest redukcja sensu, tylko jego zabezpieczenie: sens, który nie przechodzi przez materiałową weryfikację, łatwo staje się fantazją, a fantazja łatwo staje się przymusem. Psychoperformans nie rezygnuje z intensywności, lecz przenosi ją w domenę odpowiedzialnej pracy z materią, gdzie obiekt–klucz współkonstytuuje skutki działania przez realne, rozpoznawalne i kontrolowane procesy.

31.3. Ergonomia sceny, BHP i bezpieczeństwo dotykowe

Ergonomia sceny, BHP i bezpieczeństwo dotykowe nie są w psychoperformansie dodatkiem „organizacyjnym", tylko warunkiem możliwości sensu. Jeśli obiekt–klucz ma działać jako materialny operator znaczeń, a manipulacja obiektami pozostaje fundamentalna, to parametry przestrzeni i narzędzi nie mogą być pozostawione przypadkowi, bo przypadek wchodzi w ciało jako stres, a stres wchodzi w interpretację jako skrót. W klasycznych ujęciach stresu Hansa Selye'ego oraz w neuroendokrynologii przeciążenia Bruce'a McEwena, środowisko nie jest neutralnym tłem, lecz czynnikiem modulującym obciążenie allostatyczne; w praktyce psychoperformansu przekłada się to na prostą regułę: błędy sceniczne i nieprzewidziane bodźce podnoszą koszt regulacji, a więc zawężają pole sprawczości. W ujęciach ergonomii poznawczej Donalda Normana oraz w analizach błędu ludzkiego Jamesa Reasona, „wypadek"

rzadko jest jednorazowym zdarzeniem, częściej jest efektem splotu warstw: złej widoczności, źle poprowadzonego kabla, zmęczenia, pośpiechu, niejasnego sygnału świetlnego, zbyt głośnego dźwięku, nieintuicyjnego rekwizytu. Psychoperformans, jeśli ma pozostać praktyką badawczą i artystyczną, a nie hazardem, musi traktować scenę jako układ krytyczny, w którym bezpieczeństwo jest integralną częścią kompozycji, tak samo jak obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt.

W tym sensie ergonomia w psychoperformansie jest podwójna. Z jednej strony jest to ergonomia biomechaniczna: relacja między ciałem a ciężarem, uchwytem, dźwignią, oporem, wysokością pracy, zasięgiem kończyn, stabilnością podparcia. Z drugiej strony jest to ergonomia poznawcza i afektywna: relacja między uwagą a informacją, między percepcją a ryzykiem, między sygnałem a interpretacją. W tradycji Nikołaja Bernsteina ruch jest dynamiczną organizacją stopni swobody, a stabilność jest wytwarzana przez ciało jako system; w tradycji Daniela Wolperta i współczesnej teorii optymalnej kontroli, ciało minimalizuje koszty w warunkach niepewności. To znaczy, że gdy scena jest źle zaprojektowana, ciało automatycznie „oszczędza" tam, gdzie nie powinno: skraca trajektorie, usztywnia stawy, zawęża pole widzenia, wchodzi w tryb czujności obronnej. W psychoperformansie to prowadzi do zafałszowania materiału doświadczenia, bo znaczenie zaczyna wynikać z konieczności kompensacji, a nie z intencjonalnej manipulacji obiektem–kluczem.

Najważniejsze jest więc przyjęcie perspektywy systemowej. James Reason proponował metaforę warstwowych barier, w której błędy przechodzą przez „otwory" w zabezpieczeniach, a współczesne ujęcia bezpieczeństwa, od Erika Hollnagela po Sidneya Dekkera, przesuwały akcent z „winnego" na warunki i praktyki organizacyjne. Nancy Leveson, budując podejście STAMP, mówiła o bezpieczeństwie jako o problemie sterowania i ograniczeń, a nie o problemie pojedynczych awarii. Psychoperformans powinien przejąć tę logikę: plan sytuacyjny nie jest scenariuszem gestów, tylko architekturą sterowalności, w której ryzyko ma być ograniczone przez projekt, a nie przez heroizm wykonawcy. Oznacza to, że BHP w psychoperformansie jest sposobem komponowania ograniczeń: ograniczeń ciężaru, ograniczeń wysokości, ograniczeń temperatury, ograniczeń ostrości krawędzi, ograniczeń czasu ekspozycji na bodźce, ograniczeń poziomu niepewności w otoczeniu. Każde ograniczenie jest zarazem estetyką i etyką, ponieważ zmienia sposób, w jaki ciało może wytwarzać znaczenie.

W klasycznym human factors Alphonse Chapanis, a później badacze ergonomii pracy z narzędziami, wskazywali, że narzędzie nie jest neutralne: narzędzie wprowadza błędy typowe i narzędzie wprowadza błędy wymuszone. Don Norman mówił o „affordances" i o tym, że projekt powinien czynić właściwe działanie oczywistym, a niewłaściwe trudnym lub niemożliwym. W psychoperformansie obiekt–klucz powinien być projektowany w tej samej logice: jeśli obiekt kusi do chwytu, który przeciąża nadgarstek, to plan sytuacyjny będzie produkował ból i kompensację, nie sens. Jeśli obiekt ma ukryty próg poślizgu, to jego „niespodzianka" będzie najpierw reakcją obronną, a dopiero potem ewentualną interpretacją. Właśnie dlatego 31.1 mówił o tarciu i progach, a 31.2 o pamięci materii: ergonomia jest praktycznym przedłużeniem tych dwóch podrozdziałów, bo organizuje relację między właściwościami obiektu a zdolnością ciała do bezpiecznej, odwracalnej pracy.

Pod pojęciem BHP w psychoperformansie należy rozumieć nie tylko ochronę przed urazem, ale też ochronę przed degradacją jakości działania. W ergonomii poznawczej, w ujęciach

Christophera Wickensa, wielozasobowe przetwarzanie uwagi ma ograniczenia; w teorii obciążenia poznawczego Johna Swellera, część obciążenia jest „nieistotna” i wynika z konstrukcji zadania, nie z jego sensu. Na scenie psychoperformansu „nieistotne obciążenie” to kabel pod stopą, zbyt ciemny narożnik, odblask na powierzchni, migotanie światła, hałas wentylatora, zbyt intensywny zapach substancji technicznej, śliska plama. Każdy z tych elementów zjada zasoby uwagi i zasoby korekty, przez co obiekt–klucz traci swoją rolę materialnego operatora sensu. To jest argument stricte metodologiczny: bezpieczeństwo jest warunkiem precyzji, a precyzja jest warunkiem interpretowalności.

Scena jako środowisko pracy powinna być traktowana jak układ ekspozycji: ekspozycji na ciężar, ekspozycji na światło, ekspozycji na dźwięk, ekspozycji na temperaturę, ekspozycji na dotyk i na kontakt. W tradycji teatru i performansu można wskazać dwa przeciwstawne bieguny: z jednej strony praktyki laboratorium i rygoru, które w polskiej genealogii kojarzą się z Jerzym Grotowskim i jego dyscypliną pracy nad warunkami działania; z drugiej strony praktyki ryzyka, które w historii performance art pojawiały się u Chrisa Burdena, Giny Pane czy Mariny Abramović. Psychoperformans sytuował się konsekwentnie bliżej pierwszego bieguna: intensywność ma wynikać ze strojenia warunków, a nie z przypadkowego zagrożenia. To rozróżnienie jest szczególnie ważne, bo psychoperformans ma ambicję być praktyką, która pozostaje odwracalna i nadaje się do IndywiduAkcji rozciągniętej w czasie. Ekstremum bywa niepowtarzalne i bywa atrakcyjne narracyjnie, ale z punktu widzenia uczenia proceduralnego oraz stabilizacji sensu w serii, ekstremum jest zwykle destrukcyjne.

W praktyce najskuteczniejszym narzędziem BHP jest uprzednia analiza ryzyka, rozumiana nie jako biurokracja, tylko jako część kompozycji. W inżynierii i zarządzaniu bezpieczeństwem używa się wielu metod, od analizy trybów i skutków awarii (FMEA) po analizy pracy i zadań, po systemy raportowania zdarzeń potencjalnie wypadkowych. Psychoperformans nie musi kopiować formularzy, ale powinien przejąć logikę: identyfikuję zagrożenia, oceniam prawdopodobieństwo i konsekwencję, projektuję bariery, planuję reakcję. Identyfikacja zagrożeń w psychoperformansie obejmuje nie tylko „uraz” w sensie mechanicznym, ale też ryzyko saturacji bodźcami, ryzyko dezorientacji, ryzyko utraty kontroli nad obiektem–kluczem, ryzyko konfliktu w grupie wynikającego z niejasnych granic dotyku. Ocena konsekwencji musi uwzględniać fakt, że w działaniu performatywnym drobne zdarzenie może eskalować symbolicznie: poślizg nie jest tylko poślizgiem, może stać się punktem zwrotnym interpretacji, a jeśli interpretacja pójdzie w stronę przymusu, praktyka straci swój charakter regulacyjny.

Ergonomia biomechaniczna w psychoperformansie opiera się na kilku niezmiennych prawach ciała, które pozostają niezależne od intencji artystycznej. Ciężar i moment siły determinują obciążenie stawów, szczególnie kręgosłupa, barku i nadgarstka; powtarzalność gestu determinuje ryzyko przeciążenia tkanek miękkich; praca w skrajnym zakresie ruchu determinuje ryzyko mikrourazów. Badacze biomechaniki kręgosłupa, tacy jak Stuart McGill, podkreślali znaczenie kontroli stabilizacji i unikania powtarzanych obciążeń w niekorzystnych pozycjach, a w praktyce psychoperformansu oznacza to: jeśli obiekt–klucz wymusza skręty tułowia z obciążeniem, jeśli wymusza długotrwałą pracę ponad linią barku, jeśli wymusza chwyt w skrajnym zgięciu nadgarstka, plan sytuacyjny musi to kompensować albo zmienić obiekt. W psychoperformansie nie można liczyć na „siłę woli”, ponieważ siła woli zwykle działa krótkoterminowo i prowadzi do przestawienia kompensacji na inny segment ciała, co bywa niewidoczne do czasu urazu.

Ergonomia poznawcza i „czytelność sceny” są równie istotne, bo w psychoperformansie działanie jest gęste od znaków. Jeśli warunki percepcyjne są złe, rośnie koszt orientacji, a rośnie też podatność na błąd. Mica Endsley, opisując świadomość sytuacyjną, rozdzielała percepcję elementów, rozumienie ich znaczenia i projekcję przyszłego stanu; na scenie psychoperformansu oznacza to, że praktyk musi widzieć, gdzie jest obiekt–klucz, musi rozumieć, co w przestrzeni jest progiem, i musi przewidywać, co stanie się przy kolejnym ruchu. Jeśli światło jest źle ustawione i tworzy oślepiające refleksy, percepcja elementów jest zubożona. Jeśli dźwięk jest zbyt głośny, rośnie koszt filtracji. Jeśli w przestrzeni są ukryte przeszkody, projekcja przyszłego stanu jest obarczona błędem. W psychoperformansie takie błędy nie są „częścią estetyki”, bo natychmiast wchodzą w ciało jako napięcie, a napięcie wchodzi w akt jako kompensacja.

Światło w perspektywie BHP należy rozumieć nie tylko jako „widoczność”, ale też jako bezpieczeństwo neurologiczne. Migotanie i stroboskopowość mogą wywoływać dyskomfort, dezorientację, a u części osób z padaczką fotogenną mogą prowokować napady. W performansie bywa to używane jako efekt, ale psychoperformans powinien traktować to jako potencjalny czynnik wykluczenia i ryzyka. Równie ważne jest olśnienie i kontrast: jeśli obiekt–klucz ma być manipulowany precyzyjnie, kontrasty muszą wspierać odczyt faktury i krawędzi, a nie go niszczyć. To jest ergonomia wzroku, ale powiązana z dotykiem: dotyk i wzrok współpracują, co pokazywali badacze percepcji haptycznej, tacy jak Susan Lederman i Roberta Klatzky, a z perspektywy kontroli ruchu wzrok jest jednym z głównych źródeł błędu korekcyjnego.

Dźwięk jako parametr BHP dotyczy zarówno słuchu, jak i układu autonomicznego. Długotrwała ekspozycja na wysoki poziom dźwięku zwiększa ryzyko uszkodzenia słuchu, ale nawet krótsza ekspozycja może zwiększać pobudzenie i utrudniać precyzyjne samoregulowanie. W praktykach zbiorowych dochodzi też synchronizacja rytmów, o której piszą badacze entrainment, i tu dźwięk może być narzędziem stabilizacji, ale również narzędziem eskalacji, jeśli jest źle kontrolowany. Z punktu widzenia psychoperformansu dźwięk ma wspierać sterowalność, nie zastępować jej; jeśli dźwięk przechwytuje uwagę tak, że obiekt–klucz staje się drugorzędny, plan sytuacyjny traci materialny rdzeń.

Na tym poziomie widać, że ergonomia sceny w psychoperformansie jest w gruncie rzeczy „zarządzaniem progami”. Progami tarcia, progami widoczności, progami hałasu, progami temperatury, progami zmęczenia, progami tolerancji dotyku. Z perspektywy „normal accidents” Charlesa Perrowa, im bardziej złożony i ciasno sprzężony jest system, tym trudniej wyeliminować nieoczekiwane interakcje; psychoperformans powinien więc unikać ciasnego sprzężenia: nie wprowadzać wielu nowych zmiennych naraz, nie wprowadzać wielu progów jednocześnie, nie budować działania na pojedynczym punkcie awarii. Scena ma mieć redundancję, a redundancja w praktyce oznacza: alternatywny uchwyt, alternatywną drogę wyjścia, alternatywne miejsce odłożenia obiektu, alternatywny wariant działania przy zmęczeniu. W sztuce często traktuje się redundancję jako „spłaszczenie ryzyka”, ale psychoperformans traktuje redundancję jako warunek odwracalności: jeśli wydarza się nieprzewidziane, działanie nie musi się załamywać w przymus, tylko może zostać przekierowane do stabilizacji.

W tym miejscu dochodzimy do bezpieczeństwa dotykowego, które w psychoperformansie jest kategorią graniczną między BHP w sensie fizycznym a BHP w sensie relacyjnym. Dotyk w psychoperformansie jest kanałem o najwyższej intymności poznawczej, a jednocześnie kanałem o najwyższej podatności na naruszenie granic. W teorii bólu Ronalda Melzacka i Patricka Walla widać, że ból nie jest prostą funkcją bodźca, lecz doświadczeniem modulowanym przez kontekst, uwagą i znaczeniem; w psychotraumatologii Judith Herman widać, że naruszenie granic może uruchamiać reakcje obronne niezależnie od „obiektywnej" intensywności bodźca. To znaczy, że bezpieczeństwo dotykowe nie da się zredukować do braku ostrych krawędzi. Ono obejmuje również jasność zasad kontaktu, jawność zgody, możliwość przerwania, możliwość wycofania, a także projektowanie dotyku tak, by nie był zaskoczeniem. Jednocześnie psychoperformans nie rezygnuje z dotyku, ponieważ obiekt–klucz jest fundamentalny; dlatego bezpieczeństwo dotykowe staje się w praktyce tym, czym w systemach bezpieczeństwa jest kontrola krytycznych interfejsów: dotyk jest interfejsem o największej mocy, więc musi mieć najwyższy rygor.

Bezpieczeństwo dotykowe wprowadza do planu sytuacyjnego jeszcze jeden typ ograniczeń: ograniczenia komunikacyjne. Język instrukcji, język zaproszenia, język korekty i język przerwania działania muszą być stabilne, zrozumiałe i nieobciążone sugestią przymusu. W psychologii społecznej i badaniach nad sugestią wielokrotnie pokazywano, że niejasny komunikat w warunkach pobudzenia jest interpretowany jako zagrożenie; w praktyce psychoperformansu oznacza to, że komendy i sygnały bezpieczeństwa powinny być proste, stałe i wyuczone, niezależnie od tego, jak złożona jest warstwa symboliczna działania. Jeżeli plan sytuacyjny jest kompozycją, to protokół bezpieczeństwa jest jego metrum: ma działać niezależnie od interpretacji, bo ma zabezpieczać możliwość interpretacji.

Bezpieczeństwo w psychoperformansie ma także wymiar topologiczny: przestrzeń nie jest „jednym miejscem", tylko zbiorem stref o odmiennych ryzykach. Inaczej projektuje się strefę kontaktu z obiektem–kluczem, inaczej strefę odkładania, inaczej strefę przejścia, inaczej strefę obserwacji, a jeszcze inaczej strefę awaryjnego wycofania. W logice Nancy Leveson i myślenia o bezpieczeństwie jako sterowaniu, te strefy są ograniczeniami, które utrzymują system w zakresie stabilności. W logice Jamesa Reasona strefy są barierami: nie po to, by tworzyć teatr zakazów, lecz po to, by pojedyncza pomyłka nie mogła przejść w wypadek. Psychoperformans zyskuje na tym również artystycznie, bo strefowanie sceny porządkuje dramaturgię uwagi: obiekt–klucz przestaje konkurować z chaosem otoczenia, a kanały działania (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt) dostają czytelne miejsca i role.

Najprostszy i najczęściej zaniedbywany element BHP to podłoże. Wystarczy drobna zmiana współczynnika tarcia, aby gest „symboliczny" stał się gestem kompensacyjnym, a kompensacja natychmiast przenosi ciężar z sensu na przetrwanie. Tribologia Bowdena i Tabora podpowiada tu rzecz brutalnie praktyczną: tarcie jest historią mikrokontaktów, a mikrokontakty zmieniają się od kurzu, wilgoci, pyłu, potu, tłuszczu, a nawet od lokalnych różnic temperatury. Dlatego scena psychoperformansu musi mieć procedurę przygotowania podłoża, procedurę kontroli w trakcie oraz procedurę powrotu do stabilizacji, jeśli parametry się zmieniły. W perspektywie Swellera i obciążenia poznawczego jest to redukcja obciążenia nieistotnego; w perspektywie Fristona i Clarka jest to redukcja błędu przewidywania, który inaczej wywoła reakcję obronną.

Kable, przewody, zasilacze, przedłużacze, listwy, głośniki i źródła światła są w psychoperformansie szczególnym przypadkiem „niebezpiecznej niewidzialności". Donald Norman pisał o tym, że zły projekt ukrywa przyczynę skutku; w praktyce scenicznej ukryty przewód staje się klasycznym błędem wymuszonym. Jeśli dźwięk ma prowadzić entrainment, a światło ma modulować uwagę, to infrastruktura tych kanałów nie może być zarazem pułapką dla stóp i obiektu. Stąd rygor: prowadzenie kabli po krawędziach stref, zabezpieczenie przejść, wyraźne strefy „braku kabli", minimalizacja punktów zaczepienia, a w scenach z intensywną manipulacją obiektem–kluczem także minimalizacja obiektów luźnych, które mogą wejść pod stopę. To nie jest techniczny pedantyzm; to ochrona integralności planu sytuacyjnego.

BHP w psychoperformansie obejmuje też ryzyko termiczne, chemiczne i biologiczne, nawet jeśli działanie wygląda „czysto". Materiały, które są popularne w praktykach artystycznych, często są materiałami, które w przemyśle są traktowane jako potencjalnie drażniące lub uczulające: żywice epoksydowe, akrylany, lateks, niektóre kleje cyjanoakrylowe, izocyjaniany w pianach, pigmenty i rozpuszczalniki, środki czyszczące, a także metale uwalniające jony (np. nikiel) oraz drewna egzotyczne, które mogą drażnić skórę. W medycynie pracy i dermatologii kontaktowej opisano setki takich przypadków; w praktyce psychoperformansu wystarczy utrzymać zasadę ostrożności: jeśli obiekt–klucz ma kontakt ze skórą, materiały muszą być dobierane tak, jak dobiera się materiały do kontaktu z ciałem, a nie tak, jak dobiera się materiały do efektu wizualnego. To jest dokładnie ta sama logika, o której mówiliśmy przy pamięci materii: ślad chemiczny i ślad zapachowy bywają interpretowane symbolicznie, ale najpierw są procesem fizycznym i biologicznym, który może naruszać bezpieczeństwo.

W tym miejscu pojawia się bezpieczeństwo dotykowe rozumiane jako kategoria techniczna. Skóra jest narządem, a dotyk jest kanałem, który ma zarówno komponent dyskryminacyjny, jak i afektywny. Badania Håkana Olaussona i Francisa McGlone'a nad włóknami C-tactile oraz prace nad haptyką Lederman i Klatzky pokazują, że dotyk jest jednocześnie informacją i relacją: niesie dane o fakturze i temperaturze, ale też niesie sygnał społeczny. To dlatego w psychoperformansie trzeba rozdzielić dwa typy dotyku: dotyk instrumentalny (obsługa obiektu–klucza) i dotyk relacyjny (kontakt między osobami). Jeżeli te dwa typy dotyku nie zostaną rozdzielone w planie sytuacyjnym, powstaje „szum semantyczny", w którym uczestnik nie wie, czy bodziec jest instrukcją, czy naruszeniem, a w warunkach pobudzenia organizm rozstrzyga zwykle na korzyść obrony.

Protokół bezpieczeństwa dotykowego musi mieć więc charakter proceduralny, a nie deklaratywny. W praktyce oznacza to: jawne zasady zgody, jawne granice, jawny sygnał przerwania, jawny sygnał spowolnienia oraz jawny sygnał powrotu do stabilizacji. W psychologii traumy Judith Herman podkreślała rolę poczucia kontroli i możliwości przerwania; w badaniach nad błędem Jamesa Reasona widać, że brak jasnego sygnału awaryjnego jest klasycznym warunkiem eskalacji. Psychoperformans powinien to przetłumaczyć na język sceny: w każdej konfiguracji dotyku musi istnieć prosty i niepodważalny mechanizm „stop", który nie wymaga uzasadnienia, nie wymaga tłumaczenia, nie jest negocjacją. W przeciwnym razie dotyk przestaje być narzędziem pracy z obiektem–kluczem, a staje się źródłem nocebo relacyjnego.

Ergonomia biomechaniczna w 31.3 musi też obejmować rękę jako narzędzie krytyczne, bo psychoperformans opiera się na manipulacji. Nadgarstek, kciuk, łokieć i bark mają swoje limity wynikające z anatomii i mechaniki tkanek. Metody oceny ryzyka posturalnego, takie jak RULA

(Lynn McAtamney, Nigel Corlett) i REBA (Sue Hignett, Lynn McAtamney), powstały po to, by wychwytywać przeciążenia zanim staną się urazami. Psychoperformans nie ma wykonywać formalnych ocen jak w zakładzie pracy, ale powinien przejąć logikę wskaźników: długotrwałe zgięcie nadgarstka pod obciążeniem, długotrwała praca w uniesieniu barków, statyczne trzymanie ciężaru, powtarzalne mikroruchy w wysokiej częstotliwości – to są konfiguracje ryzykowne. Jeśli obiekt–klucz wymusza takie konfiguracje, jest źle dobrany albo źle osadzony w scenie. W praktyce to oznacza: modyfikację uchwytu, zmianę wysokości pracy, podział ciężaru, wprowadzenie podpór, skrócenie segmentów kontaktu, a czasem zmianę materiału obiektu–klucza.

Dźwiganie i przenoszenie obiektów w psychoperformansie powinno być ujęte w kategoriach pracy, nie w kategoriach „gestu siły". W ergonomii istnieją konkretne modele i zalecenia dotyczące ręcznego podnoszenia i przenoszenia, a w szczególności dobrze znana w ergonomii przemysłowej Revised NIOSH Lifting Equation (Thomas R. Waters, Arun Garg, Barbara Putz-Anderson, Lawrence Fine), która pokazuje, jak odległość od ciała, wysokość podnoszenia, skręt tułowia, częstotliwość i jakość uchwytu zmieniają dopuszczalne obciążenie. Psychoperformans nie potrzebuje liczyć współczynników, ale powinien internalizować zasadę: ciężar daleko od ciała jest ciężarem wielokrotnie większym dla kręgosłupa, skręt z ciężarem jest ryzykiem, podnoszenie z poziomu podłogi w serii jest ryzykiem, a chwyt niepewny jest ryzykiem. Jeżeli sens działania ma się wydarzyć w obiekcie–kluczu, nie może się wydarzyć kosztem przeciążenia kręgosłupa, bo przeciążenie przenosi całe doświadczenie w reżim bólu i obrony.

Oświetlenie i dźwięk w 31.3 domagają się osobnego rygoru, bo są jednocześnie kanałami kompozycji i kanałami ryzyka. Światło migoczące, stroboskopowe, o skrajnie wysokim kontraście lub dające olśnienie może nie tylko utrudniać odczyt krawędzi i faktury, ale też destabilizować układ nerwowy. Dźwięk zbyt głośny, zbyt gęsty lub o silnej pulsacji może podbijać pobudzenie i utrudniać precyzyjne sterowanie, zwłaszcza gdy jednocześnie występują progi tarcia i oporu. W ujęciu Christophera Wickensa zasoby uwagi są rozdzielane między modalności; jeśli światło i dźwięk walczą o pierwszeństwo, obiekt–klucz przestaje być centrum. Psychoperformans powinien więc traktować światło i dźwięk jak „narzędzia sterowania", nie jak niezależne efekty: mają wspierać stabilność i czytelność, a nie eskalować złożoność w sposób, którego ciało nie jest w stanie skompensować.

BHP w psychoperformansie obejmuje również organizację czasu. Zmęczenie jest czynnikiem ryzyka równie realnym jak śliskie podłoże, a bywa mniej widoczne, bo działa powoli. W badaniach nad czujnością i spadkiem wydajności (od klasycznych ujęć w psychologii pracy po współczesne analizy) wiadomo, że zmęczenie pogarsza kontrolę błędu i zwiększa skłonność do skrótów poznawczych. W praktyce psychoperformansu oznacza to, że segmenty intensywnej manipulacji obiektem–kluczem muszą być przeplatane segmentami stabilizacji, a przerwy nie mogą być traktowane jako „przerwy w sztuce", tylko jako część kompozycji. To jest spójne z logiką IndywiduAkcji: praktyka rozłożona w czasie wymaga budżetu zasobów, nie tylko budżetu znaczeń.

W tym miejscu warto przywołać klasyczną matrycę Haddona (William Haddon Jr.), używaną w prewencji urazów, bo świetnie tłumaczy, jak myśleć o bezpieczeństwie bez moralizowania. Można analizować czynnik ludzki, czynnik obiektu i czynnik środowiska w fazie przed zdarzeniem, w trakcie zdarzenia i po zdarzeniu. Psychoperformans może to przełożyć na plan

sytuacyjny: przed zdarzeniem przygotowuję podłoże, obiekt, światło, dźwięk i zasady dotyku; w trakcie zdarzenia mam sygnały i bariery oraz możliwość zatrzymania; po zdarzeniu mam procedurę powrotu do stabilizacji, inspekcję obiektu–klucza (pamięć materii), krótką parametryczną notatkę o śladach oraz decyzję, czy obiekt wraca do obiegu, czy jest neutralizowany, czy jest archiwizowany. Tak rozumiana matryca nie robi z psychoperformansu BHP-owskiego spektaklu, tylko wzmacnia jego metodologiczną spójność.

Ważnym elementem 31.3 jest również minimalny protokół reagowania, który w sztuce bywa wypierany przez wstyd lub przez lęk przed „zepsuciem" działania. Tymczasem w podejściach Sidneya Dekkera i Erika Hollnagela do bezpieczeństwa podkreśla się, że zdolność adaptacji i zdolność do bezpiecznego przerwania procesu jest miarą dojrzałości systemu. Psychoperformans powinien mieć zatem prostą architekturę reakcji: kto zatrzymuje działanie, kto zabezpiecza obiekt, kto zabezpiecza przestrzeń, gdzie jest miejsce stabilizacji, jakie są zasady kontaktu w sytuacji podwyższonego pobudzenia. W konfiguracjach grupowych oznacza to także jasny podział ról: prowadzący i uczestnik nie mogą jednocześnie improwizować zasad bezpieczeństwa, bo improwizowanie zasad w stresie jest niemal gwarancją eskalacji.

Bezpieczeństwo dotykowe wymaga jeszcze jednego doprecyzowania: „bezpieczeństwo materiału dla skóry" i „bezpieczeństwo relacji" muszą być rozdzielone, a potem zsynchronizowane. Materiał może być obiektywnie gładki i nieostry, a mimo to dotyk może być odbierany jako naruszenie, jeśli jest zaskoczeniem lub jeśli przekracza indywidualne progi tolerancji. Materiał może też być obiektywnie ryzykowny (mikrozadziory, chropowatość, alergeny), a mimo to relacyjnie „bezpieczny", bo grupa ufa sobie i normalizuje dyskomfort. Psychoperformans nie może dopuścić, by relacyjne zaufanie przykrywało ryzyko fizyczne, ani by fizyczna neutralność była pretekstem do ignorowania granic. Ten podwójny rygor jest częścią etosu: psychoperformans ma być praktyką intensywną, ale intensywność ma wynikać ze strojenia, nie z przemocy.

Domknięcie 31.3 można sformułować jako zasadę projektową: w psychoperformansie BHP jest językiem kompozycji ograniczeń, a ograniczenia są tym, co umożliwia powtarzalność, korektę i odpowiedzialność. Jeśli scena jest ergonomiczna, obiekt–klucz jest bezpieczny dotykowo, a kanały działania są zestrojone, praktyk ma dostęp do precyzyjnej pracy sensotwórczej, a nie do narracji kompensacyjnej. Jeśli scena jest chaotyczna, obiekt jest nieprzewidywalny, a dotyk nie ma protokołu, praktyka wchodzi w tryb obronny, a wtedy sens zaczyna być produkowany przez stres, nie przez plan sytuacyjny. Psychoperformans wybiera pierwszą drogę jako drogę metodologiczną: nie dlatego, że unika ryzyka jako takiego, lecz dlatego, że ryzyko ma być świadome, ograniczone i odwracalne, aby obiekt–klucz mógł pozostać materialnym operatorem znaczeń w serii IndywiduAkcji.

31.4. Obiekt i przedmiot: ciężar, faktura, termika, bezpieczeństwo manipulacji

Rozróżnienie „obiektu" i „przedmiotu" w psychoperformansie nie jest kaprysem terminologicznym, tylko narzędziem precyzji. „Przedmiot" to rzecz w obiegu potocznym, która ma funkcję użytkową, jest już oswojona kulturowo i wstępnie skategoryzowana przez schematy działania; „obiekt" to byt włączony w plan sytuacyjny jako operator relacji, który zostaje wyjęty z oczywistości użytkowania i poddany re-kategoryzacji przez akt. Ten ruch ma długą genealogię:

od heideggerowskiej analizy narzędzia i poręczności (Martin Heidegger), przez fenomenologię percepcji i ciała (Maurice Merleau-Ponty), po „thing theory" Billa Browna, gdzie rzecz staje się „thing" wtedy, gdy przestaje być przezroczystym narzędziem i ujawnia swoją materialną obecność. Psychoperformans, opierając się na obiekcie–kluczu, nie tyle celebruje tę przemianę, ile ją technicznie projektuje: obiekt ma być „oduczony" z funkcji przedmiotu, aby mógł działać jako materialny operator znaczeń, a równocześnie ma pozostać bezpieczny dla manipulacji, co wymaga rygoru, o którym wprost mówiły ergonomia (Donald Norman), teoria affordancji (James J. Gibson) oraz ujęcia rozproszonej sprawczości artefaktów (Bruno Latour, Alfred Gell). W tej perspektywie ciężar, faktura i termika nie są dekoracją obiektu, tylko jego „gramatyką fizyczną", która pisze warunki ruchu, uwagi i ryzyka.

Ciężar jest w psychoperformansie kategorią podwójną: mechaniczno-fizyczną i poznawczą. Mechanicznie ciężar jest siłą wynikającą z masy w polu grawitacyjnym, ale dla praktyka znaczenie ma również bezwładność, czyli opór masy wobec zmiany ruchu, a także moment bezwładności, który zależy od rozkładu masy względem osi obrotu. Ten szczegół ma znaczenie praktyczne: dwa obiekty o tej samej masie mogą zachowywać się całkowicie inaczej, jeśli jeden ma masę skupioną centralnie, a drugi peryferyjnie, co zmienia „czucie" w nadgarstku i barku oraz zmienia ryzyko niekontrolowanego obrotu. W biomechanice i ergonomii praca z momentem siły jest podstawowa, bo obciążenie kręgosłupa, barku i nadgarstka rośnie gwałtownie, gdy ciężar oddala się od osi ciała; w praktyce dźwigania i przenoszenia wskazywali na to badacze ergonomii pracy, tacy jak Thomas R. Waters w kontekście zaleceń NIOSH, a w biomechanice kręgosłupa Stuart McGill. Psychoperformans musi tę wiedzę wchłonąć jako element planu sytuacyjnego: obiekt–klucz ma generować sens poprzez manipulację, ale nie może generować sensu kosztem kompensacyjnego usztywnienia i bólu, bo wtedy ciało przechodzi z trybu eksploracyjnego w tryb obronny, co opisaliby zarówno klasycy stresu (Hans Selye), jak i badacze allostazy (Bruce McEwen) oraz neurobiologii stresu (Robert Sapolsky). Ciężar zbyt duży albo źle rozłożony staje się więc czynnikiem, który przechwytuje uwagę, zawęża repertuar ruchu i produkuje narrację „przetrwania", a nie narrację transformacji.

Jednocześnie ciężar jest narzędziem sensotwórczym, bo organizuje rytm i segmentację aktu. Obiekt ciężki wymusza zwolnienie, wprowadza przerwy na stabilizację, domaga się przygotowania chwytu, a więc w naturalny sposób buduje dramaturgię pauzy i koncentracji. W teorii aktywnej inferencji Karl Friston oraz w interpretacjach Andy'ego Clarka ciało i mózg dążą do minimalizacji błędu przewidywania przez dobór działań, które stabilizują doznania; ciężar może tu działać jak „wymuszacz stabilizacji", bo nie pozwala na chaotyczne korekty bez kosztu energetycznego. Psychoperformans może to wykorzystać, ale tylko wtedy, gdy ciężar jest skalibrowany do możliwości praktyka oraz do czasu ekspozycji; w przeciwnym razie ciężar przechodzi w przeciążenie, przeciążenie w ból, ból w unik, a unik w utratę sprawczości. Z perspektywy uczenia proceduralnego i kontroli ruchu, opisywanej w neurofizjologii Nikołaja Bernsteina i w nowoczesnych modelach sterowania ruchem, ciężar staje się parametrem, który albo wspiera stabilizację wzorców, albo wymusza kompensacje. W psychoperformansie kluczowe jest rozpoznanie, czy obiekt–klucz ma być „kotwicą" rytmu, czy ma być „przekaźnikiem" subtelnych zmian; te dwie funkcje wymagają innych zakresów masy, innej geometrii chwytu oraz innej logiki przerw.

W praktyce różnica między „obiektem" a „przedmiotem" ujawnia się właśnie w ciężarze: przedmiot użytkowy zwykle jest zoptymalizowany pod ekonomię ruchu, obiekt–klucz bywa

zoptymalizowany pod ekonomię znaczenia. Ta ekonomia znaczenia nie może jednak ignorować fizyki; w przeciwnym razie zamiast „współautorstwa materii" pojawia się przemoc materiału, a przemoc materiału jest formą wymuszenia, która psuje plan sytuacyjny. Z tego powodu w psychoperformansie należy konsekwentnie odróżniać „ciężar performatywny" od „ciężaru destrukcyjnego". Ciężar performatywny to taki, który zmienia tempo, uwagę i sposób chwytu, ale pozostaje w zakresie odwracalności; ciężar destrukcyjny to taki, który wprowadza mikrourazy, drżenie kompensacyjne, ból lub długotrwałe przeciążenie. To rozróżnienie jest spójne z nowoczesnymi teoriami bezpieczeństwa jako sterowania ograniczeniami (Nancy Leveson) i z ujęciami błędu jako efektu warunków systemu (James Reason): nie chodzi o to, by praktyk „wytrzymał", tylko by system planu sytuacyjnego nie produkował awarii.

Faktura jest drugim filarem odróżnienia obiektu od przedmiotu, bo faktura jest miejscem, w którym materia „pisze" swoje granice dotyku. W haptyce i psychofizyce dotyku Susan Lederman i Roberta Klatzky opisywali, że rozpoznawanie faktury i właściwości materiału zależy od specyficznych procedur eksploracyjnych dłoni: pocierania, dociskania, stukania, podnoszenia, obejmowania. Psychoperformans, którego rdzeniem jest manipulacja obiektem–kluczem, działa na tej samej infrastrukturze poznawczej, tylko uruchamia ją intencjonalnie jako technologię sensu. Faktura nie jest więc „ładnym materiałem"; faktura jest mapą mikrozachowań, bo chropowatość zwiększa tarcie i stabilizuje chwyt, ale może też generować mikrozadziory i mikrourazy, szczególnie przy powtarzalnym kontakcie. Gładkość zmniejsza ryzyko otarć, ale może zwiększać ryzyko poślizgu, a poślizg w psychoperformansie jest nie tylko problemem mechanicznym, lecz także problemem semantycznym: poślizg jest wydarzeniem o wysokiej saliencji, które przechwytuje uwagę i łatwo staje się „znakiem", nawet jeśli jest tylko błędem tribologicznym, o którym klasycznie pisali Frank Bowden i David Tabor. Właśnie dlatego w psychoperformansie faktura musi być projektowana jako kompromis między „czytelnością haptyczną" a „bezpieczeństwem dotykowym".

W tym kontekście warto rozumieć fakturę zarówno jako parametr inżynierski, jak i jako parametr percepcyjny. Inżyniersko można mówić o chropowatości i mikrogeometrii powierzchni, o strefach ścinania, o adhezji, o zużyciu ściernym, o tribochemii, czyli o procesach chemicznych zachodzących w mikrokontakcie. Percepcyjnie faktura jest wynikiem pobudzenia receptorów skórnych oraz sprzężenia z ruchem; klasyczne nazwy mechanoreceptorów, jak ciałka Meissnera, tarczki Merkla, ciałka Paciniego czy zakończenia Ruffiniego, porządkują różne skale bodźców, ale psychoperformans nie potrzebuje neuroanatomii dla samej neuroanatomii. Potrzebuje jej jako aparatu ostrożności: faktura, która daje „przyjemny opór", może jednocześnie wprowadzać mikrouszkodzenia naskórka, a mikrouszkodzenia natychmiast zmieniają sposób interpretowania dotyku, bo ból i dyskomfort modulują uwagę i wartościowanie. W teoriach bólu Ronalda Melzacka oraz w ujęciach modulacji znaczenia przez stan ciała, kojarzonych z Antonio Damasio, widać, że sygnał somatyczny potrafi stać się dominantą znaczeniową. Dlatego faktura w psychoperformansie musi być projektowana nie pod chwilowe „wrażenie", tylko pod serię: pod powtarzalność kontaktu bez eskalacji progu dyskomfortu.

Termika, czyli zachowanie cieplne obiektu, jest trzecim parametrem, który odróżnia obiekt–klucz od przedmiotu, bo termika jest kanałem o bardzo wysokiej wadze biologicznej. Obiekt „zimny" i „ciepły" nie oznacza tylko temperatury; oznacza tempo wymiany ciepła z dłonią, które zależy od przewodnictwa cieplnego, pojemności cieplnej i parametrów powierzchni. Joseph

Fourier, formułując prawo przewodnictwa, pokazał, że przepływ ciepła jest funkcją gradientu i właściwości materiału; w dotyku praktycznym oznacza to, że metal i drewno o tej samej temperaturze mogą być odczuwane jako radykalnie różne, bo metal szybciej odbiera ciepło ze skóry. W psychoperformansie ta „różnica termiczna" może stać się narzędziem intensyfikacji uwagi i przeniesienia jej w interocepcję, czyli mapowanie stanu ciała, o której pisał Bud Craig; ale może też stać się źródłem gwałtownego dyskomfortu i reakcji obronnej. Termika ma również wymiar bezpieczeństwa: materiały o wysokiej pojemności cieplnej potrafią długo utrzymywać temperaturę, a materiały o wysokim przewodnictwie potrafią szybko przenosić ciepło, co w niektórych konfiguracjach prowadzi do ryzyka poparzeń lub wychłodzeń kontaktowych. Psychoperformans nie może tego ignorować, bo manipulacja obiektem–kluczem jest fundamentalna, a dłonie są narzędziem krytycznym; utrata czucia w dłoni, nawet chwilowa, zmienia cały plan sytuacyjny.

Termika jest również parametrem znaczenia, bo w kulturach i w językach „ciepło" i „zimno" mają bogatą symbolikę, a psychoperformans pracuje w polu, gdzie metafory konceptualne łatwo sklejają doświadczenie z interpretacją. To zjawisko było opisywane w ramach teorii metafor konceptualnych George'a Lakoffa i Marka Johnsona: doświadczenia cielesne są mapowane na kategorie abstrakcyjne. W psychoperformansie termika może więc uruchomić szybkie, prawie automatyczne mapowania sensu, ale to właśnie jest obszar ryzyka nadinterpretacji. Dlatego obiekt–klucz o silnej termice wymaga dodatkowego rygoru odczytu parametrycznego: czy termika jest zaprojektowana jako bodziec, czy jest ubocznym skutkiem materiału, czy wynika z otoczenia, czy wynika z wilgotności skóry. Bez tego rygoru termika zamienia się w „dowód" i zaczyna generować narracje, które mogą wchodzić w nocebo interpretacyjne, czyli w obszar, w którym język i oczekiwania produkują reakcję negatywną. Psychoperformans, zgodnie z zasadą odczarowywania, nie neguje symboliki, ale rozdziela mechanizm od znaczenia, aby symbolika była wyborem, nie przymusem.

Bezpieczeństwo manipulacji w 31.4 jest konsekwencją tych trzech parametrów: ciężaru, faktury i termiki. Manipulacja obiektem–kluczem jest fundamentem, ale fundament nie może być źródłem urazu. W ergonomii narzędziowej i w human factors istnieje pojęcie „punktów krytycznych" chwytu: miejsc, gdzie dochodzi do ścinania skóry, do zakleszczeń, do punktowego nacisku, do powtarzalnych mikrourazów. Psychoperformans powinien traktować te punkty krytyczne jako parametry planu sytuacyjnego, podobnie jak inżynier bezpieczeństwa traktuje punkty zakleszczeń w maszynach. Nie oznacza to mechanizacji sztuki; oznacza to, że obiekt–klucz ma być zaprojektowany jako interfejs, a interfejs ma wspierać działanie właściwe i utrudniać działanie ryzykowne, co jest dokładnie logiką affordancji Gibsona i projektowania Normana. Jeśli obiekt zachęca do chwytu, który przeciąża nadgarstek, albo jeśli jego geometria wymusza ściskanie w strefie ścięgien, plan sytuacyjny będzie produkował ból i kompensację. Jeśli jego powierzchnia jest zbyt gładka, będzie produkował poślizg. Jeśli jest zbyt chropowata, będzie produkował otarcie. Jeśli jego termika jest zbyt intensywna, będzie produkował reakcję obronną. W każdym z tych przypadków sens, który miał być generowany przez obiekt–klucz, zostaje przejęty przez układ obronny.

W praktyce psychoperformansu bezpieczeństwo manipulacji obejmuje również „bezpieczeństwo dotykowe" w sensie relacyjnym, bo obiekt często bywa przekazywany między osobami lub działa w przestrzeni wspólnej. Alfred Gell wskazywał, że artefakty dystrybuują sprawstwo, a Bruno Latour, że aktorami sieci są także rzeczy; w psychoperformansie

przekazywanie obiektu–klucza jest więc nie tylko ruchem mechanicznym, lecz także ruchem odpowiedzialności. Ciężar i poślizg mają w grupie dodatkowy wymiar: błąd jednej osoby może stać się ryzykiem drugiej, a ślad urazu w grupie szybko staje się śladem semantycznym. Dlatego obiekt–klucz powinien mieć „logikę przekazu": strefy chwytu, które są czytelne, strefy niechwytu, które są jasne, oraz geometrię, która minimalizuje ryzyko niekontrolowanego obrotu. Psychoperformans nie powinien polegać na domyślnej kompetencji uczestników; powinien projektować takie warunki, w których nawet minimalna kompetencja nie prowadzi do eskalacji ryzyka, co jest spójne z systemowym rozumieniem bezpieczeństwa Reasona i Leveson.

W tym ujęciu obiekt–klucz jest „narzędziem sensu", ale narzędzie sensu musi być równocześnie „narzędziem bezpieczeństwa", czyli interfejsem, który nie zdradza dłoni. Ciężar, faktura i termika są więc trzema osiami projektowania: ciężar stroi rytm i ekonomię ruchu, faktura stroi tarcie i czytelność haptyczną, termika stroi interocepcję i wagę biologiczną bodźca. W psychoperformansie te trzy osie muszą pozostać w równowadze, bo każda z nich ma zdolność przechwytywania uwagi i każda z nich ma zdolność generowania ryzyka. Gdy równowaga jest utrzymana, obiekt przestaje być przedmiotem, a staje się obiektem: nie dlatego, że „ma aurę", lecz dlatego, że jego parametry fizyczne i jego projekt interfejsu konsekwentnie prowadzą ciało do działania, które jest zarówno bezpieczne, jak i semantycznie gęste.

W tym miejscu rozróżnienie obiektu i przedmiotu można uściślić jeszcze bardziej: „przedmiot" jest zwykle projektowany po to, by redukować koszt sensomotoryczny (ekonomizować ruch, skracać czas, minimalizować wysiłek), natomiast obiekt–klucz bywa projektowany po to, by modulować koszt sensomotoryczny w sposób celowy. Ta modulacja nie polega na „utrudnianiu dla utrudniania", tylko na świadomym strojeniu parametrów interfejsu, w duchu tego, co James J. Gibson nazywał polem możliwych działań, a Donald Norman przeniósł na grunt projektowania jako sterowanie tym, co staje się oczywiste, a co zostaje zablokowane. Psychoperformans, jeśli ma być praktyką o wysokiej sterowalności, nie może mylić modulacji z chaosem: modulacja jest kontrolą progu, chaos jest zaniedbaniem progu, a próg w materiale jest zawsze realny, nawet gdy jest ukryty w estetyce.

Ciężar obiektu w planie sytuacyjnym warto rozpatrywać nie w skali absolutnej, tylko relacyjnej. Liczy się masa, ale liczy się także rozkład masy, środek ciężkości, moment bezwładności oraz sprzężenie ciężaru z geometrią chwytu i drogą przenoszenia. W biomechanice ruchu Nikołaj Bernstein uczył, że stabilność jest wytwarzana poprzez organizację stopni swobody, a w ujęciach współczesnych, rozwijanych m.in. przez Daniela Wolperta, Emila Todorova i Rezę Shadmehr, kontrola ruchu opiera się na przewidywaniu konsekwencji i na korektach w warunkach opóźnień sensorycznych. W praktyce psychoperformansu oznacza to, że obiekt o dużej bezwładności „spowalnia" korekty nie tylko fizycznie, ale też poznawczo: wydłuża pętlę decyzyjną, zwiększa koszt błędu, podnosi wagę stabilizacji. To może być niezwykle użyteczne, gdy plan sytuacyjny wymaga „dociążenia" rytmu i wytworzenia pauzy, ale jest destrukcyjne, gdy plan sytuacyjny opiera się na subtelnych mikroregulacjach dłoni. W pierwszym przypadku ciężar działa jak metronom, w drugim jak sabotaż.

Ta relacyjność ciężaru ujawnia się także w kwestii progu wytrzymałości dłoni i w kwestii dystrybucji nacisku. Obiekt o tej samej masie może być bezpieczny lub ryzykowny w zależności

od promienia krawędzi, od szerokości strefy chwytu i od tego, czy kontakt jest powierzchniowy, czy punktowy. W mechanice kontaktu, kojarzonej z klasycznymi modelami Hertza, nacisk jednostkowy rośnie gwałtownie, gdy kontakt staje się punktowy, a w psychoperformansie punktowy nacisk natychmiast przestawia uwagę na ochronę i ból. W konsekwencji obiekt–klucz powinien być traktowany jako narzędzie dystrybucji nacisku: jego geometria ma prowadzić do kontaktu, który jest czytelny haptycznie, ale nie agresywny dla skóry i tkanki podskórnej. To jest element bezpieczeństwa manipulacji, który bywa ignorowany, ponieważ w sztuce łatwo fetyszyzuje się „surowość" materiału, a psychoperformans musi tę skłonność neutralizować rygorem, inaczej obiekt–klucz zacznie produkować mikrourazy, a mikrourazy uruchomią cały aparat obronny organizmu.

Faktura jako parametr bezpieczeństwa manipulacji powinna być rozumiana w dwóch rejestrach jednocześnie: rejestrze tarcia i rejestrze skóry. Frank Bowden i David Tabor pokazali, że tarcie jest historią mikrokontaktów, a mikrokontakty są zależne od mikrogeometrii powierzchni, od wilgotności i od zanieczyszczeń. Susan Lederman i Roberta Klatzky wskazywali, że rozpoznawanie faktury jest aktywne, zależy od procedur eksploracyjnych dłoni, a więc od tego, jak obiekt prowadzi ruch. Z perspektywy psychoperformansu oznacza to, że faktura nie jest neutralna: faktura „wymusza" określony typ procedury, np. pocieranie, dociskanie, obwodzenie, przytrzymywanie, i w ten sposób zmienia nie tylko ślad na obiekcie, ale też ślad w ciele, bo procedura eksploracyjna ma swój koszt mięśniowy i swój koszt uwagowy. Obiekt o fakturze zbyt agresywnej zwiększa tarcie, ale jednocześnie zwiększa ryzyko otarć i mikropęknięć naskórka; obiekt o fakturze zbyt gładkiej obniża ryzyko otarć, ale zwiększa ryzyko poślizgu, a poślizg jest zdarzeniem o wysokiej saliencji, które w ujęciu predykcyjnym Karla Fristona i interpretacjach Andy'ego Clarka będzie wzmacniać wagę błędu przewidywania, przez co uwaga przestawi się z sensu na kontrolę ryzyka. To właśnie jest praktyczna definicja „bezpieczeństwa manipulacji": utrzymać tarcie w zakresie, w którym dłoń nie musi przechodzić w tryb panicznej korekty, a skóra nie musi przechodzić w tryb ochronny.

Termika dopełnia ten układ, bo jest parametrem, który łatwo „przełamuje" hierarchię bodźców. Bud Craig opisywał interocepcję jako mapowanie stanu ciała, a Antonio Damasio wiązał ją z wartościowaniem i decyzją. W praktyce oznacza to, że termika obiektu–klucza bardzo szybko wchodzi w warstwę afektywną: „zimne" i „ciepłe" nie są tylko danymi, są natychmiast odczuwane jako kategorie relacyjne. Jeśli obiekt ma silną przewodność cieplną, jego dotyk może stać się bodźcem dominującym, a wtedy obiekt nie tyle działa jako operator sensu, ile jako operator pobudzenia. Z punktu widzenia psychoperformansu jest to ryzyko podwójne: po pierwsze, rośnie prawdopodobieństwo reakcji obronnej i gwałtownego skrócenia kontaktu; po drugie, rośnie prawdopodobieństwo nadinterpretacji, bo kategorie termiczne mają bogate mapowania metaforyczne, co pokazywali George Lakoff i Mark Johnson. Dlatego termika w obiekcie–kluczu wymaga albo kalibracji materiału (dobór tworzywa, osłony, przekładki, segmentacja stref kontaktu), albo kalibracji procedury (czas kontaktu, faza adaptacji, faza stabilizacji), a najlepiej obu naraz.

W psychoperformansie szczególnie użyteczne jest myślenie o obiekcie–kluczu jako o interfejsie wielowarstwowym, który ma strefy funkcjonalne. Strefa chwytu powinna mieć właściwości inne niż strefa ekspresji śladu, a strefa ekspresji śladu inne niż strefa odkładania lub przekazu. Takie strefowanie jest analogiczne do tego, jak w projektowaniu narzędzi i urządzeń rozdziela się powierzchnie robocze od powierzchni obsługowych, aby ograniczyć błędy

wymuszone, o których pisał Donald Norman, oraz aby wzmocnić bariery bezpieczeństwa w sensie Jamesa Reasona. W obiekcie–kluczu strefowanie ma jeszcze jedną funkcję: rozdziela ślad jako indeks działania od strefy bezpieczeństwa, dzięki czemu intensywna praca ze śladem nie musi automatycznie oznaczać zwiększenia ryzyka. To jest szczególnie istotne, gdy obiekt ma generować pamięć materii, o której była mowa wcześniej: jeśli ślad ma się kumulować, to musi kumulować się w miejscu, które nie przenosi ryzyka na skórę i stawy.

Bezpieczeństwo manipulacji obejmuje również dynamikę przekazu obiektu w przestrzeni i w grupie. W ujęciach rozproszonej sprawczości Bruno Latour i Alfred Gell pokazali, że rzeczy wchodzą w obieg relacji jako aktorzy; w psychoperformansie przekaz obiektu–klucza jest momentem, w którym odpowiedzialność materialna i odpowiedzialność relacyjna spotykają się w jednym geście. Jeśli obiekt jest ciężki albo ma wysoką bezwładność, przekaz musi mieć protokół: jasną orientację, jasny punkt przejęcia, jasny sposób stabilizacji po przejęciu. Jeśli obiekt jest śliski, protokół musi uwzględniać redundancję chwytu i minimalizować ryzyko rotacji w dłoni. Jeśli obiekt ma termikę dominującą, protokół musi uwzględniać fazę adaptacji, bo w przeciwnym razie przejęcie może wywołać odruchowe cofnięcie dłoni i wypadnięcie obiektu. Psychoperformans w tym miejscu korzysta z logiki bezpieczeństwa jako sterowania ograniczeniami, rozwijanej przez Nancy Leveson: nie liczy na dobrą wolę i „ogarnianie”, tylko projektuje ograniczenia tak, by nawet w warunkach pobudzenia i rozproszenia uwagi system pozostawał stabilny.

Właściwości powierzchniowe obiektu–klucza mają także swoje konsekwencje czasowe. Pamięć materii oznacza, że współczynnik tarcia może się zmieniać w serii, ponieważ powierzchnia się poleruje, zmatowia, zbiera mikrocząstki, absorbuje wilgoć lub tłuszcz, a w niektórych materiałach ulega mikropęknięciom i wykruszeniom. To oznacza, że „ten sam obiekt” nie jest w istocie tym samym interfejsem po kilkunastu aktach; staje się innym obiektem o innych progach. Jeśli psychoperformans ma utrzymać sterowalność IndywiduAkcji, musi wbudować w plan sytuacyjny krótką inspekcję przed i po akcie, tak jak w praktykach bezpieczeństwa operacyjnego inspekcja jest elementem rytuału pracy, a nie dodatkiem. Warto w tym kontekście pamiętać o intuicji Gilberta Simondona: obiekt w procesie użytkowania indywidualizuje się, ale indywidualizacja może być stabilizacją albo degradacją, zależnie od tego, czy system kontroluje warunki brzegowe.

Szczególnym przypadkiem są obiekty–klucze, które wchodzą w pole „magicznych” praktyk rozumianych jako rytualno-performatywne technologie znaczenia. W takich konfiguracjach rośnie ryzyko, że parametry fizyczne zostaną nadpisane narracją, a narracja zacznie usprawiedliwiać ryzyko. Psychoperformans musi tu być bezwzględny metodologicznie: rytualizacja nie znosi fizyki. Jeśli obiekt jest zbyt ostry, to jest zbyt ostry niezależnie od symboliki; jeśli jest zbyt śliski, to jest zbyt śliski niezależnie od „intencji”; jeśli jest zbyt zimny, to jest zbyt zimny niezależnie od metafor. Jane Bennett mogłaby powiedzieć, że materia ma sprawczość, ale psychoperformans doprecyzowuje: ta sprawczość ma postać progów mechanicznych i termicznych, a progi są nieprzekupne. Dopiero gdy progi są zabezpieczone, można pozwolić symbolice pracować, bo wtedy symbolika nie działa jako przymus kompensacyjny, lecz jako narzędzie rekontekstualizacji.

Dlatego bezpieczeństwo manipulacji jest w istocie dyscypliną projektowania „granicy dotyku”. Granica dotyku to nie tylko kwestia zgody między osobami, ale także kwestia tego, jak obiekt

spotyka się ze skórą, jak rozkłada nacisk, jak prowadzi tarcie, jak przekazuje temperaturę i jak „ustawia" dłoń w przestrzeni. W human factors mówi się o tym jako o jakości interfejsu; w psychoperformansie jest to jakość obiektu–klucza jako operatora sensu. Jeżeli interfejs jest dobry, praktyk może pozostać w trybie eksploracyjnym, gdzie uwaga ma rozdzielczość, a korekty są miękkie. Jeżeli interfejs jest zły, praktyk przechodzi w tryb obronny, gdzie uwaga zawęża się do przetrwania, a korekty stają się szarpane, co niszczy zarówno estetykę, jak i metodologiczną interpretowalność śladu. W tym sensie ciężar, faktura i termika nie są trzema „cechami", lecz trzema osiami, na których da się przewidzieć, czy obiekt stanie się obiektem–kluczem, czy pozostanie przedmiotem zagrażającym praktyce.

W psychoperformansie kategoria „bezpieczeństwa manipulacji" powinna zostać rozumiana jako bezpieczeństwo interfejsu, a nie jako moralna cnota wykonawcy. Don Norman, rozwijając pojęcia signifiers i constraints, podkreślał, że dobry projekt nie tyle wymaga ostrożności, ile ją wbudowuje, natomiast James J. Gibson, mówiąc o affordancjach, wskazywał, że środowisko i obiekty proponują działania jeszcze zanim zostaną nazwane. W praktyce oznacza to, że obiekt–klucz nie może być „sprawdzany dopiero w działaniu", bo działanie jest już sytuacją obciążenia, a obciążenie przesuwa percepcję w stronę skrótów i reakcji obronnych. Jeśli psychoperformans ma pozostać praktyką o wysokiej sterowalności, interfejs obiektu musi „prowadzić" ciało ku działaniom odwracalnym i stabilnym, tak aby intensywność aktu była intensywnością sensotwórczą, a nie intensywnością walki z ryzykiem.

Z tego powodu w 31.4 należy wprost przyjąć, że obiekt–klucz jest zawsze kompromisem między semantyką a biomechaniką. Martin Heidegger pisał o narzędziu jako o czymś, co znika w poręczności, ale w psychoperformansie obiekt ma zarazem znikać i ujawniać się: znikać jako źródło zagrożenia, ujawniać się jako operator znaczeń. Maurice Merleau-Ponty pokazywał, że ciało jest „warunkiem widzenia", a w tym kontekście można dopowiedzieć: ciało jest też warunkiem dotyku, a dotyk jest warunkiem sensu, gdy obiekt jest fundamentalny. To dlatego projektowanie obiektu–klucza nie może być separowane od planu sytuacyjnego, bo plan sytuacyjny jest architekturą relacji, w której ciężar, faktura i termika przestają być „właściwościami" i stają się parametrami sterowania.

Najbardziej elementarna heurystyka bezpieczeństwa manipulacji polega na rozpoznaniu trzech klas zagrożeń: zagrożeń krawędziowych, zagrożeń progowych i zagrożeń dynamicznych. Krawędziowe wynikają z ostrości, zadziorów, mikropęknięć i powierzchniowego zużycia; progowe wynikają z nagłej zmiany tarcia, nagłej zmiany temperatury, nagłej zmiany stabilności chwytu, nagłej zmiany równowagi obiektu; dynamiczne wynikają z bezwładności, rotacji, niekontrolowanego momentu obrotowego, odbicia, a także z przenoszenia obiektu przez przestrzeń i przez relacje grupowe. W modelach błędu Jamesa Reasona oraz w systemowym podejściu Nancy Leveson ryzyko nie jest „wypadkiem", tylko skutkiem tego, że system dopuszcza konfiguracje awaryjne; psychoperformans powinien więc projektować obiekt–klucz tak, aby konfiguracje awaryjne były trudne do osiągnięcia nawet w warunkach rozproszenia uwagi. To jest podstawowy warunek odwracalności, bez której IndywiduAkcja łatwo przechodzi w serię kompensacji i mikrourazów, a wtedy sens zostaje zdominowany przez obronę.

Krawędź jest w psychoperformansie kategorią epistemiczną, bo krawędź jest granicą, która „uczy" dłoń. Problem polega na tym, że krawędź może uczyć na dwa sposoby: może uczyć rozdzielczości i precyzji, albo może uczyć uniku. Gdy krawędź jest zbyt ostra, uczy uniku, a unik

jest w praktyce ruchem obronnym, który reorganizuje całe ciało, zmienia oddech, podnosi napięcie i przestawia uwagę, co w klasycznych ujęciach stresu Hansa Selye'ego oraz w neurobiologii Roberta Sapolsky'ego prowadzi do zawężenia pola działania. Gdy krawędź jest wystarczająco czytelna, ale nie agresywna, uczy precyzji, bo dłoń może utrzymać kontakt bez mikrouszkodzeń, a ślad mechaniczny pozostaje informacją, nie karą. W tej logice nawet „surowość" materiału musi być rygorystycznie kalibrowana: obiekt–klucz może być ascetyczny, może być chropowaty, może być ciężki, lecz nie może zdradzać skóry, bo zdrada skóry natychmiast zmienia status obiektu z operatora sensu na generator ryzyka.

Progi tarcia i poślizgu są szczególnie zdradliwe, ponieważ ich skutki są gwałtowne i mają wysoką saliencję (zdolność do przechwytywania uwagi) w sensie neurokognitywnym. Karl Friston, opisując minimalizację błędu przewidywania, pokazywał, że nieoczekiwane zdarzenia o wysokiej wadze błędu reorganizują priorytety systemu; Andy Clark dopowiadał, że ciało i środowisko są częścią obliczeń. Poślizg obiektu–klucza jest właśnie takim zdarzeniem: w jednej chwili przełącza układ w tryb korekcyjny, a tryb korekcyjny zwykle ignoruje warstwę symboliczną, bo priorytetem staje się odzyskanie kontroli. Frank Bowden i David Tabor dostarczają tu twardego języka: tarcie zmienia się od mikrogeometrii, od wilgotności, od zanieczyszczeń, od zużycia; to znaczy, że „ten sam obiekt" może w praktyce mieć inne progi w zależności od dnia, temperatury dłoni, potu, pyłu. Psychoperformans musi więc wbudować w projekt obiektu redundancję chwytu i stabilność powierzchni, a w plan sytuacyjny krótką fazę kalibracji kontaktu, aby poślizg nie był „niespodzianką", tylko zjawiskiem kontrolowanym lub wyeliminowanym.

Dynamika obiektu jest kolejną osią, na której przedmiot przechodzi w obiekt. Przedmiot użytkowy ma zwykle przewidywalną dynamikę, bo jest projektowany pod typowe gesty; obiekt–klucz może mieć dynamikę nieoczywistą, ale nie może mieć dynamiki zdradliwej. Bezładność i moment bezwładności sprawiają, że obiekt może „kontynuować" ruch mimo woli praktyka, a wtedy pojawia się ryzyko uderzenia w ciało, w podłoże, w inne osoby, a także ryzyko niekontrolowanego śladu, który zostanie później nadpisany narracją. Nikołaj Bernstein, a później badacze kontroli ruchu tacy jak Daniel Wolpert, podkreślali, że ruch jest zawsze kompromisem między planem a korektą; jeśli obiekt zbyt mocno opiera się korekcie, praktyk zaczyna kompensować ciałem, co z kolei podnosi koszt energetyczny i zwiększa ryzyko przeciążenia. Dlatego obiekt–klucz o większej bezwładności powinien mieć geometryczne i materiałowe zabezpieczenia antyrotacyjne, wyraźne strefy chwytu, przewidywalne punkty podparcia oraz czytelny środek ciężkości w praktyce dotyku, a nie tylko w opisie. W przeciwnym razie ciężar, który miał stroić rytm, zaczyna stroić lęk, a lęk stroi interpretację w sposób wymuszony.

Bezpieczeństwo manipulacji obejmuje również „bezpieczeństwo semantyczne", rozumiane jako ograniczanie przymusu nadinterpretacji. George Lakoff i Mark Johnson pokazali, jak ciało mapuje doświadczenie na metafory, a w psychoperformansie ciężar, szorstkość i zimno mogą bardzo łatwo stać się gotowymi znakami moralnymi lub ontologicznymi: ciężar jako „wina", chropowatość jako „kara", zimno jako „obcość", ciepło jako „opieka". Psychoperformans nie może tego wyłączyć, ale musi to rozbroić metodologicznie: mechanizm bodźca musi zostać oddzielony od interpretacji, aby znaczenie było wyborem planu sytuacyjnego, a nie automatycznym narzuceniem przez biologię. Tu spotykają się Bud Craig i Antonio Damasio, bo interocepcja i markery somatyczne mogą organizować decyzję zanim pojawi się refleksja;

psychoperformans przyjmuje to jako fakt i odpowiada na niego rygorem protokołu odczytu parametrycznego. Odczarowywanie, rozumiane jako rozdzielenie mechanizmu od symbolu, staje się w 31.4 nie gestem światopoglądowym, tylko narzędziem bezpieczeństwa, bo chroni praktyka przed tym, by obiekt–klucz przejął rolę „dowodu" i zaczął produkować nocebo interpretacyjne.

Warto też doprecyzować, że bezpieczeństwo manipulacji jest zawsze sprzężone z higieną interfejsu, nawet jeśli nie używa się materiałów „medycznych". Skóra jest narządem wrażliwym, a mikrouszkodzenia powstają nie tylko przez ostre krawędzie, lecz także przez powtarzalny ścinający kontakt i przez tarcie w warunkach wilgoci, co w praktyce zwiększa podatność na podrażnienia i reakcje alergiczne. W dermatologii kontaktowej i medycynie pracy opisano, jak pozornie neutralne materiały, kleje, pigmenty, lateksy czy metale mogą działać drażniąco lub uczulająco; psychoperformans nie może więc traktować „surowości" jako estetycznego alibi. Jeśli obiekt–klucz ma pracować w serii IndywiduAkcji, powinien być projektowany tak, aby kontakt nie pogarszał kondycji skóry, bo kondycja skóry zmienia jakość dotyku, a jakość dotyku zmienia jakość sensu. To jest prosta, lecz często pomijana konsekwencja faktu, że w psychoperformansie obiekt jest fundamentalny: narzędzie sensu nie może niszczyć aparatu sensu.

Na poziomie kulturowo-historycznym rozróżnienie obiektu i przedmiotu wymaga jeszcze jednego kroku: rozpoznania, że „przedmiot" ma wstępnie ustalone skrypty użycia, a „obiekt" te skrypty destabilizuje. Marcel Mauss, pisząc o technikach ciała, pokazywał, że ruch jest kulturowo uczony, a Tim Ingold zwracał uwagę, że materiały są procesami, a nie martwymi nośnikami. W praktyce psychoperformansu oznacza to, że obiekt–klucz nie jest „rekwizytem", tylko partnerem w procesie, ale partnerem nie w sensie mistyfikacji, lecz w sensie materialnego współkształtowania trajektorii działania. Lambros Malafouris, rozwijając material engagement theory, opisywał, że poznanie jest rozproszone między umysł i artefakty; psychoperformans wykorzystuje tę intuicję, ale dokłada do niej rygor bezpieczeństwa: rozproszenie poznania nie może oznaczać rozproszenia odpowiedzialności. Jeśli obiekt „zrobił coś" w działaniu, to nie jest to alibi, tylko sygnał, że parametry interfejsu były źle skalibrowane lub że plan sytuacyjny wpuścił zbyt wiele niekontrolowanych progów.

Dlatego końcowa definicja obiektu–klucza w 31.4 musi zostać sformułowana jako definicja operacyjna, nie metaforyczna. Obiekt–klucz jest takim obiektem, którego ciężar, faktura i termika zostały celowo dobrane i utrzymane w zakresie odwracalności, tak aby manipulacja mogła pozostać precyzyjna, a ślad mógł pozostać interpretowalny. Obiekt–klucz jest jednocześnie archiwum mikrokontaktów (Bowden, Tabor) i interfejsem affordancji (Gibson, Norman), a w grupie jest dystrybutorem sprawczości (Latour, Gell), ale żadna z tych ról nie ma prawa unieważniać BHP, bo bez BHP psychoperformans traci status praktyki badawczej i zamienia się w sytuację przeciążenia. W tej logice „przedmiot" pozostaje tym, co działa w trybie oczywistości i ekonomii użytkowej, natomiast „obiekt" jest tym, co działa w trybie świadomie modulowanej ekonomii sensu; modulacja nie jest jednak dowolnością, tylko strojoną relacją między fizyką a semantyką. Kiedy ta relacja jest dobrze zaprojektowana, obiekt–klucz może urzeczywistniać fundamentalną zasadę psychoperformansu: poprzez fenomenologiczne przypisywanie mu sensu oraz wykonywanie na nim aktów symbolicznych, w tym praktyk rytualno-performatywnych, obiekt współkonstytuuje skutki działania, ale nie przez przemoc i

nie przez przypadek, tylko przez kontrolowane progi materialne, które stabilizują ciało i otwierają przestrzeń znaczenia.

31.5. Fizyka i materiałowość organizmu: drgania, rezonans, przewodzenie, tarcie, nacisk i granice analogii fizycznych

Jeżeli psychoperformans ma wejść w obszar fizyki organizmu i materialności ciała bez popadania w półnaukowy język „wibracji", musi zacząć od radykalnego uporządkowania pojęć. Organizm ludzki nie jest ani czystą maszyną mechaniczną, ani bezkształtnym polem metaforyczno-energetycznym. Jest złożonym, wieloskładnikowym układem materiałowym o własnościach sprężystych, lepkosprężystych, przewodzących, tłumiących, tarciowych, ciśnieniowych, falowych i kinetycznych, a zarazem układem żywym, aktywnie regulującym własne napięcia, przepływy i odpowiedzi adaptacyjne. Z punktu widzenia fizyki ciało nie jest jednorodną bryłą, lecz strukturą złożoną z tkanek o odmiennym module sprężystości, różnej gęstości, odmiennej przewodności cieplnej i elektrycznej, różnym współczynniku tłumienia drgań oraz różnym stosunku między odkształceniem sprężystym i plastycznym. Inaczej zachowuje się kość, inaczej mięsień, inaczej powięź, inaczej tkanka tłuszczowa, inaczej płyn, inaczej naczynie, inaczej rogówka czy siatkówka, a inaczej skóra z jej tarciem, mikroślizgiem i przyczepnością zależną od wilgotności, temperatury i nacisku. W psychoperformansie ma to znaczenie zasadnicze, bo każda manipulacja obiektem–kluczem, każdy gest, krok, bezruch, przyłożenie ciężaru, opór materiału, przesunięcie po podłodze, kontakt dłoni ze ścianą, siedzenie na krześle, leżenie na macie, zawieszanie ciała, nacisk stopy na grunt czy nawet sposób trzymania oddechu jest zarazem zdarzeniem semantycznym i zdarzeniem mechanicznym. Rudolf Laban i Moshe Feldenkrais inaczej językowo ujmowali ten sam problem: ruch nie jest tylko zmianą pozycji w przestrzeni, lecz organizacją siły, ciężaru, czasu, przepływu i relacji z oporem. Psychoperformans powinien tę intuicję pogłębić. Nie wystarczy powiedzieć, że ciało „czuje". Trzeba dopowiedzieć, że ciało odbiera, przetwarza i wytwarza siły, że jest miejscem styku naprężenia i odkształcenia, ciśnienia i odciążenia, mikrodrgań, tarcia i bezwładności, a także że znaczenie bardzo często zostaje wcielone właśnie przez materialną jakość tych zjawisk. Obiekt–klucz nie jest tylko nośnikiem symbolu, lecz ciałem o masie, temperaturze, fakturze, twardości, podatności, szorstkości i bezwładności; przestrzeń nie jest tylko miejscem rytuału, lecz układem powierzchni, oporów, rezonansów, odbić dźwięku, przewodnictwa światła, punktów podparcia i stref nacisku. Z tej perspektywy psychoperformans staje się sztuką materialnie świadomego komponowania zdarzeń. Nie operuje „energią" w sensie mglistym, lecz konkretnymi relacjami fizycznymi, które mogą być odczuwane, znaczące i regulacyjne. Właśnie dlatego fizyka organizmu nie jest w tym projekcie dodatkiem do biologii, ale jednym z warunków zrozumienia, dlaczego niektóre działania niosą ciężar przemiany, a inne pozostają pustą ilustracją idei.

Pierwszym kluczowym pojęciem musi stać się drganie, ale rozumiane ściśle. Drganie nie oznacza tu dowolnej „subtelnej energii", tylko ruch oscylacyjny wokół pewnego stanu równowagi, występujący w strukturach o określonej masie, sprężystości i tłumieniu. W organizmie i w jego otoczeniu takie drgania występują na wielu poziomach: akustycznym, mechanicznym, tkankowym, głosowym, naczyniowym, mięśniowym, a pośrednio również w rytmizowanych zmianach ciśnienia i przepływu. Gdy człowiek wydaje głos, nie „emanuje wibracją" w sensie popularnym, lecz wprawia w drgania fałdy głosowe, słup powietrza, klatkę piersiową, tkanki szyi, jamy rezonansowe i pośrednio część struktur kostnych oraz miękkich.

Gdy uderza w membranę, gong, misę, podłogę czy blat, wytwarza falę sprężystą i określony rozkład energii, który może być odbierany dotykiem, słuchem, propriocepcją i interocepcją. Gdy chodzi, ciało samo staje się układem oscylującym: ciężar przemieszcza się pionowo i poziomo, tkanki miękkie tłumią część energii, a układ szkieletowo-mięśniowy magazynuje i oddaje ją w mikroskali sprężystej. To właśnie dlatego krok jest tak ważny w psychoperformansie: nie jako romantyczna figura drogi, lecz jako podstawowa forma periodycznego kontaktu siły z podłożem. W sensie fizycznym każdy krok jest negocjacją między grawitacją, reakcją podłoża, bezwładnością segmentów ciała, tarciem pod stopą, sprężystością tkanek i kontrolą nerwowo-mięśniową. Jeśli krok staje się ciężki, gwałtowny, szurający, urywany lub przeciwnie — przesadnie ostrożny, to zmienia się nie tylko jego ekspresja psychologiczna, ale też cały profil mechaniczny organizmu. Psychoperformans powinien umieć czytać takie różnice i wykorzystywać je jako materiał działania. Drganie jest bowiem nie tylko czymś, co „oddziałuje z zewnątrz", lecz również czymś, co organizm sam generuje i organizuje. Tremor napięciowy, drżenie głosu, mikrofalowanie mięśni przy zmęczeniu, pulsacyjność naczyniowa, oscylacje posturalne podczas stania — wszystko to są zjawiska, które można opisywać zarazem fizycznie i fenomenologicznie. To ważne, bo w psychoperformansie nie chodzi o banalne przeciwstawienie „ciała biologicznego" i „ciała symbolicznego", ale o pokazanie, że symbol często wciela się właśnie przez zmianę parametrów materialnych: ciężaru, nacisku, sztywności, płynności, mikrodynamiki. Maurice Merleau-Ponty dostarczył filozofii ciała języka dla doświadczenia, ale Laban i Feldenkrais przypominają, że doświadczenie ma zawsze konkretne wektory siłowe. Psychoperformans potrzebuje obu tych tradycji jednocześnie.

Drugim pojęciem, jeszcze częściej nadużywanym, jest rezonans. W fizyce rezonans nie oznacza po prostu „zgodności" ani „głębokiego poruszenia", lecz stan, w którym układ odpowiada szczególnie silnie na wymuszenie o częstotliwości zbliżonej do jego częstotliwości własnej lub do jednego z jego modów drgań. Aby mówić o rezonansie odpowiedzialnie, trzeba więc pytać o trzy rzeczy: jaki jest układ, jakie ma właściwości materiałowe i geometryczne oraz jakie wymuszenie do niego dociera. Organizm ludzki nie posiada jednej globalnej „częstotliwości własnej" w sensie prostym. Ma wiele struktur o różnych parametrach i różnych pasmach odpowiedzi. Inaczej będą reagowały zatoki, inaczej klatka piersiowa, inaczej gałka oczna, inaczej trzewia, inaczej tkanki miękkie kończyny, inaczej głos i jama ustna, inaczej układ przedsionkowy na drgania mechaniczne, a jeszcze inaczej cała postawa na mikrowymuszenia rytmiczne. To rozróżnienie jest decydujące, bo chroni psychoperformans przed fatalnym błędem: przed tezą, że istnieje jedna „uzdrawiająca częstotliwość" dla organu, emocji lub całego człowieka. Takie twierdzenia nie mają obecnie dostatecznego umocowania fizycznego ani biologicznego. Co innego wolno jednak powiedzieć: rytm, fala akustyczna, cykliczny ruch, powtarzalny nacisk czy periodyczne wymuszenie mogą organizować odpowiedź organizmu w sposób rezonansowy lub quasi-rezonansowy na pewnych poziomach funkcjonalnych. W oddechu i sercu można mówić o zjawiskach synchronizacji rytmów, w głosie o rezonansie jam ciała, w ruchu o sprężystym wykorzystaniu energii, w architekturze pomieszczenia o rezonansie akustycznym, a w relacji społecznej o synchronii czasowej, która bywa metaforycznie nazywana rezonowaniem, choć mechanicznie nie jest tym samym. W psychoperformansie trzeba pilnować właśnie tej granicy. Rezonans dosłowny dotyczy struktur fizycznych i ich odpowiedzi na wymuszenie. Rezonans metaforyczny może dotyczyć znaczenia, wspólnoty uwagi, poruszenia emocjonalnego lub trafności symbolu. Oba bywają ważne, ale nie wolno ich mieszać bez komentarza. Jeśli prowadzący mówi, że dany głos, dźwięk, obiekt czy rytm „zarezonował", musi wiedzieć, czy mówi o akustyce, o ciele, o psychice czy o kulturze. Psychoperformans

dojrzały nie rezygnuje z wieloznaczności, lecz ją różnicuje. Właśnie to odróżnia go od pseudonaukowego użycia fizyki jako ornamentu.

Trzecim niezbędnym zagadnieniem tej części są przewodzenie, tarcie i nacisk, bo to one na poziomie najbardziej podstawowym kształtują materialną prawdę działania. Przewodzenie nie dotyczy tylko elektryczności czy ciepła, lecz szerzej przechodzenia energii przez ośrodek. W psychoperformansie ważne jest przewodzenie cieplne między ciałem a przedmiotem, przewodzenie dźwięku przez powietrze, podłogę i ciało, przewodzenie sił przez łańcuchy mięśniowo-powięziowe, a w sensie metaforycznym także przewodzenie uwagi przez układ bodźców. Tarcie natomiast jest jednym z najbardziej niedocenianych operatorów znaczenia. Bez tarcia nie ma stabilnego kroku, precyzyjnego chwytu, kontroli ślizgu, bezpieczeństwa w ruchu ani fizycznej wiarygodności gestu. Zbyt małe tarcie grozi utratą kontroli, zbyt duże — blokadą płynności. W sensie symbolicznym psychoperformans od dawna pracuje na figurach oporu, poślizgu, ciężaru, utknięcia i przejścia. W sensie fizycznym te figury mają bardzo konkretny odpowiednik. Nacisk z kolei jest podstawową formą relacji ciała z materią. Każde siedzenie, klęk, podparcie dłoni o ścianę, dociskanie obiektu do klatki piersiowej, oparcie czoła o powierzchnię, chodzenie boso po gruncie czy trzymanie ciężaru w rękach generuje rozkład sił, który można opisać mechanicznie i odczuć fenomenologicznie. Nie ma tu żadnej mistyki. Jest materiałowość działania. To ona decyduje, czy akt psychoperformatywny jest prawdziwy na poziomie ciała. Jeżeli obiekt–klucz ma „ważyć winę", to musi mieć albo realną masę, albo taką relację z ciałem, która generuje odczuwalny koszt podtrzymywania. Jeżeli działanie ma polegać na odciążeniu, to nie wystarczy o nim powiedzieć; trzeba zmienić rozkład nacisku, ciężaru i napięcia. Jeżeli rytuał przejścia ma być przekonujący, musi istnieć fizyczna różnica między fazą przed i po: inny opór, inny krok, inna pozycja, inny układ światła, inna orientacja ciała, inny status przedmiotu. To właśnie dlatego fizyka materiałowości jest w psychoperformansie tak ważna. Nie po to, by redukować człowieka do mechaniki, lecz po to, by nie pozwolić znaczeniu dryfować bez ciała. Psychoperformans istnieje naprawdę wtedy, gdy sens zostaje podparty przez własności materiałowe świata i organizmu. W kolejnej części trzeba będzie przejść jeszcze głębiej do granic analogii fizycznych, bo właśnie tam najłatwiej o nadużycie: od trafnej metafory do fałszywego mechanizmu prowadzi droga bardzo krótka.

Największe ryzyko pojawia się jednak wtedy, gdy analogie fizyczne zaczynają być traktowane jak mechanizmy dosłowne. Psychoperformans potrzebuje analogii, ponieważ bez nich trudno uchwycić przejście między ciężarem psychicznym a ciężarem ciała, między oporem egzystencjalnym a oporem materiału, między rozproszeniem uwagi a rozpraszaniem energii, między utknięciem a wzrostem tarcia, między poruszeniem wspólnotowym a synchronizacją rytmów. Ale właśnie dlatego trzeba nieustannie różnicować poziomy opisu. Kiedy mówi się, że człowiek „utknął", nie oznacza to jeszcze wzrostu współczynnika tarcia; kiedy mówi się, że grupa „rezonuje", nie znaczy to automatycznie, że doszło do rezonansu w sensie mechaniki drgań; kiedy mówi się o „przepływie", nie chodzi jeszcze o przepływ laminarny ani turbulentny w sensie hydrodynamicznym. Trafna analogia jest użyteczna, bo porządkuje doświadczenie i projekt działania. Fałszywy mechanizm jest szkodliwy, bo nadaje metaforze pozór dowodu. W psychoperformansie trzeba więc ustanowić zasadę fizycznej pokory: wolno używać języka drgań, pola, oporu, przewodzenia, sprężystości, nacisku i tłumienia, ale zawsze z wyraźnym zaznaczeniem, czy chodzi o opis dosłowny, czy o figurę operacyjną. Jeżeli obiekt–klucz ma „przewodzić napięcie" między dwiema osobami, to w sensie ścisłym nie przewodzi go jak przewodnik elektryczny; może natomiast stać się mediatorem siły chwytu, wektora uwagi,

napięcia mięśniowego, ciężaru znaczenia i rytmu przekazywania. Jeżeli cisza „gęstnieje”, nie staje się dosłownie medium o większej gęstości masowej, lecz rośnie saliencyjny ciężar braku dźwięku, zmienia się mikrodynamika oddechu, ruchów oczu, napięć posturalnych i oczekiwania na przełamanie progu. Najbardziej dojrzały psychoperformans nie eliminuje metafor fizycznych, lecz trzyma je w ryzach. Wie, że ciało rzeczywiście jest układem mechanicznym, akustycznym i termicznym, ale też wie, że życie psychiczne nie daje się bez reszty przeliczyć na język fizyki. Właśnie dlatego analogia w tej metodzie ma status narzędzia heurystycznego, a nie substytutu wiedzy.

Ta sama ostrożność dotyczy pojęcia pola, które w praktykach artystycznych i duchowych bywa nadużywane bardziej niż jakiekolwiek inne. W fizyce pole ma ścisłe znaczenie: opisuje rozkład wielkości w przestrzeni, na przykład pola grawitacyjnego, elektrycznego lub elektromagnetycznego. W psychoperformansie użycie słowa „pole” najczęściej dotyczy jednak pola obecności, pola uwagi, pola relacyjnego lub pola napięcia sytuacyjnego, a więc porządku fenomenologiczno-interakcyjnego, nie zaś pola fizycznego mierzalnego odpowiednim tensorem lub wektorem. To rozróżnienie nie osłabia praktyki, lecz ją oczyszcza. Można bowiem powiedzieć rzecz precyzyjną: uczestnicy psychoperformansu znajdują się we wspólnej przestrzeni fizycznej, w której rzeczywiście działają konkretne parametry akustyczne, świetlne, termiczne, odległościowe i mechaniczne; zarazem tworzą oni pole społeczne, w którym gęstość uwagi, kierunki spojrzeń, mikroopóźnienia reakcji, rytm oddychania, napięcie mięśniowe i rozmieszczenie ciał współkonstytuują doświadczenie intensywności, bliskości, zagrożenia albo wsparcia. Pole społeczne nie jest więc polem fizycznym w ścisłym sensie, ale ma swoją materialną stronę. Odległość między ciałami, kąt ustawienia torsu, poziom hałasu tła, czas pogłosu, twardość podłoża, jakość oświetlenia, temperatura powietrza, opór drzwi, wysokość sufitu i rozkład obiektów naprawdę wpływają na to, jak dane „pole obecności” zostaje przeżyte. Właśnie tutaj psychoperformans może korzystać z fizyki bardzo rzetelnie: nie przez fantazję o niewidzialnych promieniowaniach emocji, lecz przez świadome projektowanie realnych warunków przestrzeni. Sala o długim pogłosie będzie wzmacniać inne doświadczenie głosu niż przestrzeń sucha akustycznie. Twarda, zimna posadzka generuje inne relacje nacisku, tarcia i ciężaru niż podłoże miękkie i ciepłe. Wąski korytarz zagęszcza relacje kierunkowe i ogranicza możliwe trajektorie ruchu, podczas gdy szeroka hala rozprasza uwagę i zmienia topologię spotkania. To są realne własności świata, a nie ezoteryczne ornamenty. Psychoperformans, który chce być fizycznie świadomy, powinien umieć opisywać je językiem parametrów i jednocześnie tłumaczyć, jak przekładają się one na afekt, napięcie i sens.

Jeszcze ważniejsza jest kwestia impedancji, tłumienia i transmisji siły, choć słowa te rzadko pojawiają się w praktykach artystycznych. Organizm nie przekazuje energii liniowo i bezstratnie. Każdy ruch, każdy kontakt z podłożem, każdy nacisk dłoni na obiekt, każdy głos i każdy krok ulegają częściowemu rozproszeniu, tłumieniu, odbiciu lub magazynowaniu w strukturach sprężystych. To znaczy, że psychoperformans nie może myśleć o ciele tak, jakby było doskonale przezroczystym medium dla intencji. Intencja nie przechodzi do ruchu bez oporu. Między decyzją a gestem stoi całe ciało materiałowe: jego masa, bezwładność, ograniczenia stawowe, napięcie antagonistów, wilgotność skóry, opór tkanek, stan zmęczenia, historia urazu, temperatura, lęk przed utratą równowagi i mikrowahania posturalne. Właśnie dlatego dwa gesty znaczące „to samo” nigdy nie są identyczne materialnie. Jeden będzie miał większy impet i krótszy czas hamowania, drugi większe tłumienie i dłuższą fazę dojścia, trzeci ujawni nadmiar współskurczu, czwarty zbyt małą amplitudę z powodu ostrożności. Psychoperformans powinien

uczyć czytania tych różnic nie jako błędów estetycznych, lecz jako danych o organizmie. Tam, gdzie pojawia się nadmierne tłumienie, może kryć się lęk, przeciążenie, ból, historia kontroli albo strategia minimalizacji ryzyka. Tam, gdzie impet stale przechodzi w utratę kontroli, może chodzić o deficyt hamowania, pośpiech, kompulsywną ekspresję lub brak zdolności do modulacji siły. W sensie fizycznym organizm stale negocjuje między generowaniem energii a jej wygaszaniem. W sensie psychoperformatywnym to właśnie jedna z najważniejszych osi przemiany: nauczyć się nie tylko inicjować akt, ale i go wyhamowywać; nie tylko naciskać, ale też odpuszczać; nie tylko wywoływać drganie, ale umieć je wygasić; nie tylko przekraczać próg, lecz także bezpiecznie z niego schodzić. W tym miejscu fizyka i etyka spotykają się niezwykle ściśle. Źle wygaszona siła jest nie tylko problemem mechanicznym, ale i problemem egzystencjalnym. Psychoperformans, który nie umie uczyć hamowania, tłumienia, rozkładania ciężaru i świadomego kończenia impulsu, jest metodą połowiczną, nawet jeśli doskonale operuje językiem intensywności.

Na końcu tej części trzeba dodać jeszcze jedno rozróżnienie: między fizyką obiektu a fizyką organizmu. Obiekt–klucz może być ciężki, zimny, ostry, chropawy, lepki, sprężysty, kruchy, tłumiący lub rezonujący, ale to nie wystarcza, by określić jego funkcję w psychoperformansie. Liczy się zawsze układ relacyjny: kto go trzyma, jak długo, w jakiej pozycji, przy jakim napięciu mięśniowym, z jakim statusem symbolicznym, na jakim tle przestrzennym i z jaką możliwością zmiany chwytu. Ten sam kamień może być tylko martwą masą albo centralnym operatorem przemiany, zależnie od tego, czy jego ciężar rzeczywiście reorganizuje postawę, rytm, oddech i uwagę. Ta sama lina może być dekoracją albo strukturą oporu i zawieszenia. Ta sama misa może być pustym znakiem „wibracji" albo realnym źródłem fali akustycznej, która reorganizuje wspólny czas słuchania. Psychoperformans nie powinien fetyszyzować materiału jako takiego. Powinien raczej uczyć się, że własności fizyczne obiektu stają się psychoperformatywne dopiero w sprzężeniu z ciałem, czasem i planem sytuacyjnym. To właśnie będzie prowadziło dalej, ku bardziej precyzyjnemu opisowi tego, jak ciało i materia tworzą układy siłowe, jak działa mechanotransdukcja doświadczenia na poziomie czucia i ruchu, oraz gdzie kończą się uprawnione analogie między prawami fizyki a językiem przemiany.

Tutaj pojawia się pojęcie dla psychoperformansu szczególnie cenne, ponieważ łączy fizykę z biologią bez uciekania w pustą metaforykę: mechanotransdukcja. Nie oznacza ona żadnej tajemniczej alchemii materii, lecz proces, w którym bodziec mechaniczny — nacisk, rozciąganie, ścinanie, kompresja, wibracja, zmiana obciążenia, odkształcenie tkanki — zostaje przekształcony w sygnał biologiczny, a następnie w zmianę czucia, reakcji mięśniowej, orientacji posturalnej, afektu lub zachowania. Ciało nie „odbiera energii" w sensie mglistym; ciało posiada wyspecjalizowane struktury czuciowe i tkankowe, które różnicują typ siły, jej kierunek, amplitudę, częstotliwość, czas trwania i tempo narastania. Inaczej reagują receptory szybko adaptujące się, inaczej wolno adaptujące się, inaczej wrzecionka mięśniowe, inaczej narządy ścięgniste Golgiego, inaczej receptory skórne wrażliwe na lekki dotyk, ucisk, wibrację albo rozciąganie. Pacini odpowiadają szczególnie dobrze na drgania o określonych parametrach, Merkel na nacisk i strukturę powierzchni, Ruffini na rozciąganie, a układ przedsionkowy na przyspieszenia i zmianę położenia głowy; wszystkie te poziomy spotykają się potem w mózgowym scalaniu postawy, ruchu i orientacji. Dla psychoperformansu wynika z tego rzecz fundamentalna: jeżeli chce pracować materialnie, nie może traktować ciała jak abstrakcyjnego nośnika przeżyć. Musi wiedzieć, że chwyt, docisk, tempo przesuwania dłoni po powierzchni, długość utrzymywania ciężaru, kontakt bosą stopą z podłożem, mikrodrżenie kolan podczas

stania, opór elastycznej taśmy, nierówność kamienia, krawędź drewna, lepkość gliny, zimno metalu, podatność tkaniny czy sprężystość liny tworzą konkretne warunki mechanotransdukcji. Właśnie one mogą budować realność aktu. Jeżeli performer ściska obiekt–klucz, to nie tylko „wyraża napięcie", ale rzeczywiście zwiększa kompresję w dłoni, aktywację zginaczy, ciśnienie powierzchniowe skóry, czucie głębokie i lokalny koszt mięśniowy. Jeżeli ktoś przechodzi z twardej podłogi na miękką matę, zmienia się nie tylko symbolika gruntu, lecz także sposób dystrybucji sił reakcji podłoża, praca stopy, zakres mikrokorekt posturalnych i cała ekonomia równoważna. Donald Ingber, choć jego model tensegrity bywa nadużywany, pozostaje tu ważny właśnie dlatego, że przypomniał wielu dziedzinom jedną rzecz: siła działająca lokalnie rzadko pozostaje wyłącznie lokalna. Organizmy żywe rozprowadzają naprężenia i odpowiedzi przez wiele połączonych układów, choć nigdy nie czyni to z ciała jednolitej membrany cudownej transmisji. Psychoperformans powinien przyjąć to w sposób podwójny: lokalność ma znaczenie, ale lokalność bywa włączona w większy wzór całego ciała.

Stąd blisko już do bardziej złożonej kwestii lepkosprężystości i histerezy, bez których nie da się rozumieć ani ruchu, ani bezruchu, ani przejścia przez próg. Tkanki żywe nie zachowują się jak idealne sprężyny. Nie oddają całej zmagazynowanej energii, nie reagują natychmiastowo i nie wracają do poprzedniego stanu bezstratnie. Mięśnie, ścięgna, powięź, skóra i wiele innych struktur wykazują własności lepkosprężyste, to znaczy łączą komponent elastyczny z komponentem zależnym od czasu, tarcia wewnętrznego i tempa deformacji. To oznacza, że ten sam ruch wykonany szybko i wolno jest nie tylko psychologicznie inny, ale również materiałowo inny. Rozciąganie wolne, utrzymywanie pozycji, pulsacyjny nacisk, mikroruch pod obciążeniem, powolne podnoszenie i długie wyhamowanie uruchamiają odmienny rozkład sił niż gwałtowne szarpnięcie, nagły zwrot czy rzut. Zjawisko histerezy przypomina zaś, że droga wejścia i droga powrotu nie są identyczne: tkanka „pamięta" część obciążenia, a energia częściowo rozprasza się jako ciepło lub mikrokoszt strukturalny. W psychoperformansie ma to bardzo głęboki sens. Akt przejścia nie jest geometrycznym punktem, lecz materialnym procesem. Wejście w pozycję, podjęcie ciężaru, oparcie ciała, dociśnięcie czoła do ściany, zawieszenie ramion, zgięcie kolan, położenie się na zimnej posadzce, powolne rozwieranie dłoni — wszystko to posiada własną dynamikę dojścia, własny koszt utrzymania i własną drogę wyjścia. Właśnie dlatego nie wolno myśleć, że gest „znaczy" wyłącznie przez swój kształt wizualny. Gest znaczy również przez swój przebieg materiałowy: przez to, ile czasu potrzebuje, jak rozkłada ciężar, gdzie pojawia się opór, czy ciało wchodzi w niego płynnie, czy z zacięciem, czy wyjście z gestu jest gwałtowne, czy długo opóźnione. Y.C. Fung w biomechanice tkanek miękkich pokazał, jak głęboko odpowiedź materiału zależy od historii obciążenia. Psychoperformans może tę wiedzę przełożyć na język planu sytuacyjnego: czasem nie chodzi o to, by wykonać akt mocniej, lecz by wykonać go dłużej, wolniej albo z inną trajektorią rozkładu siły. Materialna prawda przemiany nie zawsze leży w kulminacji. Bardzo często leży w jakości obciążenia i odciążenia.

To prowadzi do zagadnienia układów ciało–obiekt–podłoże, które w psychoperformansie powinny być analizowane jako realne układy siłowe, a nie tylko kompozycje znaczeń. Każdy akt manipulacji obiektem–kluczem tworzy układ zamknięty lub półzamknięty: ciało działa na obiekt, obiekt działa zwrotnie na ciało, a całość osadzona jest w reakcji podłoża, grawitacji, tarciu i ograniczeniach przestrzeni. Trzymając kamień, człowiek nie tylko nadaje mu sens, lecz także przejmuje jego bezwładność. Przesuwając ciężkie krzesło, nie tylko „wytwarza hałas przejścia", ale negocjuje siłę tarcia, rytm mięśniowy, kąt natarcia i stabilność własnego środka ciężkości. Ciągnąc linę, nie tylko „uruchamia obraz walki", lecz realnie wchodzi w stan izometrycznego lub

quasi-izometrycznego napięcia, w którym ciało buduje przeciwwagę wobec zewnętrznego oporu. Nacisk, poślizg, przyspieszenie, wyhamowanie, odbicie, kompresja, moment obrotowy i środek masy stają się wtedy częścią semantyki działania. Właśnie dlatego James Gibson jest tu ważny: jego pojęcie affordance przypomina, że obiekt oferuje określone możliwości działania nie abstrakcyjnie, lecz relacyjnie, zależnie od ciała, skali i sytuacji. Dla jednego ciała dany przedmiot będzie możliwy do podniesienia jedną ręką, dla innego wymusi zmianę postawy, dla jeszcze innego stanie się nieprzekraczalnym oporem. Psychoperformans powinien umieć to czytać i wykorzystywać, ale także nie nadużywać. Jeżeli plan sytuacyjny zakłada ciężar, to ciężar musi być rzeczywiście odczuwalny, ale nie może przekroczyć granicy bezpieczeństwa stawów, kręgosłupa, wzorca oddechowego i kontroli posturalnej. Jeżeli zakłada wibrację lub rezonans akustyczny, trzeba pamiętać o granicach tolerancji słuchowej, przedsionkowej i psychicznej. Jeżeli zakłada tarcie, ślizg lub kontakt skóry z powierzchnią, trzeba uwzględnić materiał, temperaturę, wilgotność, możliwość otarcia i indywidualną nadwrażliwość. Fizyka organizmu nie jest bowiem po to, by dodawać metodzie naukowego blasku, ale po to, by uczynić ją bardziej precyzyjną, bardziej prawdziwą i mniej przypadkową.

Najważniejsza granica tej części przebiega jednak tam, gdzie fizyka kończy się jako opis własności świata, a zaczyna jako nieuprawnione wyjaśnienie wszystkiego. Nie wszystko, co porusza psychicznie, jest rezonansem. Nie każda wspólna synchronia jest zjawiskiem falowym. Nie każde „pole obecności" daje się wyjaśnić terminologią pola fizycznego. Nie każde odczucie ciepła, mrowienia, drgania, ciężaru czy rozpływania ma prostą mechaniczno-akustyczną przyczynę. Organizm żywy jest układem, w którym fizyka spotyka się z neurobiologią, psychologią, pamięcią i kulturą. W psychoperformansie trzeba zatem utrzymać zdolność mówienia dwoma językami jednocześnie: językiem materialnej precyzji i językiem znaczenia. Gdy jeden z nich pożera drugi, metoda traci równowagę. Jeśli mówi wyłącznie fizyką, redukuje człowieka do układu obciążeń i drgań. Jeśli mówi wyłącznie metaforą, gubi realność ciała i ryzyko materiałowe. Właśnie dlatego dalszy ruch powinien prowadzić ku jeszcze bardziej szczegółowemu opisowi, jak różne materiały, powierzchnie, temperatury, tekstury i topologie przestrzeni współtworzą przebieg działania psychoperformatywnego oraz jak odróżniać trafne użycie analogii fizycznej od pseudonaukowego nadużycia.

Dalsze uszczegółowienie wymaga przejścia od ogólnej mechaniki ciała do psychofizyki kontaktu z materiałem, ponieważ to właśnie tam fizyka staje się w psychoperformansie najbardziej konkretna. Materiał nie „mówi" sam przez się; mówi przez zespół własności, które organizm realnie różnicuje: chropowatość, podatność na odkształcenie, zimno lub ciepło kontaktowe, śliskość, lepkość, tarcie dynamiczne, mikrogeometrię powierzchni i zmianę tych parametrów w czasie kontaktu. Bergmann Tiest zwracał uwagę, że dotykowe rozpoznawanie własności materiału nie redukuje się do jednego kanału, lecz opiera się na sprzężeniu sygnałów mechanicznych i termicznych, a badania nad interakcją skóra–tekstylia pokazują dodatkowo, że współczynnik tarcia i percepcja dotykowa nie pokrywają się liniowo: różne okolice ciała mogą dawać odmienne tarcie i odmienną ocenę szorstkości, lepkości czy przyjemności, przy braku prostego przełożenia między wartością fizyczną a odczuciem. To dla psychoperformansu kwestia zasadnicza. Oznacza bowiem, że nie wolno zakładać, iż „szorstki" materiał będzie zawsze czytany jako trudny, „gładki" jako kojący, a „ciężki" jako znaczący w ten sam sposób dla każdego ciała i w każdej topologii kontaktu. Materiałowość działania musi być testowana relacyjnie: w określonej części ciała, przy określonym nacisku, czasie kontaktu, wilgotności skóry, temperaturze, zmęczeniu i nastawieniu uwagowym. Ten sam obiekt–klucz może więc w

jednej sytuacji organizować ugruntowanie i realność, a w innej przeciążenie i odruch wycofania. Fizyczna precyzja psychoperformansu polega zatem nie na doborze „mocnych" materiałów, lecz na rozpoznaniu, jakie własności powierzchni i przedmiotu wywołują jaki profil reakcji mechanicznej i percepcyjnej. Dopiero wtedy ciężar, chropowatość, chłód, poślizg czy sztywność stają się wiarygodnymi operatorami znaczenia, a nie dekoracją procesu.

Szczególne znaczenie ma tu temperatura, bo właśnie ona najdobitniej pokazuje, że organizm nie odbiera materiału jedynie przez geometrię kontaktu. Badania nad dotykiem materiałów i tekstyliów wskazują, że niższa temperatura kontaktowa może zwiększać wrażenie wilgotności i zmniejszać percepcję szorstkości, a udział parametrów termicznych w odczuwaniu „mokrości" bywa większy niż udział samego tarcia. Z perspektywy psychoperformansu oznacza to, że chłód metalu, kamienia, szkła, posadzki czy tkaniny nie jest tylko dodatkiem estetycznym, lecz pełnoprawnym parametrem organizacji doświadczenia. Obiekt zimny może zostać odczytany jako bardziej obcy, bardziej „mokry", bardziej wymagający albo bardziej wytrącający z przewidywalności, nawet jeśli jego chropowatość nie ulega zmianie. Odwrotnie, materiał cieplejszy i bardziej podatny bywa odbierany jako mniej agresywny nie dlatego, że zmienia się tylko symbolika, lecz dlatego, że zmienia się sam reżim kontaktu skórnego, tarciowego i termicznego. To wymusza bardzo wysoką odpowiedzialność w pracy z podłożem, siedziskiem, tkaniną, wodą, gliną, metalem i wszelkimi powierzchniami długiego kontaktu. Psychoperformans nie powinien więc mówić po prostu o „mocy faktury", lecz projektować układ faktura–temperatura–czas–nacisk. Dopiero taki układ pozwala świadomie organizować doświadczenie ciężaru, oporu, ulgi, przejścia czy dyskomfortu. Właśnie dlatego fizyka materiału nie jest tu pobocznym detalem scenografii, lecz jednym z rdzeni planu sytuacyjnego. Niewłaściwie dobrana temperatura, śliskość albo szorstkość może zmienić sens całej sekwencji, a nawet przesunąć ją z obszaru regulacji do obszaru niepotrzebnego przeciążenia.

Równie ważna pozostaje topologia przestrzeni i relacja organizmu z podłożem, ponieważ psychoperformans rozgrywa się nie w pustej przestrzeni geometrycznej, lecz w świecie konkretnych reakcji podłoża, współczynników tarcia, wysokości oporu i rozkładu sił. Badanie Yamaguchiego i współpracowników pokazało, że przy chodu szurającym wyższe tarcie między stopą a podłożem może zwiększać zewnętrzny moment pochylający ciało do przodu i tym samym zwiększać ryzyko potknięcia, nawet bez żadnej wyraźnej przeszkody. To niezwykle ważne dla praktyki, bo potwierdza, że „bezpieczna powierzchnia" nie oznacza po prostu powierzchni o największej możliwej przyczepności. W pewnych układach ruchu zbyt duże tarcie także staje się ryzykiem. Z drugiej strony literatura biomechaniczna i tribologiczna pokazuje, że właściwości kontaktu ciało–powierzchnia różnią się między obszarami ciała i że odczuwana szorstkość czy lepkość nie są prostym odbiciem jednego parametru fizycznego. Dla psychoperformansu oznacza to, że przestrzeń musi być komponowana nie tylko symbolicznie, ale i tribologicznie. Różnica między drewnem, ceramiką, betonem, gumą, tkaniną, matą, ziemią, piaskiem czy metalem nie dotyczy wyłącznie obrazu kulturowego, lecz także realnych warunków kroku, ślizgu, hamowania, równowagi i mikrokorekt posturalnych. Ten sam akt klęku, oporu, ciągnięcia, szurania, pełzania czy zawieszenia będzie miał inny sens, jeśli podłoże zwiększa poślizg, inny — jeśli tłumi energię, inny — jeśli odbija ją sprężyście, a jeszcze inny — jeśli generuje wysoki koszt tarciowy. Topologia psychoperformatywna musi więc uwzględniać nie tylko kierunki ruchu i rozmieszczenie obiektów, ale też fizyczną politykę powierzchni: gdzie ciało ma się ślizgać, gdzie hamować, gdzie zapadać, gdzie być odpychane, a gdzie stabilizowane. To właśnie tutaj „plan sytuacyjny" spotyka się z inżynierią warunków brzegowych.

Ostatnia granica tej części przebiega tam, gdzie fizyka przestrzeni akustycznej i materiałowej zaczyna być mylona z metafizyką „rezonowania wszystkiego ze wszystkim”. W sensie ścisłym przenoszenie fali zależy od własności ośrodka, a na granicach materiałów znaczenie mają gęstość, prędkość propagacji i impedancja akustyczna; różnice tych parametrów decydują, jaka część energii przechodzi dalej, a jaka ulega odbiciu. To rozumowanie jest bardzo przydatne w psychoperformansie, o ile pozostaje tam, gdzie powinno: w opisie sali, podłoża, ścian, przedmiotu, głosu, odległości i tłumienia. Pozwala zrozumieć, dlaczego ta sama fraza wokalna w jednej przestrzeni daje wrażenie nośności i skupienia, a w innej rozprasza uwagę; dlaczego misa, metal, drewno czy szkło współtworzą różne warunki dla fali i dla dotykowego odbioru drgań; dlaczego układ materiałów w przestrzeni może wzmacniać albo osłabiać poczucie ciężaru dźwięku. Nie wolno jednak z tej precyzji robić kroku za daleko i twierdzić, że każdy akt poruszenia emocjonalnego jest rezonansem fizycznym, ani że każde „pole obecności” daje się sprowadzić do jednej teorii falowej. Psychoperformans potrzebuje zatem podwójnej dyscypliny: maksymalnej dokładności tam, gdzie chodzi o realne własności materiałów, oraz maksymalnej wstrzemięźliwości tam, gdzie analogia fizyczna zaczyna uwodzić zbyt szerokim zastosowaniem. Metoda dojrzała nie boi się mówić o tarciu, impedancji, tłumieniu, bezwładności, sprężystości i przewodzeniu, ale za każdym razem pyta: czy opisuję realny mechanizm, czy tylko figurę pomocną dla sensu? Dopiero utrzymanie tej różnicy pozwala zachować równowagę między materialną prawdą ciała a symboliczną prawdą działania. W następnym fragmencie trzeba będzie jeszcze ściślej opisać, jak ciało i materia współtworzą układy siłowe w konkretnych praktykach, oraz jakie zasady bezpieczeństwa i doboru materiałów powinny wynikać z tej fizycznej świadomości.

To właśnie prowadzi do najważniejszego wniosku domykającego ten podrozdział: fizyka organizmu i materiałowość świata nie są w psychoperformansie ani metafizycznym sekretem działania, ani martwym zapleczem technicznym, lecz warunkiem jego wiarygodności. Działanie staje się przekonujące dopiero wtedy, gdy jego sens ma oparcie w realnych własnościach ciała, obiektu i przestrzeni. Jeżeli mówi się o ciężarze, musi istnieć rzeczywisty rozkład masy, nacisku, bezwładności albo kosztu podtrzymywania. Jeżeli mówi się o oporze, musi istnieć faktyczny opór materiału, tarcia, geometrii ruchu albo posturalnego hamowania. Jeżeli mówi się o przejściu, musi istnieć realna zmiana topologii, światła, temperatury, faktury, wysokości, dystansu lub wektora ruchu. Jeżeli mówi się o rezonansie, trzeba wiedzieć, czy chodzi o akustyczny rezonans jam i materiałów, o synchronizację rytmów biologicznych, czy tylko o metaforyczne poruszenie znaczeniem. Psychoperformans dojrzały fizycznie nie zadowala się zatem figurą „mocnego gestu”. Pyta raczej, jaki był przebieg siły, jaki był koszt wejścia, gdzie ciało musiało hamować, gdzie przyspieszać, jak rozkładał się nacisk, jaka była odpowiedź podłoża, czy materiał tłumił, odbijał czy absorbował, jak długo utrzymywał temperaturę, jaki był profil tarcia, czy obiekt stabilizował uwagę przez własną masę i fakturę, czy jedynie pozorował znaczenie. Dopiero wtedy gest przestaje być ilustracją idei, a staje się zdarzeniem o prawdziwej gęstości. W tym sensie fizyka nie redukuje psychoperformansu, tylko zmusza go do większej odpowiedzialności. Każde działanie musi odpowiedzieć na pytanie, czy jego materialne warunki rzeczywiście współtworzą to, co ma zostać przeżyte, czy też tylko dekorują wcześniej wymyśloną narrację. To rozróżnienie jest równie istotne estetycznie, co metodologicznie. Dzieło słabe materialnie można zawsze dopowiedzieć słowem. Dzieło mocne materialnie broni się ciałem, przestrzenią, oporem i ciężarem jeszcze zanim zostanie zinterpretowane.

Stąd wynikają bardzo konkretne reguły kompozycyjne dla planu sytuacyjnego. Materiały powinny być dobierane nie według egzotyki czy auratyczności, lecz według relacji między ich własnościami fizycznymi a zamierzonym przebiegiem działania. Kamień, metal, szkło, wosk, tkanina, glina, drewno, guma, piasek, ziemia, woda, papier, lina i tworzywa syntetyczne mają odmienne profile masy, tłumienia, tarcia, temperatury kontaktowej, kruchości, sprężystości i podatności na deformację, a więc wytwarzają odmienne profile czucia, oporu, ryzyka i sensu. Psychoperformans nie powinien fetyszyzować „naturalności" materiału ani z góry przypisywać drewnu autentyczności, metalowi chłodu duchowego, kamieniowi prawdy, glinie transformacji, a tkaninie delikatności. Wszystkie te skojarzenia mogą być kulturowo użyteczne, ale dopiero wtedy, gdy przejdą próbę fizyczną: czy drewno rzeczywiście daje odpowiedni opór dłoni i stopy, czy metal nie jest zbyt chłodny lub śliski, czy kamień nie przeciąża chwytu i nadgarstka, czy glina nie wprowadza niepotrzebnego obrzydzenia sensorycznego, czy tkanina nie pochłania zbyt wielu różnic dotykowych, czy piasek nie rozprasza zamiast ugruntowywać. Podobnie z przestrzenią: nie wystarczy wybrać „miejsce klimatyczne". Trzeba rozpoznać, jak dane miejsce prowadzi ciało przez ciężar, podparcie, odbicie dźwięku, poślizg, widzialność, temperaturę i możliwość bezpiecznego wyjścia z działania. Czasem niewielka zmiana materiału albo podłoża wnosi więcej niż rozbudowanie całej symboliki aktu. Zmiana z chłodnej, twardej posadzki na matową, lekko podatną powierzchnię może całkowicie odmienić charakter klęku, bezruchu, rytmu oddechowego i relacji z własnym ciężarem. Zmiana z przestrzeni pogłosowej na tłumiącą może przesunąć głos z trybu ekspansji do trybu skupienia. Zmiana temperatury lub faktury obiektu–klucza może przeorganizować kontakt dłoni tak silnie, że zmieni się cały emocjonalny przebieg działania. To właśnie dlatego psychoperformans powinien korzystać z fizyki jak z bardzo konkretnego rzemiosła: badać, testować, porównywać, a nie tylko obudowywać materiał teorią.

Równocześnie ta sama fizyczna świadomość musi prowadzić do rygorystycznego bezpieczeństwa. Nie wolno projektować działań tak, jakby ciało było nieskończenie sprężyste, odporne i jednolicie reagujące na drganie, nacisk, opór, chłód, hałas czy bezruch. Obiekt za ciężki może uszkadzać, powierzchnia zbyt śliska może prowokować upadek, tarcie zbyt wysokie może destabilizować krok, wibracja zbyt intensywna może przeciążać słuch, układ przedsionkowy albo tkanki, zbyt długi nacisk może wywoływać ból lub drętwienie, a źle rozumiany rezonans akustyczny może być po prostu nadmiernym obciążeniem dźwiękowym. Dotyczy to szczególnie osób z historią urazu, bólu przewlekłego, nadwrażliwości sensorycznej, migren, zaburzeń równowagi, fotofobii, zaburzeń lękowych, neuroatypowości, a także osób po przeciążeniach wzroku i układu nerwowego. W ich przypadku nawet pozornie subtelne parametry fizyczne mogą decydować o tym, czy działanie będzie wspierające, czy destabilizujące. Psychoperformans nie powinien więc nigdy używać języka „trzeba mocniej", „trzeba głębiej", „trzeba zwiększyć częstotliwość", „trzeba mocniej docisnąć", jeśli nie ma bardzo jasnego rozpoznania progu bezpieczeństwa. Fizyka organizmu nie wspiera heroizmu. Wspiera precyzję dawkowania. To samo dotyczy analogii. Gdy analogia fizyczna pomaga porządkować doświadczenie, można ją stosować. Gdy zaczyna udawać dowód, trzeba ją zatrzymać. Właśnie tutaj przebiega najważniejsza granica metodologiczna tego podrozdziału: ciało rzeczywiście jest układem materialnym, ale nie każda metafora materiału jest jeszcze opisem realnego mechanizmu. Dojrzały psychoperformans korzysta z pojęć drgania, rezonansu, tarcia, nacisku, przewodzenia, tłumienia i bezwładności tam, gdzie one naprawdę porządkują działanie. Nigdzie indziej.

W ostatecznym ujęciu fizyka i materiałowość organizmu nie są więc dla psychoperformansu dodatkiem specjalistycznym, lecz jednym z najważniejszych testów jego prawdy. Tam, gdzie sens nie ma własności materiałowych, bardzo łatwo staje się pustą inscenizacją. Tam, gdzie własności materiałowe nie zostają poddane sensowi, działanie może przekształcić się w czystą manipulację ciałem lub środowiskiem bez przemiany znaczenia. Psychoperformans zachowuje równowagę tylko wtedy, gdy obie te warstwy są ze sobą sprzężone: materiał wspiera figurę, a figura nie kłamie wobec materiału. W tym właśnie sensie fizyka organizmu okazuje się nie tyle nauką poboczną, ile dyscypliną pokory. Zmusza metodę do uznania, że ciało nie jest przezroczyste dla intencji, że świat stawia opór, że obiekty mają własną bezwładność, że przestrzeń kieruje ruchem, że podłoże odpowiada na krok, że dźwięk odbija się, tłumi lub kumuluje, że ciepło i chłód zmieniają czucie, a tarcie może zarówno stabilizować, jak i niszczyć. Tylko taka świadomość pozwala budować akty naprawdę nośne, a zarazem bezpieczne. Psychoperformans nie potrzebuje więc mglistych opowieści o wibracyjnej naturze rzeczywistości. Potrzebuje bardziej wymagającej prawdy: przemiana, jeśli ma zajść, musi przejść przez rzeczywiste ciało, rzeczywisty materiał, rzeczywisty opór i rzeczywisty koszt. Dopiero wtedy staje się aktem pełnym.

31.6. Mechanika przestrzeni i materiałów w planie sytuacyjnym

Mechanika przestrzeni w psychoperformansie nie dotyczy wyłącznie tego, gdzie coś się dzieje, lecz przede wszystkim tego, jak przestrzeń organizuje rozkład sił, oporów, trajektorii ruchu, możliwości zatrzymania, sposobów orientacji ciała i ekonomii uwagi. Plan sytuacyjny musi więc traktować przestrzeń nie jako tło, ale jako czynny układ warunków brzegowych. Każde pomieszczenie, plac, korytarz, sala, pracownia, podwórze, wnętrze świątynne, pustostan, las, schody, przejście podziemne, mieszkanie czy studio posiada własną geometrię, własny profil akustyczny, świetlny, termiczny i tarciowy, a także własny sposób rozprowadzania napięcia między centrum a peryferią. Inaczej działa przestrzeń wąska, która wymusza liniowość ruchu i zwiększa gęstość styku ciała z granicą, inaczej działa przestrzeń rozproszona, która osłabia orientację i poszerza margines niepewności. Inaczej funkcjonuje wnętrze wysokie, w którym ciało odczuwa własną skalę wobec pionu, inaczej niskie, które zagęszcza obecność sufitu jako realnego ograniczenia. Z perspektywy mechanicznej i psychoperformatywnej najważniejsze jest to, że przestrzeń nie tylko umożliwia ruch, lecz także go modeluje: kieruje środkiem ciężkości, narzuca lub odbiera punkty podparcia, wzmacnia albo tłumi konieczność mikrohamowania, zmienia czas reakcji i koszt orientacji. James Gibson, myśląc o affordances, przypominał, że środowisko oferuje określone możliwości działania tylko w relacji do konkretnego organizmu. Psychoperformans powinien tę intuicję doprowadzić do końca. Nie ma przestrzeni neutralnej. Jest przestrzeń o określonym współczynniku oporu wobec danej figury działania. Jeżeli plan sytuacyjny zakłada przejście, trzeba pytać nie tylko o sens przejścia, ale o realną trajektorię kroku, rodzaj podłoża, liczbę zakrętów, punkty ślepe, miejsca zwężenia, możliwość utraty równowagi, kierunki światła, pogłos i to, jak całość wpływa na napięcie organizmu. Jeżeli zakłada bezruch, należy rozpoznać, czy przestrzeń sprzyja stabilizacji, czy przeciwnie, produkuje przymus mikroobrony przez przeciąg, hałas, zimno, śliskość lub brak czytelnej granicy. Jeżeli zakłada wspólnotową obecność, trzeba uwzględnić nie tylko liczbę osób, ale wzajemne kąty ustawienia, odległości, możliwość wycofania, widzialność twarzy, głębokość pola, rozkład obiektów i drogę ewakuacji z sytuacji zbyt gęstej. W tym właśnie sensie mechanika przestrzeni jest jednym z najważniejszych składników planu sytuacyjnego. To ona rozstrzyga, czy znaczenie

zostanie podparte przez ciało, czy też ciało będzie musiało walczyć z nieprzemyślanym środowiskiem.

Drugi poziom dotyczy mechaniki materiałów jako układu realnych odpowiedzi świata na działanie człowieka. Materiał nie jest tylko surowcem wizualnym ani nośnikiem skojarzeń kulturowych. Jest układem własności, które współkonstytuują przebieg aktu. Twardość, plastyczność, kruchość, masa właściwa, sprężystość, tłumienie, ścieralność, nasiąkliwość, przewodnictwo cieplne, chropowatość, poślizg i podatność na deformację decydują o tym, czy ciało może zaufać przedmiotowi, czy będzie musiało zachować wobec niego ostrożność, czy ruch stanie się płynny, czy przerwany, czy nacisk rozłoży się bezpiecznie, czy skoncentruje się punktowo i wywoła ból albo lęk. Drewno prowadzi siłę inaczej niż metal, glina inaczej niż kamień, tkanina inaczej niż szkło, lina inaczej niż pręt, piasek inaczej niż beton. Z punktu widzenia psychoperformansu najcenniejsza nie jest „symboliczna moc" materiału, lecz jego przydatność do organizowania określonej jakości doświadczenia. Materiał sypki może służyć pracy nad niestabilnością, ale jednocześnie zwiększa koszt równowagi i rozprasza energię kroku. Materiał lepki może wzmacniać poczucie utknięcia, lecz również przeciążać sensorycznie i utrudniać domknięcie działania. Materiał sprężysty może wspierać doświadczenie oddawania i odzyskiwania energii, ale też prowokować utratę kontroli u osoby o wysokiej reaktywności. Materiał kruchy uruchamia szczególny profil ostrożności, bo każde przyłożenie siły staje się negocjacją z możliwością pęknięcia. Richard Sennett, pisząc o rzemiośle, podkreślał, że prawdziwa praca z materiałem zaczyna się tam, gdzie człowiek przestaje narzucać materiałowi abstrakcyjny plan, a zaczyna słuchać jego oporu. Psychoperformans może i powinien przyjąć tę zasadę. Obiekt–klucz nie ma być ideą obleczoną w byle jaki nośnik. Powinien być materialnym współautorem planu sytuacyjnego. Jeśli jego masa, faktura, temperatura lub niestabilność nie współpracują z celem działania, staje się pustym rekwizytem. Jeśli natomiast jego fizyczna odpowiedź jest dobrze rozpoznana, wtedy może organizować bardzo precyzyjne przejścia: od oporu do ustąpienia, od sztywności do plastyczności, od chłodu do ogrzania, od chwytu kontrolującego do chwytu ufnego, od nacisku punktowego do rozłożenia ciężaru, od zatrzymania do przepływu. Mechanika materiału w psychoperformansie nie jest więc sprawą dekoracji, lecz sprawą prawdy działania.

Trzeci poziom obejmuje związki między przestrzenią, materiałem i ruchem, czyli to, co można nazwać logistyką siłową planu sytuacyjnego. Każde działanie tworzy bowiem łańcuch przekazywania sił między ciałem, obiektem i środowiskiem. Kiedy performer ciągnie linę, siła nie kończy się w dłoniach, lecz przechodzi przez barki, żebra, przeponę, miednicę, stopy i dalej w reakcję podłoża. Kiedy niesie ciężki przedmiot, zmienia nie tylko układ ramion, ale sposób oddychania, długość kroku, zakres skrętu tułowia, pracę stabilizacyjną mięśni głębokich, sposób orientacji wzrokowej i profil zmęczenia. Kiedy klęka na twardej posadzce, mechanika nacisku organizuje nie tylko ból lub dyskomfort, ale całą temporalność aktu: ile można wytrzymać, jak długo można utrzymać skupienie, kiedy pojawia się kompensacja, kiedy ciężar przechodzi z symbolicznego w czysto obronny. Plan sytuacyjny powinien to wszystko przewidywać. Nie wystarczy wpisać w scenariusz „przejście z kamieniem", „przeciąganie liny", „stanie nieruchomo", „dotykanie ściany", „chodzenie boso po piasku" albo „powolne przesuwanie krzesła". Trzeba rozpoznać, jaka jest długość toru, ile powtórzeń jest biologicznie sensownych, kiedy pojawia się zmęczenie kompensacyjne, jaka powierzchnia przejmuje część siły, czy hałas materiału wzmacnia skupienie czy rozprasza, czy temperatura podłoża zmienia próg tolerancji, czy obiekt nie prowokuje zbyt wczesnego przejścia z pracy znaczeniowej w czystą walkę z bólem

albo techniką. W tym sensie plan sytuacyjny powinien zawierać coś na kształt partytury mechanicznej. Nie w formie suchego inżynierskiego opisu, lecz jako świadomość, że każda figura działania ma własny koszt, własny rozkład sił, własne miejsca ryzyka i własne punkty podparcia. Rudolf Laban, analizując wysiłek, od dawna pokazywał, że jakość ruchu zależy od konfiguracji ciężaru, czasu, przestrzeni i przepływu. Psychoperformans może tę intuicję rozszerzyć na materiały i architekturę. Ciężar nie jest tylko kategorią ekspresji, ale realnym obciążeniem. Przepływ nie jest tylko metaforą płynności, ale profilem tłumienia i przenoszenia energii. Przestrzeń nie jest tylko sceną, ale układem affordancji i przeszkód. Czas nie jest tylko dramaturgią, ale długością obciążenia i oknem tolerancji. Dopiero takie myślenie pozwala komponować działania, które nie tylko wyglądają przekonująco, ale są wewnętrznie spójne na poziomie materiałowym.

Czwarty poziom musi objąć mechanikę bezpieczeństwa, bo każda ignorancja w tym obszarze bardzo szybko zamienia się w estetyzację ryzyka. Psychoperformans nie może projektować napięcia, jakby ciało było obojętne na mikrourazy, przeciążenia, poślizg, hałas impulsowy, długie uciski, nieergonomiczne dźwignie, zawieszenie kończyn, przeciąg, chłód albo brak możliwości wyjścia z figury działania. Mechanika bezpieczeństwa nie polega tu wyłącznie na eliminacji wypadku ostrego. Chodzi również o ograniczenie kosztów mniej widowiskowych, ale bardzo istotnych: przeciążenia odcinka szyjnego, bólu lędźwiowego, napięcia żuchwy, mikrodrżenia z przemęczenia, wtórnego pobudzenia po zbyt głośnym dźwięku, destabilizacji po zbyt długiej pracy w bezruchu, nadmiernego ochłodzenia organizmu czy przeciążenia sensorycznego przez nieprzemyślaną fakturę i światło. W planie sytuacyjnym powinny więc znaleźć się nie tylko figury główne, ale też warunki awaryjne: gdzie można odłożyć ciężar, gdzie można usiąść, gdzie ciało ma punkt podparcia, jak zmniejszyć amplitudę, jak skrócić czas kontaktu, jak zmienić materiał na mniej agresywny, jak przejść z powierzchni śliskiej na stabilną, jak wygasić hałas i jak przywrócić orientację przestrzenną po dezorganizującej sekwencji. Mechanika przestrzeni i materiałów nie jest po to, by ograniczać artystyczną odwagę. Jest po to, by ta odwaga nie była ślepa. W psychoperformansie materia nie ma służyć przemocy wobec organizmu, lecz współtworzyć precyzyjny, realny, a zarazem bezpieczny przebieg przemiany. To właśnie będzie prowadziło dalej, ku głębszej analizie topologii przejścia, progów, stref nacisku i rozkładu ciężaru w konkretnych architekturach działania.

Dopiero teraz można sformułować zasadę najważniejszą dla planu sytuacyjnego: przestrzeń i materia mają być komponowane jako układ stref, a nie jako jednorodna scena. Każda dojrzała architektura psychoperformansu powinna rozróżniać co najmniej pięć stref mechanicznych i afektywnych: strefę wejścia, w której organizm orientuje się co do podłoża, temperatury, światła, odległości i punktów podparcia; strefę progową, w której rośnie gęstość uwagi, zwęża się liczba możliwych trajektorii i zmienia się relacja ciężaru do przestrzeni; strefę pracy głównej, gdzie materiał, obiekt–klucz, opór, nacisk albo ruch osiągają pełną nośność semantyczną; strefę odciążenia, gdzie siły zostają rozproszone, a ciało odzyskuje możliwość bezpiecznej modulacji; oraz strefę wyjścia, w której organizm ma odzyskać orientację, rytm i zdolność dalszego funkcjonowania poza aktem. Bez takiego strefowania nawet najbardziej interesująca idea pozostaje topologicznie nieczytelna. Jeżeli wszystko dzieje się wszędzie, przestrzeń przestaje różnicować doświadczenie, a ciało nie otrzymuje wyraźnych sygnałów przejścia. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny powinien określać nie tylko „co” i „po co”, ale również „gdzie dokładnie”, „na jakim podłożu”, „w jakim dystansie od ściany”, „przy jakiej wysokości obiektu”, „z jaką możliwością cofnięcia”, „w jakim układzie światła”, „w jakim rozkładzie ciężaru” i „w

jakim zasięgu słyszalności". Christopher Alexander myślał o przestrzeni jako o języku wzorów, ale psychoperformans idzie jeszcze dalej: potrzebuje języka wzorów siłowych. Wejście na chłodną posadzkę, przejście do strefy szorstkiej, zatrzymanie przy materiale o dużym tarciu, praca w wąskim gardle przestrzeni, wyjście ku miękkiej powierzchni albo ku stabilnemu podparciu — to wszystko powinno być projektowane nie jako przypadkowa scenografia, lecz jako sekwencja fizycznych warunków przemiany. Właśnie dlatego przestrzeń musi być czytana jak partytura mechaniczna: nie tylko przez oczy, ale przez kroki, nacisk, oddech, hamowanie, zbliżenie i możliwość odwrotu.

Z tej zasady wynika konieczność materialnego prototypowania działań jeszcze przed ich pełnym użyciem. Psychoperformans nie powinien ufać pierwszej intuicji estetycznej, lecz testować realny przebieg kontaktu między ciałem a środowiskiem. To oznacza próbę pustą bez publiczności, próbę z samym obiektem, próbę z różnymi powierzchniami, próbę z różnym czasem utrzymania nacisku, próbę z różną wysokością ustawienia przedmiotu, próbę z różnym kątem światła i próbę z różnym dystansem ciała od granicy przestrzeni. Tylko wtedy można rozpoznać, czy materiał rzeczywiście niesie sens, czy też sabotażuje go własną niewygodą, niestabilnością albo jałowym przeciążeniem. Richard Sennett pisał, że rzemiosło zaczyna się tam, gdzie ręka uczy się odpowiadać na opór rzeczy, a nie tylko ilustrować wcześniej wymyślony plan. W psychoperformansie ta zasada ma status metodologiczny. Jeśli obiekt–klucz ma symbolizować dźwiganie, trzeba sprawdzić, czy jego masa daje się nieść w sposób sensowny, a nie destrukcyjny dla chwytu, barków i oddechu. Jeśli lina ma organizować przejście między oporem a ustąpieniem, trzeba rozpoznać, czy jej sprężystość, szorstkość i długość nie zmieniają działania w chaotyczną walkę z materiałem. Jeśli podłoże ma wspierać ugruntowanie, trzeba sprawdzić, czy nie wprowadza nadmiernego chłodu, tarcia, poślizgu albo bólu punktowego. Prototypowanie powinno więc obejmować nie tylko pytanie „czy to wygląda dobrze?", ale bardziej wymagające pytanie „czy to daje się przeżyć prawdziwie i bezpiecznie?". W sensie praktycznym można tu zbudować prostą matrycę doboru materiału, w której każdy element ocenia się według sześciu kryteriów: masa i bezwładność; tarcie i przyczepność; temperatura kontaktowa; podatność na odkształcenie; poziom hałasu lub wibracji; oraz koszt utrzymania kontaktu w czasie. Dopiero po takiej ocenie wolno włączyć materiał do planu sytuacyjnego jako pełnoprawny współczynnik przemiany, a nie tylko efektowny znak.

Trzeci wniosek dotyczy mechaniki relacyjnej, bo przestrzeń i materiał nigdy nie działają wyłącznie między ciałem a przedmiotem; niemal zawsze włączają również obecność drugiego człowieka. Świadek, współperformer albo grupa zmieniają topologię ruchu, rozkład uwagi i profil napięcia nawet wtedy, gdy fizycznie niczego nie dotykają. Odległość między ciałami, możliwość minięcia się, konieczność ustąpienia miejsca, tor spojrzenia, akustyczna słyszalność oddechu, kierunek padania światła na twarz i barki, cień rzucany na podłoże, a nawet wspólne używanie jednego obiektu–klucza tworzą dodatkowy poziom mechaniki przestrzennej. Edward T. Hall opisywał strefy proksemiczne kulturowo, lecz psychoperformans może dodać do tego warstwę bardziej fizyczną: inna odległość zmienia nie tylko znaczenie relacji, ale też realny koszt napięcia posturalnego, gotowości obronnej, wielkości ruchu i precyzji gestu. W ciasnej przestrzeni ciało pracuje na krótkiej amplitudzie i na wyższej kontroli mikrohamowania. W przestrzeni szerokiej wzrasta koszt orientacji i ryzyko rozproszenia siły. Gdy kilka osób porusza się wokół jednego obiektu, powstaje układ współzależnych wektorów, w którym ruch jednej osoby zmienia warunki mechaniczne pozostałych: dostęp do podłoża, pole nacisku, rytm podejścia, bezpieczeństwo odwrotu, a nawet odbiór temperatury i faktury, jeśli kontakt z

materiałem odbywa się sekwencyjnie. Psychoperformans powinien rozpoznawać te układy z najwyższą dokładnością, bo inaczej bardzo łatwo zamieni się w nieświadomą walkę o miejsce, tor ruchu i prawo do ciężaru. Dlatego plan sytuacyjny musi zawierać nie tylko rozmieszczenie osób, ale logikę pierwszeństwa, wymiany, przekazania obiektu, stref bez kontaktu, stref obserwacji, stref przerwania i stref powrotu. To właśnie w tych detalach przestrzeń staje się etyczna lub przemocowa. Mechanika przestrzeni nie jest bowiem neutralna wobec relacji. Może wspierać uznanie i współobecność albo wzmacniać dominację, wypchnięcie i przeciążenie.

Ostatni wniosek domykający ten podrozdział ma charakter syntetyczny. Mechanika przestrzeni i materiałów w planie sytuacyjnym powinna być rozumiana jako sztuka rozkładania kosztu. Nie chodzi tylko o to, by stworzyć warunki „mocne", lecz by właściwie rozmieścić ciężar, opór, tarcie, temperaturę, dźwięk, kierunek ruchu i możliwość odciążenia tak, aby organizm przechodził przez przemianę bez niepotrzebnego biologicznego długu. Dobre działanie nie polega na maksymalnym zwiększeniu siły bodźca. Polega na tym, że materiał, przestrzeń i ciało zostają zestrojone tak, iż znaczenie ma realną nośność, a koszt pozostaje sensowny. Psychoperformans powinien więc budować przestrzeń jak układ dramaturgii mechanicznej: gdzie ciało ma się skupić, gdzie osłabić nacisk, gdzie zwiększyć opór, gdzie go oddać, gdzie zwolnić, gdzie wejść w tarcie, a gdzie pozwolić na poślizg kontrolowany. To rozumowanie przesuwa metodę z poziomu dekoracyjnej scenografii na poziom prawdziwej architektury przemiany. I właśnie tutaj staje się jasne, dlaczego mechanika przestrzeni i materiałów nie jest pobocznym dodatkiem do książki totalnej o psychoperformansie. Jest jednym z najbardziej konkretnych sposobów, w jakie sztuka, ciało i nauka spotykają się w jednym akcie. Dobrze zaprojektowana przestrzeń nie tylko „robi nastrój". Uczy organizm innego rozkładu sił, innego użycia ciężaru, innej ekonomii ruchu i innej prawdy obecności. W następnym podrozdziale trzeba będzie już przejść do jeszcze subtelniejszego problemu: jak czas, rytm i materialne procesy zużycia, śladu oraz zaniku współtworzą długie trwanie działania i jego prawdę materialną.

31.7. Ślad, zużycie, entropia i trwałość aktu: materia jako pamięć działania

Każdy psychoperformans pozostawia ślad, nawet wtedy, gdy deklaruje efemeryczność i nawet wtedy, gdy zostaje zaprojektowany jako gest niemal znikający. Ślad nie jest tu jednak tylko zapisem dokumentacyjnym ani wyłącznie figurą pamięci symbolicznej. Jest materialną konsekwencją działania, czyli zmianą w ciele, obiekcie, przestrzeni, powierzchni, rytmie, temperaturze, układzie sił i dystrybucji znaczenia. W tym sensie materia nie jest biernym nośnikiem aktu, lecz jego współpamięcią. Drewno odkształca się od nacisku, tkanina zatrzymuje zagniecenie, papier marszczy się i przyjmuje wilgoć dłoni, glina utrwala nacisk palców, metal przejmuje ciepło i ślady potu, piasek zachowuje tor kroku, ściana odbiera uderzenie, lina zapamiętuje naprężenie, a ciało po działaniu nosi mikrozmiany tonusu mięśniowego, układu oddechowego, rytmu spojrzenia, ciężaru kończyn i tempa reakcji. Psychoperformans, jeśli ma być naprawdę materialny, musi uznać, że akt nie znika po jego wykonaniu. Zostaje rozpisany w śladach, a ślad stanowi jedną z najbardziej wiarygodnych postaci prawdy działania. Nie chodzi przy tym o naiwny realizm, wedle którego każdy ślad jest automatycznie dowodem głębi. Chodzi raczej o to, że działanie staje się ontologicznie poważne wtedy, gdy coś w świecie naprawdę zostaje przestawione, zużyte, odkształcone, starte, przesunięte, zanieczyszczone, ogrzane, ochłodzone, pęknięte, wyciszone albo przeciwnie — rozbudzone. Tim Ingold, myśląc o liniach,

śladach i procesach formowania, oraz Jane Bennett, pisząc o witalności materii, dostarczają tu pożytecznego aparatu pojęciowego, choć psychoperformans powinien pozostać ostrożniejszy niż ontologie radykalnie animistyczne. Materia nie „pamięta" w sensie psychicznym, ale pamięta w sensie przemiany własnego stanu. To właśnie ta pamięć stanu stanowi jeden z najważniejszych korelatów aktu. Jeżeli po psychoperformansie wszystko wraca natychmiast do stanu wyjściowego, a jedyny ślad pozostaje w języku opowieści, wówczas trzeba zadać niewygodne pytanie, czy rzeczywiście doszło do przemiany, czy jedynie do chwilowej intensyfikacji doświadczenia. Przemiana nie musi być monumentalna, ale powinna być jakoś wpisana w materię świata. Czasem wystarczy przesunięcie jednego przedmiotu, starcie jednej warstwy kurzu, odcisk jednej stopy, drżenie jednego głosu, ślad łzy na policzku, cieplejsza powierzchnia obiektu trzymanego przez długi czas lub zmiana układu ciała przy zwykłym siadaniu dzień po dniu. W tym sensie ślad nie jest dodatkiem do aktu. Jest jego przedłużonym trwaniem.

Dlatego trzeba od razu wprowadzić pojęcie zużycia, ale w sposób wolny od potocznego pesymizmu. Zużycie nie oznacza tu wyłącznie degradacji ani straty wartości. Oznacza wejście materii w czas działania i przyjęcie kosztu kontaktu. Wszystko, co realne, zużywa się w relacji. Podłoga ściera się od kroków, tkanina mechaci od tarcia, drewno matowieje od dłoni, głos chrypnie od nadużycia, mięśnie męczą się od podtrzymywania napięcia, uwaga tępi się od nadmiaru bodźców, a nawet przestrzeń symboliczna traci ostrość, jeśli zbyt wiele razy uruchamia się ją bez prawdziwej stawki. Psychoperformans powinien zatem uczyć odróżniania zużycia jałowego od zużycia sensownego. Zużycie jałowe pojawia się wtedy, gdy materia i ciało ponoszą koszt, ale koszt ten nie organizuje przemiany — na przykład wtedy, gdy długie klęczenie staje się tylko cierpieniem pozycyjnym, gdy hałas obiektu przeciąża układ nerwowy zamiast otwierać próg, gdy wielokrotne powtarzanie tego samego gestu ściera ciało, ale nie pogłębia znaczenia, albo gdy przedmiot zostaje zniszczony wyłącznie po to, by dostarczyć spektakularnego obrazu. Zużycie sensowne zachodzi wtedy, gdy materia przyjmuje na siebie stawkę działania i przez własną zmianę stanu staje się współświadkiem procesu. Wystarczy spojrzeć na glinę ugniataną wielokrotnie tymi samymi dłońmi, na papier zapisywany i drapany aż do przerwania włókien, na deskę, której powierzchnia ciemnieje od ciągłego dotyku, na stopę uczącą się innego kontaktu z podłożem, na instrument, którego brzmienie zmienia się pod wpływem sposobu uderzenia, na krzesło stale przestawiane tak, by organizować nowy tor wejścia w pokój. W takich przypadkach zużycie nie jest awarią, lecz materialnym odpowiednikiem pracy. Georges Bataille myślał o wydatku i stracie w perspektywie bardziej radykalnej, ale psychoperformans powinien tu zachować pragmatyczną dyscyplinę: wydatek ma sens tylko wtedy, gdy nie jest czystą rozrzutnością siły, lecz zostaje włączony w przebieg przemiany. To dlatego materia w psychoperformansie nie powinna być ani fetyszyzowana jako nienaruszalna, ani instrumentalnie dewastowana w imię „mocy gestu". Trzeba pytać, jaki koszt działania ma zostać wpisany w przedmiot i czy ten koszt współtworzy prawdę aktu, czy tylko ją udaje. W praktyce oznacza to również coś bardzo konkretnego: część obiektów–kluczy powinna być wybierana właśnie ze względu na zdolność do przyjmowania śladu, a nie tylko ze względu na ikonografię. Materiał, który nie reaguje, nie patynuje się, nie odkształca i nie nosi oznak kontaktu, bywa znacznie mniej użyteczny niż materiał, który zapisuje czas pracy na własnej powierzchni.

W tym miejscu trzeba wprowadzić entropię, lecz z najwyższą ostrożnością, ponieważ jest to pojęcie notorycznie nadużywane w humanistyce i duchowości. W sensie ścisłym

termodynamiczna entropia nie jest po prostu „chaosem”, lecz miarą rozproszenia energii i liczby dostępnych mikrostadiów układu, a w wielu kontekstach bardziej praktycznie oznacza wzrost nieodwracalności procesów i utratę energii użytecznej. Psychoperformans nie powinien więc mówić banalnie, że działanie „zwiększa entropię” albo „porządkuje chaos”, jeśli nie wiadomo, o jakim poziomie opisu mowa. A jednak pojęcie entropii może być tu bardzo płodne, jeżeli potraktuje się je jako figurę ograniczonej odwracalności aktu. Każde realne działanie rozprasza pewną ilość energii, pozostawia ciepło, zmęczenie, ślad, zmianę ułożenia, mikrouraz materiału, pył, hałas, oddech, napięcie lub ulgę. Nie da się przejść przez akt całkowicie bezkosztowo. Nie da się też całkowicie „cofnąć” działania do stanu pierwotnego, nawet jeśli z zewnątrz przywróci się pozorny porządek. W tym sensie psychoperformans jest zawsze pracą na nieodwracalności. Gdy coś zostaje wykonane naprawdę, świat staje się odrobinę inny. Entropia działania nie jest więc przeciwieństwem sensu, lecz warunkiem jego materialnej wiarygodności. Akt bez rozproszenia energii, bez kosztu, bez śladu i bez zmiany stanu pozostaje czysto abstrakcyjny. Trzeba jednak dodać, że psychoperformans nie powinien romantyzować stratności. Nie chodzi o to, by marnować energię, niszczyć materiał i organizm, ponieważ „każda prawdziwa przemiana wymaga ofiary”. Taki język byłby równie niebezpieczny, jak jego biologiczne odpowiedniki z poprzednich rozdziałów. Chodzi raczej o uznanie, że trwałość aktu polega właśnie na tym, iż nie wszystko daje się zamknąć w bezstratnej repetycji. Część przemiany zachodzi dlatego, że coś zostało realnie zużyte: dawny sposób chodzenia, dawny sposób chwytu, dawny układ krzesła i stołu, dawny porządek przedmiotów, dawny rytm głosu, dawny tor spojrzenia. Entropia w psychoperformansie nie oznacza więc triumfu chaosu, lecz koszt przejścia z jednego porządku w inny. Właśnie dlatego materiał jako pamięć działania staje się tak ważny: pozwala zobaczyć, gdzie ten koszt został naprawdę poniesiony.

Z tego punktu widzenia trwałość aktu nie zależy od tego, jak długo pamięta się o nim słowami, lecz od tego, czy zostawił on reorganizujący ślad w świecie i w ciele. Trwałość może być powierzchniowa — jak rysa, plama, układ przedmiotów, zużycie obiektu — albo głębsza — jak zmiana codziennej topologii ruchu, inne siadanie, inne kończenie dnia, inna relacja z ciężarem i ciszą. Psychoperformans powinien umieć rozpoznawać obie formy i nie mylić ich ze sobą. Materialny ślad zewnętrzny nie gwarantuje przemiany, ale może ją wspierać i uwiarygodniać. Zmiana w ciele bez widocznego śladu zewnętrznego także może być realna, o ile daje się rozpoznać w repetycji, rytmie i funkcjonowaniu. W kolejnej części trzeba będzie więc przejść do subtelniejszej analizy: kiedy ślad działa jako nośnik pamięci, kiedy staje się relikwią, kiedy materiał należy zachować, a kiedy pozwolić mu zaniknąć, oraz jak psychoperformans powinien pracować z patyną, zniszczeniem, konserwacją i zanikiem, aby nie zdradzić własnej logiki przemiany.

Drugie przybliżenie musi więc rozstrzygnąć zasadniczą różnicę między śladem jako nośnikiem pamięci a śladem jako relikwią. To rozróżnienie jest dla psychoperformansu krytyczne, ponieważ wiele działań, które początkowo służą przemianie, bardzo szybko może zostać przechwyconych przez fetysz zachowania samego obiektu. Ślad działa produktywnie wtedy, gdy pozostaje operacyjny, czyli gdy nie zamyka procesu, lecz utrzymuje jego sprawczą ciągłość: przypomina o przebytej pracy, organizuje kolejne wejście w plan sytuacyjny, materializuje koszt aktu, pozwala ciału odnieść się do realnie zmienionego świata. Relikwią staje się natomiast wtedy, gdy przestaje służyć przemianie, a zaczyna być czczony jako samowystarczalny znak dawnej intensywności. Walter Benjamin pisał o aurze, ale w psychoperformansie trzeba tę intuicję odwrócić i uczynić bardziej praktyczną: problem nie polega na tym, że obiekt ma aurę,

lecz na tym, że aura może unieważnić pracę. Kamień stale noszony w kieszeni po akcie może nadal porządkować uwagę i przypominać o nowym rytmie decyzji — wtedy jest śladem operacyjnym. Ten sam kamień ustawiony na półce, nietykalny, obciążony narracją wyjątkowości i wyjęty z obiegu codziennej praktyki, staje się relikwią, czyli przedmiotem bardziej konserwującym przeszłe przeżycie niż wspierającym dalszą przemianę. Jacques Derrida, myśląc o archiwum, przypominał, że każde przechowanie jest zarazem selekcją i przemocą wobec żywego procesu; psychoperformans powinien wyciągnąć z tego wniosek bardzo konkretny. Nie wszystko, co zostaje po działaniu, powinno być archiwizowane w ten sam sposób. Część śladów ma pozostać w obiegu, ulegać dalszemu zużyciu, ciemnieć od dotyku, ścierać się, być przestawiana, składana, noszona, otwierana i zamykana. Inne powinny zostać rozproszone lub zniszczone, jeśli ich zachowanie grozi zamianą procesu w kult obiektu. Jeszcze inne mogą zostać zachowane wyłącznie jako dokument idiograficzny, nie po to, by na nich medytować, ale by śledzić trajektorię pracy. Ślad w psychoperformansie jest więc dobry wtedy, gdy pozostaje funkcją życia, a nie zastępuje życia. Jeśli uczestnik zaczyna wierzyć, że przemiana trwa dzięki samemu posiadaniu przedmiotu, a nie dzięki dalszemu wykonywaniu nowych odpowiedzi, wtedy materialna pamięć zostaje wypaczona. Prawdziwie dojrzały ślad nie unieruchamia sensu, lecz utrzymuje go w ruchu.

Na tym tle trzeba wprowadzić problem patyny, czyli takiej formy materialnej zmiany, która nie jest ani gwałtownym zniszczeniem, ani idealnym zachowaniem, lecz powolnym zapisem czasu. Alois Riegl, a potem Cesare Brandi myśleli o wartości wieku i o konserwacji dzieła w kontekście sztuki, ale ich intuicje okazują się niezwykle użyteczne dla psychoperformansu. Patyna nie jest po prostu „ładnym śladem starości". Jest widzialnym dowodem, że materia była używana, dotykana, wystawiana na tarcie, wilgoć, temperaturę, nacisk, światło i czas. W psychoperformansie patyna może mieć funkcję niemal metodologiczną. Pokazuje, czy obiekt–klucz rzeczywiście był włączony w życie praktyki, czy pozostał jedynie symbolicznym emblematem. Drewno ciemniejące od dłoni, tkanina odkształcająca się od powtarzalnego chwytu, zeszyt wyginający się od codziennego otwierania, mata z miejscem wyraźnie bardziej zużytym przez kolana, lina mięknąca od pracy i ciepła skóry — wszystkie te zmiany są nie tylko estetyczne. One pokazują, że akt miał długie trwanie, że materia weszła w rytm repetycji, że przemiana nie była jednorazowym spektaklem. Patyna pełni więc rolę indeksu ciągłości. Trzeba jednak bardzo uważać, ponieważ łatwo przeradza się ona w alibi. Przedmiot może się zużywać mechanicznie, a mimo to nie nieść żadnej rzeczywistej zmiany, jeśli repetycja jest już tylko pusta. Właśnie dlatego psychoperformans powinien stale zadawać pytanie podwójne: czy ślad materialny narasta oraz czy narasta wraz z nim zmiana jakości życia. Jeżeli jedna odpowiedź jest twierdząca, a druga przecząca, mamy do czynienia z patyną jałową. Długopis może się wypisać, papier może zapełnić, obiekt może zmatowieć, a ciało może nauczyć się pewnego toru ruchu, ale jeśli nic nie zmienia się w kosztach istnienia, w relacji do lęku, w śnie, w widzialności, w decyzjach, w rytmie dnia, to patyna staje się tylko dekoracją trwania. To odróżnienie jest fundamentalne, bo chroni przed zamianą psychoperformansu w rzemiosło powtarzania bez przemiany. Z drugiej strony nie wolno popadać w błąd przeciwny i wymagać, by każda repetycja była przełomowa. Materia często uczy przez powolne osadzanie, przez ledwo zauważalne wygładzenie chwytu, przez inne tempo odkładania przedmiotu, przez mniejszą gwałtowność ruchu, przez cichsze domknięcie aktu. Patyna może więc być jednym z najsubtelniejszych i najuczciwszych świadków zmiany, pod warunkiem że nie zostanie pomylona z jej automatycznym dowodem.

Stąd przechodzimy do pytania o to, kiedy materiał należy zachować, a kiedy pozwolić mu zaniknąć. Odpowiedź nie może być ogólna, bo zależy od funkcji śladu w planie sytuacyjnym. Jeśli obiekt służy dalszej regulacji, jeśli jego materialna ciągłość wspiera rytm nowego życia, jeśli jego zużycie jest czytelne i nie fetyszyzowane, wówczas zachowanie bywa uzasadnione. Jeśli jednak obiekt zaczyna cementować przywiązanie do dawnej kulminacji, wzmacnia melancholiczne nawroty, zatrzymuje uczestnika w mitologii jednego aktu albo zastępuje realną pracę nad sobą, wtedy jego zachowanie może być błędem. W psychoperformansie musi więc istnieć także sztuka świadomego zaniku. Część materiałów powinna się rozpadać, ścierać, rozpuszczać, schnąć, kruszyć, blaknąć, być rozsypywana, spalana, rozrywana, oddawana ziemi, wodzie albo zwykłemu użyciu codziennemu. Nie po to, by efektownie inscenizować „śmierć formy", lecz po to, by nie dopuścić do relikwiarnego zatrzymania procesu. Didi-Huberman pisał o obrazach ocalałych i obrazach mimo wszystko, ale psychoperformans powinien dodać do tego jeszcze jedną figurę: ślad, który ma prawo przestać istnieć, jeśli jego dalsza obecność osłabia ruch przemiany. Właśnie dlatego część planów sytuacyjnych powinna z góry określać los materiału po akcie. Czy ma zostać zachowany, przekształcony, zużyty do końca, rozproszony, czy może stać się zwykłym przedmiotem bez dawnego statusu. Jest to kwestia nie tylko estetyczna, lecz również psychologiczna i etyczna. Uczestnik powinien wiedzieć, czy pracuje z przedmiotem, który ma stać się długotrwałym nośnikiem pamięci, czy z przedmiotem, którego zanik jest częścią domknięcia. W przeciwnym razie materiał zostaje pozostawiony w stanie półsakralnym, co bardzo sprzyja pomieszaniu znaczenia z fetyszem. Psychoperformans dojrzały nie boi się rozpadu. Wie, że część aktów staje się prawdziwa właśnie dlatego, że pozostawiają po sobie tylko ślad szczątkowy, ledwie uchwytny, a mimo to skuteczny w ciele i w codzienności.

To prowadzi do najważniejszego rozstrzygnięcia tej części: materia jako pamięć działania nie oznacza konieczności materialnego utrwalania wszystkiego. Oznacza raczej zdolność rozpoznania, jaki typ pamięci jest dla danego procesu właściwy. Czasem będzie to pamięć trwała i użytkowa — obiekt, który dalej pracuje. Czasem pamięć indeksalna — ślad starcia, zużycia, odkształcenia, który ma wartość dokumentu. Czasem pamięć rozproszona — brak przedmiotu, ale obecność zmienionej trajektorii życia. Czasem pamięć szczątkowa — fragment materiału, którego nie adoruje się, lecz zachowuje jako znak granicy, przez którą się przeszło. Największym błędem byłoby tu przyjęcie jednej normy. Nie każdy akt wymaga materialnego reliktu. Nie każdy ślad powinien zniknąć. Nie każde zniszczenie jest wyzwalające. Nie każda konserwacja jest zdradą. Psychoperformans powinien zatem rozwijać własną etykę śladu, w której podstawowe pytanie brzmi nie „czy zachować?", lecz „co zachowanie lub zanik zrobi z dalszym przebiegiem życia?". To pytanie ma wagę większą niż estetyka obiektu i większą niż sentyment wobec aktu. W ostatnim fragmencie trzeba będzie już domknąć cały podrozdział przez analizę relacji między śladem, dokumentacją, dowodem i pamięcią ciała oraz pokazać, w jaki sposób materia staje się archiwum działania, nie odbierając mu ruchu i otwartości.

Dopełnienie tego rozdziału wymaga więc jeszcze jednego rozróżnienia: między śladem jako dokumentem, śladem jako dowodem i śladem jako pamięcią ciała. Dokument jest czymś, co można zachować, opisać, sfotografować, zważyć, zmierzyć, porównać w czasie, włączyć do archiwum albo potraktować jako część warsztatu badawczego. Dowód jest bardziej wymagający: nie każdy dokument staje się dowodem, bo aby nim był, musi pozostawać w czytelnej relacji z przebiegiem działania i z tym, co rzeczywiście miało się w nim wydarzyć. Pamięć ciała jest jeszcze czymś innym, ponieważ nie musi posiadać trwałego zewnętrznego nośnika; może istnieć jako zmieniony wzorzec ruchu, inny rozkład ciężaru, nowe tempo

hamowania, cichsze kończenie gestu, krótsza droga od pobudzenia do uspokojenia, inna relacja dłoni z materiałem, inne siadanie, inne podnoszenie przedmiotu, inna gotowość do wejścia w przestrzeń. Psychoperformans musi umieć poruszać się pomiędzy tymi trzema porządkami bez ich mieszania. Jeżeli po akcie pozostaje rysa na ścianie, zagięcie papieru, rozciągnięta lina, ślad stopy w piachu, wygładzony brzeg drewna, ciemniejsza tkanina od wielokrotnego chwytu albo zdeformowana powierzchnia gliny, to mamy dokument materialny. Czy jest to również dowód? Tylko wtedy, gdy umiemy powiedzieć, jaka relacja łączy ten ślad z przebiegiem działania i dlaczego nie jest on jedynie przypadkowym produktem ubocznym. Jeżeli zaś po miesiącach praktyki ciało zaczyna inaczej wchodzić w ciężar, mniej gwałtownie unosi barki, nie zaciska żuchwy przy podejmowaniu wysiłku, ciszej odkłada przedmiot, bardziej świadomie rozprowadza nacisk stopy na podłożu albo nie przechodzi od razu w fazę alarmu przy wejściu w pole spojrzenia, to mamy pamięć ciała. Ta pamięć może nie pozostawiać spektakularnych artefaktów, a mimo to bywa głębsza niż najbardziej efektowny dokument zewnętrzny. Psychoperformans, jeśli ma być rzeczywiście metodą totalną, musi zatem przyjąć zasadę podwójnej weryfikacji śladu: z jednej strony pytać, co pozostało w materii świata, z drugiej — co pozostało w organizacji ciała i codzienności. Dopiero ich relacja daje wiarygodny obraz trwałości aktu. Dokument bez pamięci ciała łatwo zamienia się w muzealny osad przeżycia. Pamięć ciała bez żadnego dokumentu zewnętrznego bywa realna, ale trudniejsza do wspólnego opisu, do badań i do intersubiektywnej walidacji. Najbardziej nośny psychoperformans nie wybiera więc jednego porządku przeciw drugiemu, lecz rozpoznaje, kiedy dany proces potrzebuje materialnego zapisu, a kiedy wystarczy, że zostanie wpisany w reorganizację nawyku. Właśnie tutaj archiwum i ciało spotykają się najściślej: nie jako konkurenci, lecz jako dwa różne sposoby trwania działania w czasie.

W tym miejscu trzeba bardzo precyzyjnie określić, czym właściwie jest archiwum w psychoperformansie. Nie może ono być ani wyłącznie magazynem przedmiotów po przeżyciu, ani jedynie cyfrową kolekcją fotografii, opisów i nagrań, ani tym bardziej sakralizowanym zbiorem reliktów dawnej intensywności. Archiwum psychoperformatywne powinno mieć charakter operacyjny. Oznacza to, że zachowuje tylko te ślady, które nadal pracują poznawczo, metodologicznie albo regulacyjnie. Jeśli zachowany przedmiot, fragment materiału, zdjęcie układu przestrzeni, zapis deformacji obiektu, próbka zużytej tkaniny, mapa starcia podłogi, zarys układu ciężaru albo notatka o temperaturze, świetle i tarciu pomagają rekonstruować warunki działania i służą lepszemu projektowaniu kolejnych planów sytuacyjnych, wtedy archiwizacja ma sens. Jeżeli natomiast przechowywany jest wyłącznie afekt wzniosłości, a nie wiedza o przebiegu i kosztach procesu, archiwum szybko staje się cmentarzem dawnych uniesień. Michel de Certeau, myśląc o praktykach codzienności, i Paul Connerton, pisząc o pamięci społecznej, uświadamiają, że pamięć nie jest tylko przechowaniem, ale sposobem odtwarzania. Psychoperformans powinien przyjąć tę lekcję bardzo dosłownie. Archiwum ma umożliwiać odtworzenie warunków, zrozumienie trajektorii i rozpoznanie punktów zwrotnych, a nie jedynie kontemplację przeszłości. Dlatego nie każdy ślad należy zachowywać w tej samej formie. Część powinna zostać zachowana jako materiał rzeczowy, część jako zapis proceduralny, część jako fotografia zużycia, część jako opis fenomenologiczny, a część wcale. Umiejętność niezachowania jest tu równie ważna, jak umiejętność konserwacji. To właśnie ona chroni metodę przed zamianą w fetysz archiwalny. Psychoperformans nie powinien produkować przedmiotów po to, by potwierdzały one raz na zawsze, że przemiana „się wydarzyła”. Powinien raczej wytwarzać takie ślady, które pomagają podtrzymać otwartość procesu, uczą rozpoznawać materialne warunki skuteczności i przypominają, że każde działanie

ma własny koszt, własny rozkład czasu i własną ekonomię ścierania. W tym sensie archiwum nie jest grobowcem aktu, lecz jego późnym, chłodniejszym stadium pracy.

Trzeba też dopowiedzieć, że materia jako pamięć działania nigdy nie jest neutralna wobec czasu. Ślad starzeje się, blednie, pęka, ściera, przestaje być czytelny albo przeciwnie — dopiero z czasem nabiera wyrazistości. To sprawia, że psychoperformans powinien myśleć nie tylko o samym fakcie pozostawienia śladu, ale również o temporalności jego zaniku. Inaczej pracuje ślad szybko znikający, jak oddech na chłodnym szkle, odcisk stopy w piachu, tymczasowe przesunięcie krzesła, cień, para, wilgoć dłoni, ciepło metalu po kontakcie. Inaczej ślad średniotrwały, jak zagniecenie tkaniny, rysa, pęknięcie papieru, odkształcenie gliny, patyna drewna, ścieranie farby, miejscowe wybłyszczenie powierzchni. Inaczej ślad długotrwały, jak trwała zmiana układu przestrzeni, zużycie przedmiotu codziennego, seria obiektów stale modyfikowanych przez praktykę, reorganizacja miejsca pracy, nowa topologia pokoju albo wielomiesięczna zmiana nawyku ciała. To rozróżnienie powinno wejść do planu sytuacyjnego jako jeden z jego parametrów. Czas śladu jest bowiem częścią sensu. Ślad znikający może wspierać pracę nad przejściowością, odpuszczaniem, nieprzywiązywaniem się do reliktu, uznaniem nieodwracalności bez potrzeby zatrzymania. Ślad średniotrwały może pomagać w okresie stabilizacji, kiedy przemiana potrzebuje jeszcze materialnego partnera. Ślad długotrwały staje się uzasadniony wtedy, gdy ma realnie uczestniczyć w przemodelowaniu codzienności, a nie tylko dekorować opowieść o sobie. Właśnie dlatego psychoperformans musi pytać nie tylko, co ma zostać po akcie, ale jak długo to ma pozostać i kiedy powinno ustąpić miejsca nowej organizacji życia. Zbyt szybki zanik śladu może utrudnić inkorporację. Zbyt długie jego trwanie może produkować zależność, melancholię albo relikwiarny bezruch. Materia jako pamięć działania staje się zatem pełnoprawnym operatorem czasu. Nie tylko rejestruje przeszłość, ale reguluje długość obecności przeszłości w teraźniejszości. To jest jedna z najważniejszych funkcji materialnej świadomości w psychoperformansie: wiedzieć, kiedy ślad ma jeszcze pracować, a kiedy powinien zamilknąć.

W ostatecznym ujęciu ten podrozdział prowadzi do bardzo wymagającej, ale koniecznej tezy: akt psychoperformatywny staje się trwały nie wtedy, gdy pozostawia po sobie dużo materii, lecz wtedy, gdy potrafi właściwie rozmieścić pamięć między światem, archiwum i ciałem. Czasem będzie to pamięć niemal niewidzialna, ale głęboko wcielona. Czasem materialna i czytelna, lecz nie fetyszyzowana. Czasem operacyjna i zużywająca się dalej, a czasem po prostu pozwolona do zaniku. Właśnie ta zdolność rozdzielania funkcji śladu od jego kultu stanowi o dojrzałości metody. Psychoperformans nie powinien więc ani obsesyjnie zachowywać każdego śladu, ani romantycznie niszczyć wszystkiego w imię czystej efemeryczności. Powinien uczyć sztuki rozpoznania: co ma pozostać jako narzędzie, co jako dokument, co jako indeks kosztu, co jako pamięć ciała, a co powinno ulec rozproszeniu, aby proces nie został uwięziony we własnej przeszłości. Materia staje się wtedy nie tylko pamięcią działania, ale również probierzem jego prawdy. Jeśli po akcie nie ma żadnej różnicy ani w świecie, ani w organizmie, można wątpić, czy przemiana rzeczywiście zaszła. Jeśli zaś pozostaje ślad mądrze wpisany w dalsze życie — ślad nie adorowany, lecz użytkowany, nie martwy, lecz pracujący — wówczas psychoperformans osiąga jedno z najrzadszych zwycięstw: potrafi połączyć efemeryczność zdarzenia z realnością trwania. Tak rozumiana materia nie jest końcem aktu. Jest jego późniejszym oddechem.

Perspektywa somatyczna

Perspektywa somatyczna w psychoperformansie jest próbą radykalnego uszczegółowienia tego, co w wielu tradycjach sztuki akcji i praktyk ucieleśnionych bywa ujmowane intuicyjnie: że sens nie „pojawia się" dopiero w interpretacji, lecz jest wytwarzany w napięciach mięśniowych, w rozkładzie ciężaru, w mikroopóźnieniach reakcji, w topologii oddechu, w jakości dotyku i w dynamice spojrzenia. W tej perspektywie ciało nie jest nośnikiem, który transportuje znaczenie, ale polem operacyjnym, w którym znaczenie jest stale negocjowane między schematem ciała (body schema) a obrazem ciała (body image), między propriocepcją (czuciem ułożenia i ruchu), interocepcją (czuciem stanu wewnętrznego) i ekstercepcją (odbieraniem bodźców ze świata). Henri Bergson i William James dawali język dla ciągłości doświadczenia, Edmund Husserl dla intencjonalności i konstytucji sensu, a Maurice Merleau-Ponty dla tego, że percepcja i ruch są nierozdzielne; psychoperformans bierze te intuicje na serio, ale przenosi je w plan sytuacyjny, gdzie stają się parametrami strojenia działania, a nie tylko językiem opisu. To przesunięcie jest kluczowe: nie chodzi o to, by „opowiadać o ucieleśnieniu", lecz by nim pracować tak, jak pracuje się materiałem, światłem lub dźwiękiem, z zachowaniem rygoru bezpieczeństwa i odwracalności.

Somatyka jako dziedzina ma swoją historię i swoje spory, ale w psychoperformansie nie jest ornamentem teoretycznym. Thomas Hanna ukuł termin „somatics", podkreślając pierwszoosobową, odczuciową perspektywę ciała jako obiektu badań i praktyki; Moshe Feldenkrais rozwijał metodę reedukacji neuromotorycznej przez subtelne różnicowanie ruchu i uwagi; F. M. Alexander budował technikę opartą na hamowaniu nieadaptacyjnych nawyków i reorganizacji posturalnej; Gerda Alexander, tworząc eutonię, kładła nacisk na regulację napięcia i precyzję kontaktu z podłożem; Bonnie Bainbridge Cohen w Body–Mind Centering® zaproponowała język „systemów ciała" jako odmiennych jakości uwagi i ruchu. W tle tych praktyk stoją także tradycje tańca i analizy ruchu, od Rudolfa Labana i Irmgard Bartenieff po współczesne studia nad kinestezją, a także fenomenologia ruchu Maxine Sheets-Johnstone, która konsekwentnie broniła tezy, że ruch jest pierwotną logiką sensu. Psychoperformans nie adoptuje tych podejść jako gotowych „metod terapii", lecz traktuje je jako repozytoria narzędzi percepcyjno-ruchowych, które pozwalają precyzyjniej stroić relację między obiektem–kluczem, ciałem i przestrzenią.

Istotnym kontekstem jest też kognitywistyka ucieleśniona i enaktywizm, rozwijane przez Francisco Varelę, Evana Thompsona i Eleanor Rosch, a także późniejsze ujęcia Shauna Gallaghera i Alvy Noë, gdzie poznanie jest rozumiane jako aktywna, sprzężona relacja organizmu ze światem, a nie wyłącznie przetwarzanie reprezentacji. W tym horyzoncie plan sytuacyjny przestaje być „kolejnością kroków", a staje się architekturą sprzężeń zwrotnych: co widzę, co dotykam, jak rozkładam ciężar, jak moduluję napięcie, jak rozpoznaję moment, w którym działanie przechodzi z eksploracji w obronę. To właśnie jest praktyczny sens perspektywy somatycznej: w psychoperformansie nie wystarczy mieć intencję, trzeba mieć też czułość na to, jak intencja jest wykonywana przez ciało, i jak ciało przez swoją fizjologię potrafi intencję sabotować albo wzmacniać.

W rozdziałach wcześniejszych obiekt–klucz został opisany jako materialny operator znaczeń oraz jako węzeł, w którym ślad i pamięć materii wchodzą w sprzężenie z uwagą i afektem.

Perspektywa somatyczna dopowiada, że „operator” nie działa w próżni: działa w polu czucia, a czucie ma swoje progi, swoje przeciążenia, swoje znieczulenia i swoje pozorne stabilizacje. Bud Craig, opisując interocepcję jako mapowanie stanu organizmu, oraz Antonio Damasio, wiążąc markery somatyczne z decyzją i wartościowaniem, pokazują, że ciało ma własną epistemologię: zbyt wysoki koszt pobudzenia i zbyt niski poziom bezpieczeństwa reorganizują sens zanim pojawi się refleksja. W psychoperformansie konsekwencje są jednoznaczne. Jeśli obiekt jest źle skalibrowany termicznie, jeśli faktura wymusza mikrourazy, jeśli ciężar wymusza kompensacje, to plan sytuacyjny zaczyna produkować znaczenia „z obrony”, a nie „z relacji”; znaczenia te bywają intensywne, ale ich intensywność jest artefaktem przeciążenia, przez co w IndywiduAkcji narastają i tracą sterowalność.

Właśnie dlatego rozdział somatyczny jest w książce nie tylko opisem metod, lecz także propozycją dyscypliny: dyscypliny mapowania i kalibracji. Mapowanie oznacza tworzenie wewnętrznych „plansz” ciała, na których da się rozpoznawać różnicę między napięciem funkcjonalnym a napięciem obronnym, między ciężarem prowadzonym a ciężarem wleczonym, między ruchem generowanym a ruchem kompensowanym. Kalibracja oznacza uczenie się minimalnych korekt, które nie eskalują pobudzenia, lecz rozszerzają repertuar ruchu i uwagi. W tej logice „mapa ciała” nie jest metaforą. Jest narzędziem pracy porównywalnym z partyturą: pozwala wracać do ustawień, porównywać ich skutki, śledzić, gdzie w serii pojawia się błąd, i gdzie błąd jest tylko informacją, a gdzie staje się ryzykiem.

Somatyka w psychoperformansie ma też konsekwencje etyczne, bo dotyka granic. Granic bólu, granic zmęczenia, granic wrażliwości dotykowej, granic tolerancji bodźców. Judith Herman, opisując mechanizmy traumy i znaczenie kontroli, pokazała, że możliwość przerwania i odzyskania sprawczości jest fundamentem bezpieczeństwa psychicznego; w psychoperformansie przekłada się to na rygor: żadna technika somatyczna nie ma sensu, jeśli nie wzmacnia sterowalności i odwracalności. Dlatego w rozdziale 32 somatyka będzie konsekwentnie przedstawiana jako praca z progami i z redundancją: tak, aby ciało nie było materiałem do eksploatacji, tylko aparatem do strojenia relacji z obiektem–kluczem. Ten rygor odróżnia psychoperformans od wielu tradycji „ekstremy” w performance art, gdzie ryzyko bywa traktowane jako gwarant autentyczności; tutaj gwarantem jest precyzja relacji, nie jej brutalność.

Równocześnie perspektywa somatyczna nie sprowadza psychoperformansu do „ćwiczeń”. To ważne rozróżnienie, bo somatyka bywa banalizowana jako zestaw technik relaksacyjnych albo fitnessowych. Psychoperformans interesuje inny poziom: poziom mikrofenomenologii (Claire Petitmengin), gdzie doświadczenie jest opisywane i różnicowane na tyle precyzyjnie, by mogło stać się materiałem pracy, oraz poziom organizacji działania, gdzie precyzja czucia przekłada się na precyzję manipulacji obiektem–kluczem. To dlatego w rozdziale 32 pojawią się zarówno mapy ciała jako plansze fenomenologiczne, jak i ideokineza oraz obrazy kierujące ruchem (Mabel Elsworth Todd, Lulu Sweigard), a także podejścia systemowe Body–Mind Centering® (Bonnie Bainbridge Cohen), Feldenkraisa, Alexandera i eutonię. Każda z tych tradycji będzie potraktowana jako inny sposób organizowania uwagi w ciele, a nie jako obietnica „naprawy” lub „leczenia”. Psychoperformans, zgodnie z założeniem całej książki, nie jest praktyką diagnozowania; jest praktyką komponowania warunków, w których ciało może stać się bardziej czytelne dla siebie, a przez to bardziej zdolne do sensotwórczej pracy.

W tym rozdziale szczególnie silnie wybrzmi także związek somatyki z językiem i z metaforą. George Lakoff i Mark Johnson pokazali, że metafory konceptualne są zakorzenione w doświadczeniu cielesnym; psychoperformans wykorzystuje ten fakt, ale go nie fetyszyzuje. Jeśli „ciężar" staje się kategorią moralną, jeśli „otwarcie klatki" staje się kategorią prawdy, jeśli „uziemienie" staje się kategorią autentyczności, to łatwo o skrót i nadinterpretację. Perspektywa somatyczna ma temu przeciwdziałać przez rozdzielenie dwóch porządków: porządku parametrycznego (co realnie dzieje się w napięciu, w oddechu, w rozkładzie ciężaru, w kontakcie) oraz porządku symbolicznego (co z tego wybieramy jako figurę sensu w planie sytuacyjnym). Ten rozdział będzie więc w równym stopniu rozdziałem o czuciu, jak i rozdziałem o metodologii czucia: o tym, jak nie mylić afektu z dowodem i jak nie zamieniać dyskomfortu w narracyjny przymus.

Perspektywa somatyczna domyka też wątek bezpieczeństwa manipulacji. W 31.3 i 31.4 bezpieczeństwo było przedstawione jako własność sceny i obiektu, jako ergonomia i interfejs. Rozdział 32 pokaże, że bezpieczeństwo jest również własnością uwagi: uwaga może być wąska i reaktywna albo szeroka i eksploracyjna, a różnica ta jest ucieleśniona. W ujęciach kontroli ruchu Bernsteina oraz w praktykach Feldenkraisa uwaga jest narzędziem rozplątywania nawyków; w psychoperformansie staje się narzędziem rozplątywania przymusu interpretacyjnego. Obiekt–klucz pozostaje fundamentem, ale to somatyka dostarcza języka, którym da się opisać, dlaczego ten sam obiekt jednego dnia „otwiera" plan sytuacyjny, a innego dnia „zamyka" go w napięciu. Bez tego języka praktyka pozostaje na poziomie ogólników; z tym językiem praktyka może być korygowana w serii, a więc może stać się IndywiduAkcją rozumianą jako proces świadomie rozłożony w czasie.

Wreszcie: rozdział 32 jest miejscem, w którym perspektywa somatyczna spotyka się z psychoperformansem jako projektem artystycznym, a nie tylko jako zestawem narzędzi. W tradycjach performansu, od Jerzego Grotowskiego po praktyki współczesnego live art, ciało bywa traktowane jako medium intensywności. Psychoperformans proponuje inne przesunięcie: ciało jako medium rozdzielczości. Rozdzielczość oznacza zdolność rozróżniania różnic, które są małe, ale znaczące: różnicy między dotykiem stabilnym a dotykiem ślizgającym się, między ruchem wynikającym z intencji a ruchem wynikającym z uniku, między ciężarem niesionym a ciężarem, który „ciągnie" strukturę w dół, między oddechem, który wspiera kontakt, a oddechem, który maskuje napięcie. Kiedy ta rozdzielczość rośnie, rośnie też możliwość pracy symbolicznej bez mistyfikacji: praktyk może wykonywać akty symboliczne na obiekcie–kluczu z pełną świadomością ich materialnych kosztów i warunków, a więc może utrzymać spójność między rytuałem a bezpieczeństwem, między odczarowywaniem a intensywnością, między sensem a fizyką. To jest powód, dla którego perspektywa somatyczna nie jest w książce osobną wyspą, lecz logicznym następstwem rozdziałów materialnych: obiekt–klucz i scena wyznaczają granice, somatyka uczy, jak w tych granicach wytwarzać sens bez przemocy i bez przypadkowego przeciążenia.

32.1. Mapy ciała jako plansze fenomenologiczne

Mapa ciała w psychoperformansie nie jest ilustracją anatomii ani metaforycznym „schematem jaźni", lecz operacyjną planszą fenomenologiczną, na której praktyk organizuje uwagę, różnicuje czucie i zarządza progami działania. „Plansza" oznacza tu powierzchnię roboczą

doświadczenia: coś, co można wielokrotnie „nakładać” na realne czucie, korygować, zagęszczać i rozrzedzać, a także porównywać w czasie. W klasycznej neurologii Henry Head wprowadzał pojęcia dotyczące organizacji czucia i postawy, a Paul Schilder analizował obraz ciała jako konstrukcję psychologiczną sprzężoną z ruchem i relacją; późniejsze rozróżnienia na body schema i body image, rozwijane m.in. w ujęciach Shauna Gallaghera, pozwalają odróżnić niejawny, sensomotoryczny system kontroli (schemat) od jawnego, wyobrażeniowego i narracyjnego obrazu ciała (obraz). Psychoperformans wprowadza tu dodatkowe rozróżnienie praktyczne: mapa ciała jest narzędziem scalającym oba porządki, ale tylko w takim zakresie, w jakim służy sterowalności planu sytuacyjnego. Jeśli mapa zaczyna być wyłącznie narracją o sobie, wchodzi w reżim autosugestii; jeśli jest wyłącznie techniką, traci zdolność do pracy symbolicznej. Plansza fenomenologiczna jest więc konstruktem pośrednim, który ma jeden cel: zwiększyć rozdzielczość (zdolność wykrywania drobnych różnic) w polu czucia, aby obiekt–klucz mógł pozostać materialnym operatorem znaczeń, a nie tylko bodźcem wywołującym obronę.

Najpierw trzeba jednak doprecyzować, co w tym kontekście znaczy „fenomenologiczne”. Edmund Husserl traktował fenomenologię jako rygor opisu tego, jak sens konstytuuje się w doświadczeniu, a Maurice Merleau-Ponty dopowiadał, że ciało jest warunkiem możliwości percepcji i działania, więc nie da się oddzielić „znaczenia” od „sposobu bycia w świecie”. W psychoperformansie fenomenologia nie jest kontemplacją, tylko metodą regulacji: opis nie służy estetyzacji przeżyć, lecz porządkowaniu zmiennych, które mają wpływ na przebieg aktu. Tu naturalnie pojawia się mikrofenomenologia Claire Petitmengin, a także linia enaktywizmu Francisco Vareli i Evana Thompsona, gdzie praktyka precyzyjnego rozpoznawania mikrozmian doświadczenia jest traktowana jako narzędzie poznawcze. Psychoperformans korzysta z tego podejścia, ale zabezpiecza je przed ryzykiem nadinterpretacji: plansza fenomenologiczna ma charakter parametryczny, co oznacza, że odnosi się do rozróżnialnych komponentów czucia, takich jak lokalizacja napięcia, jakość nacisku, gradient temperatury, rytm oddechu, zakres ruchu, wahania uwagi, a nie do wielkich, totalizujących etykiet typu „energia”, „blokada” czy „przełom”. Te etykiety mogą mieć miejsce w pracy symbolicznej, ale dopiero po tym, jak mechanizm bodźca i mechanizm reakcji zostaną rozdzielone od interpretacji.

W praktyce psychoperformansu mapa ciała działa jak partytura o zmiennej gęstości. W jednych planach sytuacyjnych plansza musi być gęsta i szczegółowa, bo obiekt–klucz ma precyzyjne progi tarcia, ciężaru i termiki, a manipulacja wymaga wysokiej kontroli nad dłonią, nadgarstkiem, łokciem i obręczą barkową. W innych planach sytuacyjnych plansza może być rzadsza, bo celem jest modulacja pobudzenia i przejście z trybu reaktywnego do eksploracyjnego, więc ważniejsze stają się duże mapy: oś kręgosłupa, kontakt z podłożem, oddech, orientacja w przestrzeni, praca wzroku. Ten mechanizm zmiennej gęstości jest znany w praktykach somatycznych: Moshe Feldenkrais rozwijał pracę na mikroróżnicach ruchu, aby reorganizować nawyk i minimalizować zbędne napięcie; F. M. Alexander wprowadzał ideę hamowania automatycznych reakcji i odzyskiwania kierunkowania, aby przestawić całą organizację posturalną; Gerda Alexander w eutonię wpisywała ciągłą regulację tonu mięśniowego jako narzędzie kontaktu; Bonnie Bainbridge Cohen w Body–Mind Centering® proponowała, by „systemy ciała” stały się językami uwagi. Psychoperformans traktuje te tradycje jako repertuar technik strojenia planszy, ale podporządkowuje je jednemu kryterium: czy zwiększają sterowalność aktu, czy ją rozmywają.

Plansza fenomenologiczna musi być też kompatybilna z tym, co wiemy o interocepcji i o predykcyjnym zarządzaniu ciałem. Bud Craig opisywał interocepcję jako mapowanie stanu organizmu, a Antonio Damasio wiązał sygnały somatyczne z wartościowaniem i decyzją; późniejsze ujęcia Anila Setha oraz prace nad poczuciem własności ciała i interoceptive inference w obszarze kognitywistyki i neuropsychologii, kojarzone m.in. z Sarah Garfinkel czy Manosem Tsakirisem, podkreślały, że „czucie siebie" jest dynamiczną konstrukcją, a nie pasywnym odczytem. Dla psychoperformansu oznacza to konsekwencję metodologiczną: mapa ciała nie może być traktowana jak obiektywny skan wnętrza, bo jest zawsze wynikiem uwagi, oczekiwania i kontekstu. Plansza fenomenologiczna jest więc narzędziem do pracy z predykcją, a nie „prawdą" o ciele. Kiedy praktyk uczy się rozpoznawać, że pewne doznanie jest efektem wzrostu pobudzenia, a inne efektem zmiany kontaktu z obiektem–kluczem, odzyskuje możliwość wyboru: może zmienić parametry sceny, może zmienić chwyt, może zmienić tempo, może zmienić dystrybucję ciężaru, może zmienić warstwę dźwięku lub światła, może zmienić ekspozycję na bodziec. Właśnie tu plansza staje się „planszą": jest miejscem, gdzie podejmuje się decyzję w oparciu o różnicowanie, a nie w oparciu o reakcję.

Istnieje jeszcze jedno rozróżnienie krytyczne, które porządkuje mapy ciała w psychoperformansie: mapa topograficzna kontra mapa funkcjonalna. Topograficzna opisuje „gdzie" coś jest odczuwane, funkcjonalna opisuje „co" to doznanie robi z działaniem. W medycynie i neurologii mapy somatotopowe kojarzone z Wilderem Penfieldem są ikoną lokalizacji, ale w praktyce psychoperformansu lokalizacja ma sens dopiero wtedy, gdy wiąże się z parametrem sterowania. Napięcie w przedramieniu może być neutralne, jeśli jest wynikiem stabilnego chwytu, albo destrukcyjne, jeśli jest wynikiem kompensacji poślizgu. Ciężar w barku może być funkcjonalny, jeśli jest wynikiem dobrze rozłożonego momentu siły, albo obronny, jeśli bark „wciąga się" jako reakcja na niepewność kontaktu. W tym sensie plansza fenomenologiczna nie jest mapą mięśni, tylko mapą relacji między czuciem a sterowaniem. Dlatego w psychoperformansie mapy ciała muszą pozostawać w sprzężeniu z obiektem–kluczem: to obiekt, przez swoje tarcie, fakturę i termikę, ujawnia, czy ciało działa w reżimie eksploracji, czy w reżimie obrony.

Warto tu dopowiedzieć, że „plansza fenomenologiczna" obejmuje również wzrok, mimo że rozdział 32 jest rozdziałem somatycznym, a nie okulistycznym. W neurokognitywistyce uwagi Michael Posner opisywał sieci uwagowe, a w badaniach o widzeniu i działaniu klasyczne rozróżnienie strumieni percepcji, kojarzone z Melvinem Goodale'em i Davidem Milnerem, pokazywało, że część systemu wzrokowego jest głęboko sprzężona z ruchem i chwytaniem. Psychoperformans korzysta z tej intuicji praktycznie: mapa ciała obejmuje „scenę" w polu widzenia, a nie tylko wnętrze. Jeśli praktyk nie ma czytelnej mapy tego, gdzie jest próg podłoża, gdzie jest krawędź obiektu, gdzie jest strefa odkładania, ciało przechodzi w tryb ostrożnościowy, co zmienia ton, oddech i precyzję dłoni. Plansza fenomenologiczna musi więc integrować orientację przestrzenną z czuciem. To jest jeden z powodów, dla których mapy ciała w psychoperformansie są zawsze mapami relacyjnymi, a nie introspekcyjnymi: ciało jest w świecie, a świat jest w ciele jako koszt regulacji.

Plansza fenomenologiczna jest wreszcie narzędziem odczarowywania. Jeżeli psychoperformans dopuszcza praktyki symboliczne i rytualno-performatywne jako technologie znaczenia, to tym bardziej musi posiadać aparaturę rozdzielającą mechanizm bodźca od interpretacji. Mapy ciała pozwalają to robić bez agresji wobec sensu: zamiast negować

doświadczenie, praktyk może je zróżnicować. Może rozpoznać, że „napięcie w splotach” rośnie równolegle z przyspieszeniem oddechu i z gorszą stabilnością chwytu, więc jest wskaźnikiem obciążenia, a nie „dowodem” transformacji. Może też rozpoznać, że pewne doznanie pojawia się wyłącznie przy określonej termice obiektu–klucza, a więc jest efektem przewodnictwa cieplnego i adaptacji receptorów, a dopiero później może zostać włączone w warstwę symbolu. W tym miejscu psychoperformans jest rygorystyczny: symbol nie może unieważniać fizyki, a fizyka nie może unieważniać symbolu; plansza fenomenologiczna jest narzędziem utrzymania równowagi.

Jeżeli mapa ciała ma stać się w psychoperformansie rzeczywistą planszą roboczą, musi zostać zbudowana jako konstrukcja warstwowa, a nie jako jednolita „figura człowieka”. W praktykach somatycznych od dawna wiadomo, że uogólniona, jednolita uwaga ciała zwykle nie prowadzi do zwiększenia rozdzielczości, tylko do wzrostu szumu, bo system nerwowy zaczyna kompensować niepewność przez wzmożone napięcie i przez przyspieszoną interpretację. Dlatego mapa w psychoperformansie ma mieć warstwy o różnych priorytetach i różnych skalach czasowych: warstwę kontaktu z podłożem (stopy, kolana, miednica, łopatki), warstwę osi posturalnej (kręgosłup jako linia orientacji), warstwę chwytu i manipulacji (dłoń, nadgarstek, przedramię, bark), warstwę oddechową (ruch przepony i żeber jako regulator pobudzenia), warstwę głosowo-rezonansową (jeśli słowo jest włączone jako kanał działania), warstwę wzrokowo-orientacyjną (scena/obiekt i relacja oko–ręka), oraz warstwę interoceptywną (tętno, ciepło, napięcie trzewne) jako wskaźnik kosztu regulacji. Ta segmentacja nie jest „systemem czakr” ani mapą metafizyczną; jest techniką redukcji niepewności w sensie predykcyjnym, o którym pisali Karl Friston i Andy Clark, i jest równocześnie praktycznym odpowiednikiem tego, co Moshe Feldenkrais osiągał przez mikroróżnicowanie ruchu, a F. M. Alexander przez hamowanie automatycznych reakcji i reorganizację kierunkowania. Bez warstwowości mapa staje się mgłą: praktyk czuje „wszystko naraz”, co w istocie oznacza, że niczego nie różnicuje, a więc plan sytuacyjny traci sterowalność.

Warstwowość mapy jest też odpowiedzią na podstawową właściwość układu nerwowego: mapy somatyczne i przestrzenne nie są stabilnymi obrazami, tylko dynamicznymi układami integracji multisensorycznej. Klasyczny „homunkulus” Wildera Penfielda jest ikoną lokalizacji, ale sama lokalizacja nie tłumaczy, jak ciało jest składane w czasie działania. Badania nad integracją wzroku, dotyku i propriocepcji w obszarach ciemieniowych i czołowych pokazały, że schemat ciała jest podatny na modulacje kontekstowe, narzędzia i oczekiwanie; w tym polu ważne są prace Manosa Tsakirisa o własności ciała (body ownership), a także klasyczne eksperymenty nad złudzeniem gumowej ręki (Matthew Botvinick, Jonathan Cohen) i późniejsze rozwinięcia, m.in. przez Henrika Ehrssona. Psychoperformans nie przywołuje tych nazwisk po to, by „udowadniać”, że ciało jest iluzją, tylko po to, by zabezpieczyć praktykę przed naiwnym realizmem introspekcyjnym: jeśli mapa jest konstruowana, to należy ją konstruować świadomie, parametrycznie i z możliwością korekty. W planie sytuacyjnym oznacza to proste, ale rygorystyczne rozpoznania: czy odczucie jest stabilne przy zamkniętych oczach i przy otwartych, czy rośnie przy przyspieszeniu tempa, czy znika po zmianie chwytu obiektu–klucza, czy jest zależne od temperatury materiału, czy pojawia się tylko w obecności publiczności. Takie „testy rozróżniające” są odpowiednikiem diagnostyki funkcjonalnej, ale bez diagnozowania: to metody oddzielania mechanizmu bodźca od interpretacji.

Plansza fenomenologiczna w psychoperformansie musi również obejmować pojęcie przestrzeni okołocielesnej, czyli peripersonal space, ponieważ obiekt–klucz działa w strefie, w której ciało i świat są poznawczo splecione. Badania Giacoma Rizzolattiego i Vittoria Gallese'a nad systemami sensomotorycznymi, a także prace Michaela Graziano nad reprezentacjami przestrzeni w obszarach ciemieniowych i czołowych, pokazywały, że „bliskość" jest kodowana nie jako abstrakcyjna odległość, ale jako potencjał działania i potencjał zagrożenia. W psychoperformansie ta wiedza ma znaczenie praktyczne: jeśli obiekt–klucz jest prowadzony w strefie peripersonalnej w sposób nieprzewidywalny, układ nerwowy może interpretować to jako ryzyko, co automatycznie podnosi ton mięśniowy i zawęża uwagę. Wtedy mapa ciała przestaje być mapą eksploracji, a staje się mapą obrony. Dlatego w planie sytuacyjnym trzeba precyzyjnie projektować trajektorie obiektu względem osi ciała, tempo zbliżeń, progi kontaktu oraz strefy bezpiecznego odkładania. Jest to kontynuacja tego, co w rozdziale materialnym było nazwane ergonomią i BHP, tylko przeniesiona na poziom reprezentacji i czucia: bezpieczeństwo nie jest wyłącznie własnością podłoża i krawędzi, lecz własnością tego, jak mózg koduje „możliwość działania" w najbliższej przestrzeni.

Kluczowym narzędziem budowania mapy jest zmiana skali uwagi, czyli zdolność do „zoomowania" między globalną orientacją a lokalną precyzją. W psychologii uwagi Michael Posner opisywał mechanizmy orientowania i przełączania, ale w praktyce somatycznej „zoom" jest przede wszystkim umiejętnością fenomenologiczną: umiejętnością przejścia z mapy posturalnej (całe ciało jako jedna konfiguracja) do mapy punktowej (np. paliczek kciuka na fakturze obiektu) bez utraty stabilności. Feldenkrais używał tu mikroruchu jako narzędzia różnicowania, Alexander – hamowania i kierunkowania, a Bonnie Bainbridge Cohen – zmiany jakości uwagi przez „systemy ciała". Psychoperformans dopowiada element specyficzny: zoom musi być zsynchronizowany z kanałami działania (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt), ponieważ każdy kanał może albo wspierać precyzję, albo ją rozpraszać. Jeśli dźwięk ma wysoką gęstość rytmiczną, może wzmacniać entrainment, ale może też zawężać uwagę do pulsacji i odbierać rozdzielczość dotyku. Jeśli światło ma wysoki kontrast, może wzmacniać scenę, ale może też produkować olśnienie i zaburzać orientację. Plansza fenomenologiczna jest więc narzędziem synchronizacji: pozwala decydować, w którym momencie plan sytuacyjny ma wzmocnić kanał obiektu, a w którym kanał wzroku lub oddechu, aby sens nie był przypadkowym produktem przeciążenia.

W tym miejscu mapa ciała spotyka się bezpośrednio z interocepcją i z emocją jako konstrukcją. Bud Craig opisywał interocepcję jako mapowanie stanu wewnętrznego, Antonio Damasio wiązał ją z markerami somatycznymi, a Lisa Feldman Barrett w teorii konstruowanej emocji podkreślała rolę predykcji i kategorializacji w tym, jak organizm rozumie pobudzenie. Psychoperformans przekłada te intuicje na rygor pracy: wzrost tętna, ciepło w klatce, „ścisk" w brzuchu, suchość w ustach, drżenie dłoni nie są automatycznie znaczeniem, lecz sygnałem kosztu regulacji, który może zostać zinterpretowany na wiele sposobów zależnie od kontekstu. Jeżeli w planie sytuacyjnym praktyk przypisze temu natychmiast narrację metafizyczną, ryzykuje nocebo interpretacyjne; jeżeli całkowicie zignoruje sygnał, ryzykuje eskalację przeciążenia i utratę precyzji manipulacji obiektem–kluczem. Plansza fenomenologiczna jest rozwiązaniem pośrednim: umożliwia rejestrację sygnału bez natychmiastowej totalizacji, umożliwia zmianę parametru (tempo, oddech, ciężar, światło, dźwięk, odległość obiektu), a dopiero potem umożliwia wybór warstwy symbolicznej. W ten sposób mapa ciała staje się narzędziem odczarowywania, które nie niszczy sensu, tylko zabezpiecza go przed przymusem.

W praktyce IndywiduAkcji mapa ciała pełni jeszcze jedną funkcję: jest narzędziem porównywania serii, a więc narzędziem naukowej rzetelności w warunkach subiektywności. Psycho-performatywne doświadczenie jest zmienne, a bez narzędzia porównania łatwo pomylić zmianę kontekstu z „postępem" i przypadek z mechanizmem. Claire Petitmengin, rozwijając mikrofenomenologię, pokazywała, że precyzja opisu wzrasta, gdy prowadzi się doświadczenie przez pytania o czas, o sekwencję i o mikroróżnice, a nie przez ogólne etykiety. Psychoperformans stosuje analogiczny rygor, ale w formie technicznej: mapa ciała jest zapisem parametrów, które da się odnieść do obiektu–klucza i do sceny. Jeśli w serii powtarza się wzrost napięcia w przedramieniu wyłącznie przy określonej fakturze obiektu, to jest to informacja o tarciu i chwytaniu, nie o „blokadzie" w sensie metaforycznym. Jeśli napięcie pojawia się wyłącznie przy określonej konfiguracji światła i publiczności, to jest to informacja o orientacji i o pobudzeniu, nie o ontologii doświadczenia. Taka mapa nie jest redukcją psychoperformansu do mechaniki; jest warunkiem, by praktyka symboliczna była świadoma, a nie przymusowa.

Warto też rozróżnić mapy ciała, które są statyczne, od map, które są kinetyczne. Statyczna plansza fenomenologiczna dotyczy konfiguracji spoczynkowej, rozkładu ciężaru, kontaktu z podłożem, tonu mięśniowego; kinetyczna dotyczy przejść, czyli tego, co dzieje się w momencie podnoszenia obiektu–klucza, w momencie przekazu, w momencie rotacji, w momencie zatrzymania, w momencie odkładania. Maxine Sheets-Johnstone konsekwentnie podkreślała pierwotność ruchu dla sensu; w psychoperformansie przekłada się to na tezę praktyczną: najwięcej informacji o planie sytuacyjnym ujawnia się w przejściach, bo przejścia są miejscem, gdzie system nerwowy ujawnia swoje skróty, a materiał ujawnia swoje progi. Dlatego mapa ciała musi być mapą czasową: nie tylko „gdzie" i „co", ale także „kiedy" i „jak szybko" zmienia się doznanie. W tym sensie plansza fenomenologiczna jest partyturą: zapisuje dynamikę, która jest warunkiem interpretowalności śladu na obiekcie i śladu w ciele.

Ten fragment rozdziału ustala więc podstawową architekturę: mapa ciała jako plansza fenomenologiczna jest narzędziem warstwowym, relacyjnym i czasowym, które integruje schemat ciała, obraz ciała i przestrzeń okołocielesną, a jednocześnie zachowuje rygor odczarowywania, czyli rozdzielenia mechanizmu od interpretacji. W kolejnym przesunięciu, koniecznym dla psychoperformansu, pojawi się kwestia obrazów kierujących ruchem i ideokinezy, gdzie plansza fenomenologiczna przestaje być tylko rejestrem, a staje się narzędziem aktywnego programowania ruchu przez wyobrażenia, zgodnie z tradycją Mabel Elsworth Todd i Lulu Sweigard, ale także w dialogu z nowoczesną neurokognitywistyką sterowania ruchem.

W psychoperformansie mapa ciała jako plansza fenomenologiczna nie jest tylko narzędziem obserwacji, ale również narzędziem kompozycji, a więc narzędziem wytwarzania warunków, w których akt staje się czytelny dla siebie samego. To rozróżnienie jest kluczowe, bo w wielu praktykach somatycznych mapa bywa traktowana jako „obraz, który się odkrywa", podczas gdy w psychoperformansie mapa jest „układem odniesienia, który się ustanawia", aby sterować przebiegiem IndywiduAkcji w serii. Innymi słowy: mapa nie jest celem, mapa jest instrumentem. W tym sensie psychoperformans lokuje się blisko ujęć enaktywizmu Francisco Vareli i Evana Thompsona, gdzie poznanie jest performatywne i powstaje w działaniu, ale dodaje rygor planu sytuacyjnego: działanie jest projektowane, a więc poznanie jest także projektowane, choć zawsze w granicach odwracalności i ostrożności.

Najbardziej pragmatycznym sposobem rozumienia mapy jest potraktowanie jej jako zestawu wskaźników, które informują o tym, czy praktyk pozostaje w trybie eksploracyjnym, czy wchodzi w tryb obronny. W perspektywie predykcyjnej Karla Fristona układ nerwowy minimalizuje błąd przewidywania, a kiedy błąd rośnie, system podbija wagę sygnałów i wchodzi w tryb korekcji. Andy Clark dopowiadał, że to nie jest abstrakcyjna kalkulacja, tylko sprzężenie z ciałem i środowiskiem. W psychoperformansie wskaźnikami przełączenia są rzeczy, które da się odczuć i opisać bez metafizyki: zawężenie oddechu, zablokowanie przepony, wzrost tonu w szyi i obręczy barkowej, mikrodrżenie dłoni, wzrost nacisku stóp w podłoże albo przeciwnie – „odklejenie" kontaktu, przyspieszenie ruchu bez intencjonalnej decyzji, skrócenie frazy, zwiększenie częstotliwości „poprawek" chwytu. Te wskaźniki są w praktyce psychoperformansu ważniejsze niż deklaracje w rodzaju „jestem spokojny", bo deklaracja jest narracją, a wskaźnik jest parametrem sterowania. W tym sensie mapa ciała jest systemem wczesnego ostrzegania, który chroni plan sytuacyjny przed eskalacją złożoności ponad próg tolerancji.

Aby mapa mogła pełnić tę funkcję, musi zostać włączona w pętlę sterowania, a nie pozostawać obok działania. W ergonomii i human factors mówi się o sprzężeniu zwrotnym i o interfejsach informacji; Nancy Leveson, rozwijając STAMP i STPA, traktowała bezpieczeństwo jako wynik utrzymania ograniczeń w systemie sterowania, a nie jako cechę „ostrożnego człowieka". Psychoperformans może tę logikę przejąć niemal dosłownie: mapa ciała jest częścią systemu sterowania planu sytuacyjnego, bo dostarcza informacji zwrotnej o tym, czy ograniczenia (bezpieczeństwo dotykowe, ergonomia chwytu, stabilność podłoża, gęstość bodźców) działają. Jeśli mapa sygnalizuje przeciążenie, plan sytuacyjny ma mechanizm korekty: spowolnienie, zmiana uchwytu, skrócenie segmentu, zwiększenie przerw, zmiana pozycji obiektu w przestrzeni okołocielesnej, zmiana intensywności światła lub dźwięku, zmiana relacji z publicznością. Bez mechanizmu korekty mapa staje się kontemplacją; z mechanizmem korekty staje się instrumentem.

W tym miejscu trzeba wprowadzić pojęcie „węzłów mapy" – punktów, które w psychoperformansie mają priorytet, bo są najbardziej sprzężone z ryzykiem i z sensem jednocześnie. Węzeł pierwszy to stopy i kontakt z podłożem, bo tam rozstrzyga się stabilność, a stabilność determinuje zakres manipulacji obiektem–kluczem. Węzeł drugi to miednica i oś kręgosłupa, bo tam rozstrzyga się dystrybucja momentów siły, o których pisał Stuart McGill, i tam ujawniają się kompensacje. Węzeł trzeci to obręcz barkowa i dłoń, bo tam rozstrzyga się interfejs chwytu, tarcia i nacisku, a więc to, co w 31.4 było nazwane bezpieczeństwem manipulacji. Węzeł czwarty to oddech, bo oddech jest najprostszym regulatorem pobudzenia i najczulszym wskaźnikiem przeciążenia, co w tradycjach praktyk ucieleśnionych bywa intuicyjnie rozpoznawane, a w naukach o stresie i allostazie (Bruce McEwen) daje się opisać jako element ekonomii regulacyjnej. Węzeł piąty to twarz i szczęka, bo tam często widać niejawne zaciśnięcia, które w Alexander Technique są traktowane jako sygnał złego kierunkowania; w psychoperformansie są sygnałem, że sens zaczyna być wymuszany, a nie wykonywany. Te węzły są ważne, bo pozwalają szybko „odczytać" stan bez rozproszenia uwagi na całe ciało; mapa staje się wówczas narzędziem o wysokiej skuteczności operacyjnej.

Jednak mapa ciała nie jest tylko mapą napięć. Jest również mapą przestrzeni znaczącej, bo w psychoperformansie praca symboliczna jest realna i ma swoje techniki. Problem polega na tym, że symbolika ciała łatwo przechodzi w dogmatyzm albo w autosugestywną totalizację. Dlatego plansza fenomenologiczna musi mieć dwie warstwy równoległe: warstwę parametryczną i

warstwę semantyczną. Warstwa parametryczna mówi: „oddech zwęża się”, „nacisk rośnie”, „dłoń ślizga się”, „bark unosi się”, „temperatura kontaktu odbierana jako zimna”; warstwa semantyczna mówi: „to jest próg”, „to jest opór”, „to jest granica”, „to jest otwarcie”, „to jest blokada”. Warstwa semantyczna jest dopuszczalna, ale tylko wtedy, gdy jest traktowana jako wybór interpretacyjny, a nie jako dowód ontologiczny. W tym sensie psychoperformans działa w duchu odczarowywania: rozdziela mechanizm od znaczenia. George Lakoff i Mark Johnson pokazali, że metafory konceptualne są zakorzenione w ciele; psychoperformans wykorzystuje tę prawdę, ale nie pozwala, by metafora zamieniła się w przymus, bo przymus interpretacyjny jest formą przemocy epistemicznej wobec własnego doświadczenia.

W tym miejscu warto wprowadzić technikę, która w psychoperformansie jest szczególnie użyteczna: triangulację mapy. Triangulacja oznacza, że doznanie nie jest interpretowane na podstawie jednej osi, lecz na podstawie co najmniej trzech niezależnych wskaźników, które można zmieniać. Na przykład: jeśli pojawia się napięcie w przedramieniu, sprawdza się równocześnie tarcie faktury (czy obiekt jest śliski), rozkład ciężaru (czy obiekt jest daleko od osi ciała) i oddech (czy przyspiesza lub się spłaszcza). Jeśli napięcie znika po zmianie chwytu, a oddech wraca do pełni, jest to sygnał mechaniczny. Jeśli napięcie znika po zmianie oddechu, ale chwyt pozostaje, jest to sygnał pobudzenia. Jeśli napięcie utrzymuje się mimo korekty chwytu i oddechu, jest to sygnał przeciążenia lub zbyt długiego czasu ekspozycji. Ta triangulacja jest odpowiednikiem metodologicznej ostrożności: zamiast natychmiast mówić „to jest blokada”, praktyk mówi „to jest wzór, który ma trzy wskaźniki”. W ten sposób mapa staje się narzędziem naukowej dyscypliny w warunkach pierwszoosobowego doświadczenia, co jest spójne z mikrofenomenologią Claire Petitmengin i z tradycjami systematycznego opisu doświadczenia.

Triangulacja mapy ma jeszcze jeden wymiar: publiczność. W psychoperformansie relacja z odbiorcą jest częścią układu, a nie tłem. W badaniach nad zachowaniem społecznym i stresem wiadomo, że sama obecność innych zmienia pobudzenie i strategie działania; w klasycznej psychologii społecznej mówi się o facylitacji społecznej, a w praktyce performansu od dawna wiadomo, że ciało „gra inaczej”, gdy jest widziane. Plansza fenomenologiczna musi więc uwzględniać zmienną społeczną jako parametr: czy wzrost napięcia pojawia się tylko w obecności widzów, czy tylko przy określonej odległości, czy tylko przy określonym rodzaju spojrzeń. Taki opis nie służy „psychologizowaniu”, tylko sterowaniu: jeśli praktyk rozpoznaje, że określona konfiguracja publiczności podnosi ton i zawęża oddech, może zaprojektować plan sytuacyjny tak, aby w tej fazie obiekt–klucz miał mniejszy ciężar, mniej zdradliwą fakturę, bardziej przewidywalną termikę, a kanały światła i dźwięku wspierały stabilizację. To jest powód, dla którego mapa ciała w psychoperformansie jest mapą relacji, nie tylko mapą wnętrza.

Mapa ciała jako plansza fenomenologiczna jest również narzędziem archiwizacji IndywiduAkcji. Pojawia się tu pytanie o zapis: jak zachować serię bez wpadania w fikcję „twardych danych”, a równocześnie bez rozpłynięcia się w literackim dzienniku. Psychoperformans proponuje zapis parametryczny: krótkie, powtarzalne kategorie z różnicami w intensywności i w czasie. Nie chodzi o kwantyfikację dla samej kwantyfikacji; chodzi o porównywalność. W naukach o ruchu i w psychofizjologii używa się wielu miar, ale psychoperformans nie jest laboratorium biomedycznym; jego laboratorium to praktyka. Dlatego zapis mapy ma być „wystarczająco obiektywizujący”, by chronić przed autohipnozą i nadinterpretacją, ale „wystarczająco fenomenologiczny”, by nie zabić sensu. W tym sensie

mapa ciała jest narzędziem epistemicznym: utrzymuje praktykę w reżimie sprawdzalności w obrębie serii, a nie w reżimie jednorazowego objawienia.

Wszystko to prowadzi do kluczowego wniosku: mapa ciała w psychoperformansie jest planszą, ponieważ umożliwia operowanie na relacjach tak, jak operuje się na obiektach. Jest to przesunięcie z „doznaję" na „reguluję", które nie znosi doznania, tylko czyni je użytecznym. Kiedy plansza jest dobrze zbudowana, praktyk może wykonywać akty symboliczne na obiekcie–kluczu bez utraty bezpieczeństwa dotykowego i bez eskalacji pobudzenia, a jednocześnie może pozwolić, by materia współkonstytuowała znaczenie, zgodnie z zasadą, że manipulacja obiektem jest fundamentalna. Kiedy plansza jest źle zbudowana, praktyk może produkować intensywność, ale intensywność będzie artefaktem przeciążenia, a to jest sprzeczne z metodologicznym rdzeniem psychoperformansu.

Aby domknąć pojęcie map ciała jako plansz fenomenologicznych, trzeba dopowiedzieć jeszcze jeden, często pomijany aspekt: mapa nie jest tylko „odczuciem", ale także praktyką kategoryzowania odczuć, a więc praktyką epistemiczną, która ma swoje błędy, swoje skróty i swoje uprzedzenia. W antropologii ciała Marcel Mauss pokazywał, że techniki ciała są społeczne i uczone, a Pierre Bourdieu opisywał habitus jako strukturę dyspozycji wpisaną w gest i postawę; Mary Douglas zwracała uwagę, że ciało jest również matrycą porządku symbolicznego, więc to, co uznajemy za „czyste", „brudne", „bezpieczne", „właściwe", może organizować nie tylko interpretację, ale i samo czucie. Psychoperformans uwzględnia ten fakt bez redukowania praktyki do socjologii: plansza fenomenologiczna ma być jednocześnie narzędziem indywidualnej regulacji i narzędziem demistyfikacji własnych nawyków interpretacyjnych. Dlatego mapa ciała w planie sytuacyjnym nie jest neutralna; jest negocjowana między tym, co somatyczne, tym, co kulturowe, i tym, co materialne. To rozpoznanie jest szczególnie ważne wtedy, gdy praktyk włącza w psychoperformans warstwę rytualno-symboliczną, bo wówczas łatwo o przeskok z parametru w „prawdę", a prawo metodologiczne jest tu proste: prawda w psychoperformansie ma status roboczy, a nie ontologiczny, i jest oceniana po tym, czy zwiększa sterowalność IndywiduAkcji oraz bezpieczeństwo manipulacji obiektem–kluczem.

W praktyce oznacza to, że plansza fenomenologiczna musi mieć wbudowaną procedurę korekty, która jest równie konkretna jak korekta w pracy z materiałem. W mikrofenomenologii Claire Petitmengin kluczowe jest prowadzenie doświadczenia przez czas, sekwencję i różnicowanie, a nie przez globalne etykiety; w ujęciach predykcyjnych Karla Fristona oraz w interpretacjach Anila Setha i Andy'ego Clarka ważne jest to, że „czucie siebie" jest konstrukcją zależną od uwagi i oczekiwania, więc w praktyce należy operować na tym, co zmienialne i testowalne. Psychoperformans przekłada to na prostą logikę: jeśli coś w mapie ciała ma znaczenie, to powinno reagować na zmianę parametru. Zmiana parametru może dotyczyć obiektu (faktura, tarcie, termika, ciężar, geometria chwytu), może dotyczyć sceny (podłoże, odległość, kierunek światła, pogłos, natężenie dźwięku), może dotyczyć ciała (oddech, tempo, zakres ruchu), może dotyczyć relacji (odległość od widza, kąt ekspozycji, rytm spojrzeń). Jeśli doznanie nie reaguje na żadną z tych zmian, psychoperformans nie zakłada automatycznie, że jest to „głębia" albo „przełom"; zakłada raczej, że jest to sygnał o wysokiej bezwładności, który wymaga ostrożności, bo może być związany z przeciążeniem, nawykiem, lękiem lub utrwalonym wzorcem kontroli. Tutaj wchodzą w grę intuicje zarówno Judith Herman o znaczeniu sprawczości i możliwości przerwania, jak i Jamesa Reasona o tym, że ryzyko eskaluje, gdy system nie ma prostych mechanizmów odcięcia. Plansza fenomenologiczna nie ma więc tylko

rejestrować, ale ma umożliwiać przerwanie i przejście w tryb korekcyjny bez upokorzenia i bez narracyjnego dramatyzmu.

W tym miejscu można uporządkować typy map, które psychoperformans praktycznie wykorzystuje, ponieważ „mapa ciała" nie jest jedną mapą, lecz zbiorem nakładek, które uruchamia się w zależności od celu. Pierwsza nakładka to mapa kontaktu: rozkład nacisku, tarcia i podparcia, czyli to, co somatycznie ujawnia się w stopach, miednicy, łopatkach, dłoniach, oraz w relacji do obiektu–klucza. Druga nakładka to mapa tonu: gdzie ton mięśniowy rośnie, gdzie spada, gdzie pojawiają się kompensacje, co w tradycjach Feldenkraisa i eutoni (Gerda Alexander) jest traktowane jako podstawowa informacja o jakości działania. Trzecia nakładka to mapa oddechu i rytmu: jak oddech organizuje sekwencję aktu, gdzie się zwęża, gdzie wspiera ruch, gdzie staje się sygnałem kosztu regulacji, co pozostaje spójne z ujęciami stresu Hansa Selye'ego i allostazy Bruce'a McEwena, ale w psychoperformansie jest narzędziem projektowania, a nie diagnozą. Czwarta nakładka to mapa interoceptywna: tętno, ciepło, trzewia, suchość, drżenie, czyli wskaźniki, które Bud Craig i Antonio Damasio wiązali z mapowaniem stanu organizmu i wartościowaniem; psychoperformans traktuje je jako dane o obciążeniu, nie jako wyrocznie sensu. Piąta nakładka to mapa orientacji i peripersonal space, o której wspominają badania w tradycji Giacoma Rizzolattiego, Vittoria Gallese'a i Michaela Graziano: gdzie jest obiekt względem osi ciała, jak blisko jest „bezpiecznie", jak blisko jest „zbyt blisko", gdzie pojawia się automatyczna reakcja obronna. Szósta nakładka to mapa bólu i dyskomfortu, rozumiana nie jako dramat, lecz jako parametr: Ronald Melzack, rozwijając koncepcję neuromatrix, pokazał, że ból jest konstrukcją, która może być modulowana przez kontekst; w psychoperformansie oznacza to, że ból jest sygnałem do korekty planu sytuacyjnego, a nie zasobem estetycznym.

Te nakładki działają razem, ale nie muszą działać naraz. W tym sensie psychoperformans świadomie odróżnia „mapowanie" od „zalewania uwagą". Zalewanie uwagą prowadzi do przeciążenia poznawczego i do spadku rozdzielczości; mapowanie prowadzi do wzrostu rozdzielczości, bo wprowadza hierarchię i priorytety. To rozróżnienie jest zgodne z praktyką Alexander Technique, gdzie hamowanie (inhibition) służy temu, by nie dokładać automatycznych reakcji do i tak złożonego układu, oraz z praktyką Feldenkraisa, gdzie mikroróżnicowanie służy temu, by nie wzmacniać „silnych" wzorców kosztem „cichych" sygnałów. Psychoperformans dodaje do tego szczegół związany z obiektem–kluczem: jeśli manipulacja obiektem jest fundamentalna, to mapa musi w pierwszej kolejności chronić dłonie i tor ruchu, bo bez stabilnego interfejsu dłoni cały sens w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt zaczyna się rozjeżdżać. Plansza fenomenologiczna jest więc także narzędziem priorytetyzacji bezpieczeństwa dotykowego, co ma konsekwencje metodologiczne: w psychoperformansie nie ma „wspaniałej transformacji", która usprawiedliwia uraz albo przeciążenie, bo taka transformacja byłaby w istocie produktem awarii interfejsu.

Praktyczna konsekwencja tego wszystkiego dotyczy sposobu zapisu mapy w serii, bo IndywiduAkcja jest procesem rozłożonym w czasie i bez rejestru łatwo mylić mechanizm z przypadkiem. Psychoperformans nie wymaga laboratoriów, ale wymaga dyscypliny zapisu, która unika dwóch skrajności: z jednej strony mitologizowania doznań, z drugiej – jałowej kwantyfikacji. Dlatego zapis mapy ma formę krótkich, powtarzalnych kategorii, opisujących sekwencję, intensywność i kontekst. Sekwencja odpowiada na pytanie „kiedy to się dzieje": przy podnoszeniu, przy zbliżeniu, przy kontakcie, przy przekazie, przy odkładaniu, przy spojrzeniu

widza, przy zmianie światła, przy wejściu dźwięku. Intensywność odpowiada na pytanie „jak bardzo”: minimalnie, umiarkowanie, wysoko, krytycznie, ale zawsze w relacji do progu odwracalności. Kontekst odpowiada na pytanie „z czym to jest sprzężone”: z tarciem obiektu, z termiką, z ciężarem, z oddechem, z pozycją stóp, z dystansem od publiczności. Taki zapis jest fenomenologiczny, bo dotyczy doświadczenia, ale jest też parametryczny, bo dotyczy zmiennych, które da się modyfikować. Dzięki temu mapa ciała staje się narzędziem porównania, a porównanie staje się narzędziem odczarowywania: nie w sensie negacji sensu, lecz w sensie odsiewu interpretacji, które nie mają mechanicznego ani proceduralnego oparcia.

W tym miejscu warto włączyć do rozdziału wprost autorską koncepcję „geografii ciała” Oskara Chmioły jako szczególny przypadek mapowania, który pokazuje, że plansza fenomenologiczna nie musi być wyłącznie techniczna. Geografia ciała, rozumiana jako topografia pojęciowa rozmieszczona na ciele i spiralnie porządkująca proces IndywiduAkcji Auctora, jest propozycją, by ciało stało się mapą relacji między wpływami filozofii, religii, nauki, sztuki i socjologii, a więc mapą znaczeń, które są ucieleśniane w praktyce. Psychoperformans włącza tę geografię nie jako dogmat, tylko jako warstwę semantyczną, którą można nakładać na warstwę parametryczną. Praktycznie oznacza to, że geografia ciała nie zastępuje mapy tonu, oddechu czy chwytu, ale może stać się językiem, który pozwala pracować symbolicznie bez mistyfikacji: pojęcia są umieszczane w ciele, lecz ich „prawdziwość” jest stale testowana przez wskaźniki odwracalności i bezpieczeństwa. To jest szczególny wkład psychoperformansu w tradycje somatyczne: łączenie rygoru parametrycznego z wysoką gęstością symboliki, przy jednoczesnym utrzymaniu zasady, że symbol nie unieważnia fizyki, a fizyka nie unieważnia symbolu.

Domknięciem pojęcia planszy fenomenologicznej jest więc teza, że mapa ciała jest w psychoperformansie interfejsem epistemicznym, który umożliwia jednocześnie cztery rzeczy: precyzyjną regulację pobudzenia, bezpieczną manipulację obiektem–kluczem, porównywalność serii w IndywiduAkcji oraz włączanie warstwy symbolicznej bez nadinterpretacyjnego przymusu. To, co w wielu praktykach pozostaje intuicją, tu staje się protokołem: praktyk uczy się czytać ciało jak instrument, ale instrument o zmiennych progach, zależny od sceny, od materiału i od relacji społecznej. W rezultacie mapa ciała jako plansza fenomenologiczna staje się jednym z najważniejszych narzędzi psychoperformansu, ponieważ pozwala utrzymać wysoką intensywność pracy bez przechodzenia w przemoc wobec siebie i bez uciekania w narracje, które maskują awarie interfejsu. Tak rozumiana perspektywa somatyczna jest jednocześnie naukowa i artystyczna: naukowa, bo opiera się na rozróżnialnych zmiennych, i artystyczna, bo umożliwia komponowanie sensu w ciele i w relacji z obiektem, w pełnej świadomości progów.

32.2. Ideokineza i obrazy kierujące ruchem

Ideokineza (ideokinesis) jest w psychoperformansie narzędziem o szczególnym statusie, ponieważ pracuje na styku wyobrażenia, kontroli sensomotorycznej i reorganizacji nawyku ruchowego, a zarazem nie wymaga brutalnej intensyfikacji bodźca. Jej genealogia wiąże się z tradycjami edukacji ruchu i pracy posturalnej, w których obraz (wyobrażenie kierujące ruchem) pełni funkcję operatora zmiany w układzie nerwowo-mięśniowym. Mabel Elsworth Todd uczyniła z obrazowania anatomiczno-kinestetycznego rdzeń metody, a Lulu Sweigard rozwinęła

ideokinezę jako system precyzyjnych „obrazów kierujących", które nie są metaforą dla metafory, tylko instrukcją dla organizacji napięcia, osiowania i dystrybucji ciężaru. W polu pokrewnym pracowały także tradycje Moshe Feldenkraisa, F. M. Alexandera oraz późniejsze linie praktyk somatycznych, jednak ideokineza jest tu rozpoznawalna po jednym znaku: zamiast „korygować ruch siłą", wprowadza obraz, który ma zmienić warunki brzegowe sterowania ruchem od środka, poprzez uwagę. W psychoperformansie ta właściwość jest krytyczna, bo pozwala komponować przejścia między eksploracją i stabilizacją bez eskalowania obrony, a jednocześnie pozwala sprzęgnąć warstwę semantyczną z materialnością obiektu–klucza.

Obraz kierujący ruchem działa jak miękki constraint (ograniczenie), który reorganizuje koordynację bez bezpośredniego nakazu „zrób tak", typowego dla korekcji instruktażowej. W ujęciu predykcyjnym Karla Fristona ruch jest ciągłą aktualizacją modeli i minimalizacją błędu przewidywania, więc zmiana jakości ruchu wymaga nie tylko „lepszej woli", lecz zmiany priorytetów w tym, co układ nerwowy uznaje za najbardziej wiarygodne sygnały. Obraz ideokinetyczny działa właśnie na poziomie wagowania: kieruje uwagę w taki sposób, aby część sygnałów proprioceptywnych i interoceptywnych została „podniesiona" w hierarchii, a część nawykowych kompensacji „spadła" na dalszy plan. Marc Jeannerod i Jean Decety opisywali mental practice i motor imagery jako aktywacje planowania ruchu bez jawnego wykonania, a Stephen Kosslyn pokazywał, że wyobrażenia mają własną dynamikę poznawczą i mogą wpływać na percepcję oraz działanie. Psychoperformans nie potrzebuje tu laboratoryjnej dosłowności; wystarczy konsekwencja: obraz nie jest dekoracją doświadczenia, tylko narzędziem modulacji sterowania. Jeżeli obraz jest dobrany precyzyjnie, ciało zmienia rozkład tonu i trajektorię ruchu bez wzrostu napięcia ochronnego; jeżeli obraz jest dobrany źle, wytwarza się konflikt predykcyjny, a konflikt ten często objawia się wzrostem tonu, skróceniem oddechu i spadkiem rozdzielczości dotyku, czyli tym, co w mapach ciała zostało już rozpoznane jako sygnał przejścia w tryb obronny.

W ideokinezie kluczowe jest rozróżnienie obrazów „strukturalnych" od obrazów „wektorowych", bo te dwa typy uruchamiają inne strategie koordynacji. Obrazy strukturalne, kojarzone z tradycją Todd i Sweigard, odnoszą się do osiowania, przestrzeni w stawach, relacji segmentów i do „układania" ciężaru, a więc do geometrii posturalnej; obrazy wektorowe odnoszą się do kierunku, przepływu i trajektorii, a więc do dynamiki. W psychoperformansie obrazy strukturalne stabilizują warunki bezpieczeństwa manipulacji obiektem–kluczem (ciężar, tarcie, termika wymagają przewidywalnej dłoni i barku), natomiast obrazy wektorowe otwierają możliwość modulacji ekspresji w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, bez „dokładania siły" jako kompensacji. Trzeba jednak pamiętać, że obraz wektorowy bywa zdradliwy: może podbijać tempo i prowokować przesunięcie w stronę pośpiechu, a pośpiech zmniejsza dokładność czucia. Dlatego plan sytuacyjny musi wiązać obraz wektorowy z mapą progu: obraz ma prowadzić ruch, ale mapa ciała ma rozpoznawać, czy ruch nadal jest odwracalny, czy już wymusza korekcje.

Ideokineza w praktyce psychoperformansu nie jest „wizualizacją sukcesu" ani afirmacją, tylko technologią precyzji, która operuje na poziomie reprezentacji sensomotorycznych. W literaturze badań nad obrazowaniem ruchowym rozróżnia się perspektywę kinestetyczną i wzrokową; w praktyce oznacza to różnicę między „czuję ruch od środka" a „widzę siebie wykonującego ruch". Prace Guillaume'a i współpracowników oraz ujęcia stosowane w psychologii sportu (m.in. model PETTLEP Holmesa i Collinsa) akcentują, że skuteczność

obrazowania zależy od zgodności z zadaniem, czasu, emocji, kontekstu i perspektywy. Psychoperformans przenosi tę intuicję na scenę artystyczno-badawczą: obraz ideokinetyczny ma być zgodny z realną fizyką obiektu–klucza i realną ergonomią sceny, inaczej stanie się źródłem dysonansu. W planie sytuacyjnym obraz nie może zaprzeczać ciężarowi; nie może zaprzeczać tarciu; nie może zaprzeczać termice; nie może zaprzeczać temu, jak peripersonal space jest kodowana w relacji z publicznością. Jeżeli obraz zaprzecza, układ nerwowy odpowiada napięciem, a napięcie jest kosztowne i semantycznie „zaraźliwe", bo natychmiast wciąga interpretację w reżim obrony.

Z perspektywy psychoperformansu ideokineza jest więc sposobem wprowadzania obrazów jako mikronarzędzi sterowania, które można parametryzować, testować i korygować w serii IndywiduAkcji. Zamiast produkować jedną, wielką narrację o przemianie, plan sytuacyjny wprowadza małe, konkretne obrazy, które mają dać się zweryfikować przez planszę fenomenologiczną: czy zmienia się rozkład ciężaru, czy zmienia się ton, czy zmienia się oddech, czy zmienia się stabilność chwytu, czy zmienia się jakość kontaktu z obiektem–kluczem. Ten rygor jest także formą odczarowywania: obraz może być symbolicznie gęsty, może dotykać tabu i przesądu jako surowca, może uruchamiać figury progu, ale jego skuteczność w psychoperformansie jest oceniana po tym, czy poprawia sterowalność i bezpieczeństwo, a nie po tym, czy intensyfikuje doznanie. W kolejnych przesunięciach trzeba będzie doprecyzować, jak konstruować obrazy, aby nie produkowały nocebo interpretacyjnego, jak wiązać je z obiektem–kluczem bez fetyszyzacji „magii", oraz jak osadzać ideokinezę w protokole, który nie zamienia się w automatyczne ćwiczenie, tylko pozostaje narzędziem kompozycji aktu.

Skuteczność ideokinezy w psychoperformansie zależy przede wszystkim od jakości obrazu, a „jakość" nie oznacza tu atrakcyjności estetycznej, tylko zgodność obrazu z biomechaniką i z realnymi ograniczeniami sceny. Mabel Elsworth Todd i Lulu Sweigard w praktyce pedagogicznej konsekwentnie opierały się na obrazach, które są jednocześnie konkretne i nieprzemocowe: nie żądają od ciała „naprawy", lecz podsuwają warunki, w których reorganizacja jest możliwa bez forsowania. W tym sensie ideokineza jest bliższa logice F. M. Alexandera (hamowanie reakcji i kierunkowanie) niż logice korekty siłowej, a jednocześnie jest kompatybilna z metodami Moshe Feldenkraisa, gdzie mikrozmiana i różnicowanie stają się narzędziem uczenia się bez eskalacji tonu ochronnego. Psychoperformans, jako praktyka z obiektem–kluczem, dodaje kryterium szczególnie wymagające: obraz musi utrzymywać bezpieczeństwo manipulacji, a więc nie może prowadzić do wzrostu ryzyka poślizgu, przeciążenia czy utraty osiowania w peripersonal space, opisywanej w badaniach Michaela Graziano oraz w tradycji neurofizjologii sensomotorycznej kojarzonej z Giacomo Rizzolattim i Vittorio Gallese'em.

Warto wprowadzić rozróżnienie na obrazy „anatomiczne", „kinestetyczne", „kinematyczne" i „relacyjne", ponieważ w praktyce psychoperformansu każdy z tych typów pełni inną funkcję, a pomylenie ich bywa źródłem błędu. Obraz anatomiczny (np. „głowa kości udowej toczy się w panewce") bywa użyteczny w tradycji Todd–Sweigard i w metodach edukacji ruchu, ale w psychoperformansie łatwo staje się zbyt poznawczy, zbyt „głowowy", a to w warunkach działania scenicznego może obniżać rozdzielczość czucia, bo uwaga ucieka w narrację. Obraz kinestetyczny (np. „przestrzeń w stawie zwiększa się jakby od środka") jest zwykle bardziej operacyjny, bo dotyczy jakości odczuwania, a więc lepiej integruje się z planszą fenomenologiczną. Obraz kinematyczny (np. „ręka porusza się po łuku o stałym promieniu") porządkuje trajektorię i tempo, co jest kluczowe przy obiekcie–kluczu o wyraźnych progach

tarcia i bezwładności. Obraz relacyjny (np. „obiekt i dłoń negocjują kontakt jak dwa ciała w sprzężeniu”) jest najbardziej psychoperformatywny, bo wprost wprowadza materialność jako współautora, w duchu intuicji Lambrosa Malafourisa o material engagement, ale jednocześnie wymaga rygoru odczarowywania: relacja nie może stać się pretekstem do zrzucania odpowiedzialności na „sprawczość rzeczy” w sensie Bruno Latoura czy Jane Bennett, tylko ma prowadzić do precyzyjniejszej regulacji interfejsu.

W tym miejscu ujawnia się główne ryzyko ideokinezy: obraz może stać się sugestią, a sugestia może stać się przymusem interpretacyjnym. Lisa Feldman Barrett, opisując emocję jako konstrukcję, akcentowała rolę kategoryzacji i predykcji; Anil Seth rozwijał perspektywę, w której doświadczenie siebie jest wynikiem inferencji, a nie prostego odczytu. Psychoperformans, choć nie jest teorią świadomości, musi brać pod uwagę tę konsekwencję praktyczną: jeśli obraz jest zbyt totalizujący (np. „otwieram się całkowicie”), może wymusić na ciele zbyt szeroką reorganizację naraz, co zwykle prowadzi do wzrostu błędu przewidywania w sensie Karla Fristona, a wzrost błędu prowokuje korekcję, czyli napięcie. Jeżeli obraz jest zbyt dramatyczny lub moralizujący (np. „uwalniam winę z barków”), może skleić sygnał parametryczny (ton barków, oddech, ciepło) z narracją, a wtedy każde odchylenie w tonie będzie „czytane” jako dowód i stanie się nocebo interpretacyjnym. Z tego powodu obrazy ideokinetyczne w psychoperformansie powinny być formułowane tak, aby pozostawiały przestrzeń na korektę i nie stygmatyzowały odruchów ochronnych, które są naturalne i często racjonalne w świetle ergonomii oraz BHP.

Skuteczny obraz ma zwykle trzy cechy: jest lokalny, jest odwracalny i jest testowalny w ramach planszy fenomenologicznej. Lokalność oznacza, że obraz dotyczy konkretnej relacji segmentów lub konkretnego parametru, a nie całej osoby. Odwracalność oznacza, że obraz nie „zamyka” praktyka w jednej interpretacji, tylko dopuszcza zmianę bez poczucia porażki, co jest etycznie spójne z intuicjami Judith Herman o sprawczości i możliwości przerwania jako warunku bezpieczeństwa. Testowalność oznacza, że obraz można sprawdzić przez zmianę jednego parametru i obserwację wskaźników: oddechu, tonu, jakości chwytu, stabilności stóp, liczby mikro-korekt. Taka praktyka testowania jest odpowiednikiem triangulacji, o której była mowa w mapach ciała, i stanowi rdzeń metodologicznej ostrożności w psychoperformansie: obraz ma prowadzić, ale mapa ma weryfikować.

W literaturze dotyczącej motor imagery i mental practice często podkreśla się znaczenie perspektywy (wewnętrznej/kinestetycznej vs zewnętrznej/wzrokowej), a także zgodności obrazu z zadaniem. Marc Jeannerod konsekwentnie pokazywał, że wyobrażenie ruchu i ruch dzielą istotne komponenty planowania; Jean Decety pisał o tym jako o symulacji działania, a Stephen Kosslyn analizował dynamikę wyobrażeń jako zjawisko poznawcze. W praktyce psychoperformansu perspektywa wewnętrzna bywa bezpieczniejsza w tych momentach, gdy obiekt–klucz wymaga precyzyjnego czucia tarcia i nacisku, bo uwaga musi być w dłoni, a nie w obrazie „jak to wygląda”. Perspektywa zewnętrzna bywa z kolei użyteczna w tych momentach, gdy plan sytuacyjny opiera się na kompozycji sceny, na relacji z publicznością, na kinetyce w polu widzenia, czyli gdy ważne jest, by ciało „widziało siebie” jako formę. Psychoperformans nie traktuje tego jako wyboru światopoglądowego, tylko jako przełącznik operacyjny: w jakiej perspektywie obraz zwiększa rozdzielczość, a w jakiej ją zmniejsza. Jeśli perspektywa zewnętrzna powoduje wzrost tonu i spłaszczenie oddechu, plan sytuacyjny powinien wrócić do

perspektywy kinestetycznej, bo to znaczy, że ciało wchodzi w tryb kontroli społecznej, a tryb kontroli społecznej często degraduje jakość dotyku.

To prowadzi do ważnego wątku z psychologii uczenia motorycznego: różnicy między ogniskowaniem uwagi wewnętrznie i zewnętrznie, opisywanej m.in. przez Gabriele Wulf. W wielu zadaniach złożonych ogniskowanie na skutku ruchu (external focus) bywa efektywniejsze niż ogniskowanie na samej mechanice (internal focus), ale w psychoperformansie to rozróżnienie trzeba przeformułować, ponieważ obiekt–klucz jest jednocześnie skutkiem i mechaniką. Skutek ruchu nie jest abstrakcyjny, tylko jest śladem na materiale, jest dźwiękiem kontaktu, jest zmianą ciężaru w dłoni, jest temperaturą powierzchni. Dlatego psychoperformans stosuje fokus zewnętrzny nie jako „patrz na cel", lecz jako „patrz na relację": na relację dłoni i faktury, na relację ciężaru i osi ciała, na relację obiektu i podłoża. To jest fokus zewnętrzny w sensie ekologicznym, bliski temu, co James J. Gibson nazywał percepcją bezpośrednią affordancji, i bliski temu, co Donald Norman tłumaczył w języku projektowania jako prowadzenie działań przez właściwie zaprojektowane ograniczenia. Jednocześnie psychoperformans nie traci z oczu faktu, że interocepcja i ton są wskaźnikami ryzyka: zbyt agresywna „zewnętrzność" może wyłączyć odczyt kosztu regulacji, a wtedy praktyk przestaje rozpoznawać, że wchodzi w przeciążenie.

W praktyce planu sytuacyjnego ideokineza powinna być zatem wprowadzana jak wątek w partyturze, a nie jak stałe tło. Obraz kierujący ma swój czas wejścia, swój czas wygaszenia oraz swój „warunek brzegowy", po którym należy go zmienić. Ten warunek brzegowy jest definiowany przez planszę fenomenologiczną: jeśli rośnie liczba mikro-korekt chwytu, jeśli wzrasta napięcie w szyi, jeśli pojawia się „zaciśnięcie" szczęki, jeśli oddech traci amplitudę, obraz przestaje być wspierający i staje się źródłem konfliktu. Wtedy potrzebna jest korekta obrazu, a nie korekta „siłą". W tradycji Todd–Sweigard korekta obrazu bywała subtelna: zamiast „unieś klatkę" pojawiało się „pozwól, by mostek unosił się jak łódź", co jest przykładem tego, jak obraz może zmieniać warunki sterowania bez rozkazu. Psychoperformans może stosować analogiczną subtelność, ale musi zachować bezwzględną kompatybilność z fizyką: jeżeli obiekt–klucz jest ciężki, obraz „lekkości" musi dotyczyć dystrybucji ciężaru w szkielecie, a nie zaprzeczenia masie.

Istotne jest także to, że obrazy ideokinetyczne mają różny profil afektywny, a profil afektywny jest częścią ich działania. Jeżeli obraz uruchamia lęk, wstyd albo presję wyniku, będzie reorganizował mapę ciała w kierunku ochrony, niezależnie od tego, jak precyzyjny jest biomechanicznie. Dlatego w psychoperformansie preferowane są obrazy neutralne emocjonalnie lub obrazy o afekcie „cichym", które nie podbijają stawki. Bruce McEwen, pisząc o allostazie, zwracał uwagę na koszt przewlekłej regulacji; Robert Sapolsky pokazywał, jak stres reorganizuje zachowanie i uwagę. Psychoperformans nie może ignorować tych prawidłowości, bo w praktyce artystycznej łatwo fetyszyzuje się „przekroczenie", a przekroczenie często jest po prostu wejściem w drogi metabolizm obronny. Ideokineza jest narzędziem, które pozwala budować intensywność sensu bez intensywności stresu, ale tylko wtedy, gdy obrazy są dobierane z wyczuciem progu, a próg jest stale czytany przez mapę ciała.

W tym miejscu pojawia się naturalne pytanie o związek ideokinezy z warstwą rytualną i z praktykami symboliczno-magiczno-performatywnymi, które w psychoperformansie mają status technologii znaczenia, a nie ontologicznej pewności. Obraz ideokinetyczny może być

symbolicznie gęsty, może uruchamiać figury progu, może wprowadzać „obiekt–klucz” jako materialny operator rekontekstualizacji, ale nie może udawać dowodu. Zasada anty-mistyfikacji, obecna w całej metodologii psychoperformansu, oznacza tu prostą dyscyplinę: obraz nie jest przyczyną „prawdy”, obraz jest narzędziem zmiany koordynacji, a zmiana koordynacji jest warunkiem zmiany sposobu doświadczania. W tej logice nawet najbardziej „rytualny” obraz musi podlegać testowi odwracalności: czy po jego wprowadzeniu dłoń ma lepszą stabilność, czy oddech jest pełniejszy, czy kontakt z obiektem jest mniej ryzykowny, czy rośnie rozdzielczość mapy, czy maleje liczba niezamierzonych korekt. Jeśli odpowiedzi są negatywne, obraz nie jest „głębszy”, tylko jest nietrafiony, a psychoperformans wymaga wtedy korekty bez dramaturgii.

Zamknięciem tego fragmentu jest doprecyzowanie, że ideokineza w psychoperformansie działa jak specyficzny translator między planszą fenomenologiczną a kompozycją aktu. Plansza fenomenologiczna mówi, co się dzieje; ideokineza mówi, jak wprowadzić zmianę bez przemocy. W następnym przesunięciu trzeba będzie wprost opisać protokół konstruowania obrazów kierujących: jak dobierać ich skalę, jak unikać obrazów totalizujących, jak wiązać je z obiektem–kluczem, jak prowadzić je w czasie, jak budować ich warianty dla różnych kanałów działania (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt), oraz jak zabezpieczać praktykę przed pułapkami autosugestii i nadinterpretacji, które w środowisku sztuki łatwo maskują się językiem „intuicji” i „autentyczności”.

W psychoperformansie ideokineza wymaga protokołu konstruowania obrazów, ponieważ bez protokołu łatwo przechodzi w praktykę autosugestywną albo w estetyzację „wewnętrznego przeżycia”, a to z punktu widzenia planu sytuacyjnego jest utratą sterowalności. Protokół nie ma formy sztywnej procedury, ale ma formę rygoru doboru i weryfikacji, analogicznego do rygoru doboru obiektu–klucza pod względem ciężaru, faktury i termiki. W tradycji Mabel Elsworth Todd i Lulu Sweigard obraz ma być operacyjny, czyli taki, który zmienia organizację ruchu bez eskalacji napięcia ochronnego; psychoperformans dopowiada, że obraz operacyjny jest także obrazem bezpiecznym, czyli takim, który nie wprowadza niezamierzonych progów ryzyka w manipulacji. Rygor protokołu zaczyna się od pytania o funkcję: czy obraz ma stabilizować (obrazy strukturalne), czy ma organizować trajektorię (obrazy kinematyczne), czy ma modulować relację z obiektem (obrazy relacyjne), czy ma przeorganizować ton i oddech (obrazy interoceptywno-rytmiczne). Dopiero potem pojawia się pytanie o treść obrazu. Bez tej kolejności praktyk wybiera obrazy, które mu się podobają, a nie obrazy, które pracują.

Pierwszym krokiem protokołu jest minimalizacja skali. Obraz w psychoperformansie powinien być „wystarczająco mały”, żeby dało się go testować, i „wystarczająco konkretny”, żeby nie uruchamiał totalizującej narracji. To jest podstawowy bezpiecznik przeciw nocebo interpretacyjnemu: im większy obraz („otwieram całe ciało”), tym większa pokusa, by każde odchylenie mapy ciała traktować jako dowód albo porażkę, co w perspektywach predykcyjnych Karla Fristona i interpretacjach Andy’ego Clarka zwiększa konflikt w systemie sterowania. W praktyce psychoperformansu lepiej działają obrazy mikro-lokalne, które odnoszą się do jednego węzła mapy: „palec wskazujący ma kontakt jak pędzel po fakturze”, „nadgarstek ma przestrzeń, jakby staw był lekko odciążony”, „łopatka ślizga się po żebrach w dół”, „mostek unosi się bez wysiłku”, „oddech ma miękką amplitudę”. Takie obrazy nie obiecują przemiany, tylko wprowadzają warunki, w których ciało może wejść w stabilniejszą koordynację, co jest spójne z

logiką F. M. Alexandera, z mikroróżnicowaniem u Moshe Feldenkraisa oraz z regulacją tonu w eutoni Gerdy Alexander.

Drugim krokiem protokołu jest kompatybilność z fizyką obiektu–klucza. Psychoperformans przyjmuje tu zasadę bez wyjątków: obraz nie może zaprzeczać masie, tarciu ani termice. Jeśli obiekt jest ciężki, obraz „lekkości" musi oznaczać lekkość dystrybucji ciężaru w szkielecie, a nie fantazję o braku ciężaru. Jeśli obiekt ma wysokie tarcie, obraz „ślizgu" będzie generował konflikt i podbije napięcie, bo ciało zacznie walczyć z materiałem; jeśli obiekt ma niskie tarcie, obraz „mocnego chwytu" może wywołać zbyt duży nacisk, co paradoksalnie zwiększy ryzyko poślizgu przez utratę finezji. Donald Norman, mówiąc o ograniczeniach i sygnalizatorach w projektowaniu, podkreślał, że dobry interfejs redukuje liczbę błędów; w psychoperformansie obraz jest częścią interfejsu, więc musi być zaprojektowany w tej samej logice: ma prowadzić do działań odwracalnych, a nie do działań dramatycznych. James J. Gibson, opisując affordancje, dostarcza tu języka: obraz ideokinetyczny jest w istocie narzędziem „czytania affordancji" przez ciało, czyli narzędziem kierowania uwagi na to, co obiekt umożliwia, a nie na to, co praktyk chciałby, żeby obiekt umożliwiał.

Trzecim krokiem protokołu jest test odwracalności i test kosztu regulacji. Test odwracalności oznacza, że obraz można włączyć i wyłączyć bez poczucia katastrofy, a ciało może wrócić do stanu neutralnego. Test kosztu regulacji oznacza, że obraz nie może podnosić pobudzenia do poziomu, w którym spada rozdzielczość dotyku i wzrasta liczba mikro-korekt. W tym miejscu mapa ciała działa jak panel kontrolny: jeśli rośnie ton w szyi, jeśli zaciska się szczęka, jeśli spłaszcza się oddech, jeśli dłoń zaczyna „szarpać" obiekt, obraz jest nietrafiony albo zbyt duży. Bruce McEwen, opisując allostazę, podkreślał koszt przewlekłego utrzymywania pobudzenia; Robert Sapolsky wskazywał, jak stres reorganizuje uwagę i zachowanie. Psychoperformans traktuje to nie jako ostrzeżenie abstrakcyjne, tylko jako kryterium: obraz ma zmieniać koordynację w stronę większej ekonomii, a nie w stronę większej walki. Z tego powodu obrazy, które generują presję „wyniku", są w psychoperformansie podejrzane, nawet jeśli są technicznie poprawne, bo presja wyniku jest mechanizmem obronnym w relacji z publicznością i z własną samooceną.

Czwartym krokiem protokołu jest wybór perspektywy obrazowania i jej synchronizacja z kanałami działania. W badaniach nad motor imagery, kojarzonych z Marcem Jeannerodem i Jeanem Decety, a także w analizach wyobrażeń Stephena Kosslyna, podkreśla się, że perspektywa ma znaczenie dla planowania i wykonania. Psychoperformans przekłada to na język sceny: perspektywa kinestetyczna jest priorytetowa wtedy, gdy kanał obiektu wymaga precyzyjnego nacisku, tarcia i kontaktu, natomiast perspektywa zewnętrzna jest użyteczna wtedy, gdy plan sytuacyjny opiera się na kompozycji w przestrzeni, na relacji z publicznością i na obrazie całościowym. W praktyce ideokinezy w psychoperformansie perspektywa jest przełącznikiem, a nie dogmatem, i jest kontrolowana przez mapę ciała. Jeżeli perspektywa zewnętrzna podbija ton i spłaszcza oddech, to znaczy, że praktyk wszedł w tryb kontroli społecznej; wtedy plan sytuacyjny powinien wrócić do perspektywy kinestetycznej, aby odzyskać rozdzielczość dotyku i bezpieczeństwo manipulacji. W tym sensie psychoperformans jest bliski intuicjom Gabriele Wulf o fokusie uwagi, ale modyfikuje je, ponieważ „fokus zewnętrzny" nie oznacza tu celu abstrakcyjnego, tylko relację z materiałem: z fakturą, ciężarem, termiką, dźwiękiem kontaktu, a więc z tym, co jest jednocześnie bodźcem i znaczeniem.

Piątym krokiem protokołu jest zabezpieczenie przed mistyfikacją, które nie polega na zakazie symboliki, tylko na kontroli statusu poznawczego obrazu. Lisa Feldman Barrett, opisując konstrukcję emocji, oraz Anil Seth, rozwijając perspektywę inferencyjną, pokazują, że doświadczenie jest podatne na kategoryzację i oczekiwanie; psychoperformans uznaje to za mechanizm i dlatego wymaga, by obrazy symbolicznie gęste były utrzymywane w reżimie „hipotezy roboczej", a nie „prawdy". Jeśli obraz ma charakter rytualny, jeśli dotyka przesądu lub tabu jako surowca, jeśli uruchamia figury progu i liminalności, jego funkcja jest estetyczno-epistemiczna, a nie dowodowa. W praktyce oznacza to, że obraz rytualny musi być równolegle prowadzony przez obraz techniczny, który chroni bezpieczeństwo manipulacji. Obraz rytualny może brzmieć jak wezwanie sensu, ale obraz techniczny musi utrzymywać parametry: oddech, oś, chwyt, trajektorię, strefy peripersonal space, które w neurokognitywistyce sensomotorycznej są traktowane jako obszar sprzężenia działania i zagrożenia. Ten dualizm obrazów jest jedną z najważniejszych technik psychoperformansu: pozwala uprawiać symbolikę bez utraty kontroli, a więc bez wpadania w przemoc wobec siebie lub wobec innych.

Dopiero na tej podstawie ideokineza staje się w psychoperformansie narzędziem kompozycji planu sytuacyjnego, a nie dodatkiem do niego. Obraz ideokinetyczny ma swój czas wejścia, czas utrzymania i czas wygaszenia, tak jak ma go światło, dźwięk czy gest. Można powiedzieć, że w psychoperformansie obraz jest partyturą uwagi, a uwaga jest tym, co spina kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt w jedną strukturę sterowalną. Ideokineza pozwala budować przejścia bez przemocy: przejście z ciężaru w lekkość, z napięcia w rozluźnienie, z pośpiechu w precyzję, z kontroli społecznej w kontakt, z rozproszenia w skupienie. Jednak każde przejście musi być zabezpieczone mapą ciała, bo mapa jest jedynym narzędziem, które w czasie rzeczywistym mówi, czy przejście jest ekonomiczne, czy jest tylko estetyczną fikcją. W tym sensie ideokineza działa jak tłumacz między rejestrem symbolu a rejestrem mechanizmu, a psychoperformans jako praktyka badawczo-artystyczna utrzymuje oba rejestry równolegle: symbol jest dopuszczalny, ale tylko wtedy, gdy nie degraduje odwracalności i bezpieczeństwa. To jest punkt, w którym ideokineza staje się częścią metodologii psychoperformansu, a nie tylko „techniką somatyczną": jest narzędziem zarządzania predykcją, bodźcem, uwagą i interpretacją w jednym układzie.

32.3. Body–Mind Centering®: systemy ciała jako języki uwagi

Body–Mind Centering® Bonnie Bainbridge Cohen jest w perspektywie somatycznej psychoperformansu narzędziem szczególnie precyzyjnym, ponieważ nie oferuje jednej uniwersalnej „metody pracy z ciałem", tylko uczy przełączania jakości uwagi między odmiennymi organizacjami cielesności, które w języku BMC nazywa się „systemami ciała". W psychoperformansie to przełączanie jest kluczowe: plan sytuacyjny wymaga nie tylko wykonania gestu, lecz także kontroli tego, jaki rodzaj czucia i jaki reżim koordynacji ma w danym momencie dominować. Jeśli w działaniu z obiektem–kluczem dominują kompensacje, BMC pozwala rozpoznać, czy kompensacja pochodzi z przeciążenia systemu mięśniowego, z braku oparcia w systemie szkieletowym, z utraty płynności w reżimie „fluid" (płynowym), czy z zawężenia uwagi i wzrostu kosztu regulacji w interocepcji. BMC jest więc w praktyce psychoperformansu nie tylko „somatyką", ale też semiotyką uwagi: proponuje zestaw języków, w których ciało można czytać i jednocześnie w których ciało można komponować.

U podstaw BMC leży założenie, że ucieleśnienie nie jest statyczną własnością, tylko dynamiczną kompetencją, a kompetencja ta jest budowana przez różnicowanie czucia, przez reorganizację relacji segmentów oraz przez powrót do wzorców rozwojowych jako repertuaru koordynacji. To podejście jest kompatybilne z tradycjami kognitywistyki ucieleśnionej i enaktywizmu (Francisco Varela, Evan Thompson), ale jest od nich bardziej praktyczne w sensie natychmiastowej przekładalności na plan sytuacyjny: zamiast dyskutować, czy poznanie jest „w głowie", czy „w świecie", BMC uczy, jak zmienić warunki sterowania ruchem przez zmianę jakości uwagi. Z perspektywy nauk o kontroli ruchu można to czytać jako pracę nad synergiami i nad redukcją nadmiarowości (Nikołaj Bernstein): ciało ma wiele stopni swobody, a reżimy koordynacji są wynikiem tego, jak układ nerwowy organizuje współpracę segmentów pod zadanie. BMC dostarcza praktykowi języka, który pozwala tę organizację „przestroić" bez przemocy, a psychoperformans dodaje kryterium bezpieczeństwa: przestrojenie ma prowadzić do odwracalności, stabilności chwytu i redukcji ryzyka w manipulacji obiektem–kluczem.

W psychoperformansie pojęcie „systemów ciała jako języków uwagi" należy rozumieć dosłownie, ale nie metafizycznie. „Język" oznacza tu zbiór rozróżnień, którymi praktyk operuje w czasie rzeczywistym: w języku szkieletowym rozróżnia się oś, podporę, kierunkowanie, relacje stawowe i dystrybucję ciężaru; w języku mięśniowym rozróżnia się ton, modulację siły, współskurcze i kompensacje; w języku narządowym rozróżnia się gęstość, objętość, ruchy wewnętrzne i to, jak wpływają na oddech oraz na postawę; w języku płynowym rozróżnia się falowanie, przepływ, równowagę ciśnień i łagodność przejść; w języku nerwowym rozróżnia się timing, pobudzenie, przełączanie uwagi i tendencję do skrótów obronnych. BMC uczy, że każdy z tych języków może być dominujący w innym momencie, a psychoperformans wykorzystuje to jako technologię kompozycji: jeśli plan sytuacyjny wymaga stabilnej precyzji, wzmacnia się język szkieletowy; jeśli wymaga miękkiej modulacji kontaktu z fakturą obiektu, wzmacnia się język płynowy; jeśli wymaga przywrócenia odwracalności po wzroście pobudzenia, wraca się do języka oddechowo-interoceptywnego, traktowanego jako wskaźnik kosztu regulacji, co pozostaje spójne z ujęciami interocepcji (Bud Craig) i markerów somatycznych (Antonio Damasio), choć psychoperformans konsekwentnie nie zamienia tych nazw w obietnicę „wyjaśnienia wszystkiego".

Najważniejsze w BMC dla psychoperformansu jest to, że „system" nie oznacza w nim atlasu anatomii, tylko jakości doświadczenia, które ma konkretne konsekwencje w ruchu i w relacji z obiektem. To podejście rozwiązuje częsty problem praktyk somatycznych: zbyt poznawcze, „anatomiczne" rozumienie ciała prowadzi do narracji, która zabiera uwagę z dłoni i z kontaktu, podczas gdy zbyt metaforyczne rozumienie prowadzi do autosugestii. BMC proponuje ścieżkę pośrednią: uczy, jak „zamieszkać" w jakości systemu i jak sprawdzić, czy ta jakość realnie zmienia koordynację. W praktyce planu sytuacyjnego sprawdzian jest zawsze ten sam i zawsze bezlitosny: czy maleje liczba mikro-korekt chwytu, czy stabilizuje się oś, czy oddech wraca do amplitudy, czy ton w szyi i szczęce przestaje rosnąć, czy kontakt z obiektem–kluczem staje się mniej ryzykowny. Jeżeli nie, język jest nietrafiony w danym momencie albo jest wprowadzony w złej skali, a psychoperformans wymaga wtedy korekty bez dramaturgii, podobnie jak wymaga korekty, gdy obiekt ma złą termikę lub zbyt agresywną fakturę.

Z punktu widzenia metodologii psychoperformansu BMC jest narzędziem „wielokodowania" uwagi: ta sama sekwencja aktu może być zrealizowana w różnych językach somatycznych, a różnica języka zmienia sens, choć nie przez deklarację, lecz przez zmianę kosztu regulacji i

jakości kontaktu. To jest istotne, ponieważ psychoperformans dopuszcza wysoką gęstość pracy symbolicznej, ale nie pozwala, by symbolika unieważniała fizykę. W BMC symbol nie jest podstawą, tylko konsekwencją: najpierw zmienia się reżim czucia i koordynacji, dopiero potem można włączyć warstwę znaczeń, jeśli plan sytuacyjny tego wymaga. W tym sensie BMC jest też narzędziem odczarowywania: uczy praktyka, że różnice w doznaniu często wynikają z różnic w jakości systemu, a nie z ontologicznej „prawdy" przeżycia, co chroni praktykę przed nadinterpretacją i przed przymusem dowodzenia transformacji przez eskalację bodźca.

Istnieje jeszcze jeden aspekt, który wiąże BMC z psychoperformansem szczególnie mocno: rola wzorców rozwojowych jako repertuaru organizacji ruchu i uwagi. W tradycjach dynamicznych teorii rozwoju ruchu (Esther Thelen) oraz w ujęciach koordynacji i rytmów ruchowych (J. A. Scott Kelso) podkreśla się, że wzorce nie są „wgranymi programami", tylko wyłaniają się w relacji ciała i środowiska. BMC pracuje z tym repertuarem w sposób praktyczny: umożliwia powrót do podstawowych jakości podparcia, toczenia, pełzania, przenoszenia ciężaru, a psychoperformans wykorzystuje to jako strategię bezpieczeństwa i rekonstrukcji precyzji. Gdy obiekt–klucz prowokuje przeciążenie, powrót do prostego wzorca dystrybucji ciężaru i kontaktu z podłożem może przywrócić odwracalność szybciej niż próba „wykonania lepiej" na poziomie woli. W tym miejscu BMC staje się dla psychoperformansu narzędziem inżynieryjnym: reorganizuje bazę, na której dopiero można budować gest i znaczenie.

W dalszym ciągu trzeba będzie doprecyzować, jak w psychoperformansie operacyjnie wybiera się „system dominujący" w danym fragmencie planu sytuacyjnego, jak konstruuje się przejścia między językami (np. z języka szkieletowego do płynowego i z powrotem), oraz jak te przejścia wiążą się z kanałami obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, aby nie wytworzyć dysonansu między kompozycją sceny a ekonomią regulacji. Dopiero wtedy BMC ujawni swój pełny potencjał jako narzędzie nie tylko samoregulacji, ale też precyzyjnej dramaturgii somatycznej, w której sens jest wytwarzany przez zmianę jakości organizacji ciała, a nie przez deklarację.

Aby Body–Mind Centering® mogło stać się w psychoperformansie narzędziem nie tylko rozpoznania, ale i kompozycji, trzeba wprowadzić pojęcie „systemu dominującego" oraz „reżimu przejścia" między systemami, ponieważ to przejścia – a nie stany – najczęściej determinują bezpieczeństwo manipulacji obiektem–kluczem i czytelność sensu w akcie. Bonnie Bainbridge Cohen budowała praktykę BMC na precyzyjnej edukacji uwagi: praktyk uczy się rozpoznawać, kiedy ciało działa „od kości", kiedy „od mięśni", kiedy „od narządów", kiedy „od płynów", kiedy „od układu nerwowego", a potem uczy się przestawiać punkt ciężkości tego działania. W psychoperformansie to przestawianie ma konkretne konsekwencje metodologiczne: system dominujący jest parametrem planu sytuacyjnego tak samo realnym jak intensywność światła czy ciężar obiektu. Jeżeli plan sytuacyjny tego parametru nie uwzględni, praktyk będzie improwizował reżim koordynacji pod presją bodźca, a wtedy najczęściej uruchomią się skróty obronne: wzrost tonu, skrócenie oddechu, zawężenie uwagi, co w perspektywie predykcyjnej (Karl Friston, Andy Clark) jest typowym skutkiem wzrostu błędu przewidywania i podbicia priorytetu sygnałów alarmowych.

System dominujący w psychoperformansie jest wybierany nie przez „preferencję" praktyka, tylko przez wymagania obiektu–klucza i sceny. Jeśli obiekt ma duży ciężar, niski współczynnik tarcia lub nieprzewidywalną termikę, dominacja systemu szkieletowego jest zwykle niezbędna, bo bezpieczeństwo manipulacji zależy od osiowania, podparcia i dystrybucji ciężaru. Jeżeli

obiekt ma złożoną fakturę i wymaga finezyjnego kontaktu, dominacja systemu płynowego i miękkiej modulacji tonu może zwiększać rozdzielczość dotyku i zmniejszać ryzyko poślizgu, bo nacisk przestaje być „twardy" i przestaje generować niepotrzebne mikro-korekty. Jeżeli plan sytuacyjny zakłada pracę na granicy przeciążenia bodźcami (np. wysoka gęstość dźwięku lub światła), dominacja języka nerwowego i oddechowego staje się krytyczna, bo trzeba kontrolować przełączanie uwagi i koszt regulacji w interocepcji, opisanej przez Buda Craiga oraz w perspektywie markerów somatycznych Antonio Damasio. W ten sposób BMC staje się w psychoperformansie narzędziem doboru reżimu sterowania pod zadanie, a nie „techniką dobrego samopoczucia".

Przejście między systemami jest w praktyce najtrudniejszym elementem, ponieważ przejście jest momentem, w którym układ nerwowy może stracić stabilność predykcji, a wtedy pojawiają się kompensacje. Nikołaj Bernstein pisał o redukcji stopni swobody jako strategii uczenia się i stabilizacji: gdy zadanie jest trudne, ciało „zamyka" część wolności, żeby utrzymać kontrolę. W psychoperformansie ten mechanizm widać w przejściach: kiedy praktyk próbuje przejść z reżimu szkieletowego do płynowego, może nieświadomie podnieść ton mięśniowy, bo czuje utratę kontroli; kiedy próbuje przejść z reżimu płynowego do szkieletowego, może „zabetonować" oddech, bo próbuje ustabilizować oś. BMC uczy, że przejście musi być prowadzone przez uwagę i przez minimalne różnice, a psychoperformans dodaje do tego narzędzie mapy ciała jako planszy fenomenologicznej: przejście jest dopuszczalne tylko wtedy, gdy wskaźniki nie wchodzą w reżim obrony. Jeżeli pojawia się zaciśnięcie szczęki, wzrost tonu w szyi, skrócenie oddechu, wzrost liczby mikro-korekt chwytu, przejście jest zbyt duże albo zbyt szybkie. Wtedy plan sytuacyjny wymaga „mikroprzejścia", czyli przejścia etapowego: najpierw stabilizacja osi (szkielet), potem miękka modulacja tonu (mięśnie), potem dopiero płynność (płyny). Ten etapowy charakter przejścia jest odpowiednikiem kontroli ryzyka w systemach złożonych: zamiast skoku, wprowadza się serię małych zmian, które da się odwrócić.

Ważne jest także to, że BMC oferuje psychoperformansowi język „gęstości" i „rozrzedzenia" jako parametrów nie tylko metaforycznych, ale i operacyjnych. W doświadczeniu systemu płynowego ciało może być odczuwane jako bardziej falujące, bardziej ciągłe, z mniejszymi granicami segmentów; w doświadczeniu systemu szkieletowego ciało jest bardziej punktowe, o wyraźnych osiowych relacjach i przegubach. Te jakości w psychoperformansie przekładają się na strategię kompozycji: jeśli plan sytuacyjny ma wytworzyć „przyjemną złożoność" (co w perspektywie neuroestetyki bywa opisywane jako balans między porządkiem i zaskoczeniem), gęstość i rozrzedzenie języka somatycznego stają się narzędziem dramaturgicznym. Praktyk może celowo wprowadzać fragmenty o wysokiej gęstości uwagi (np. precyzja chwytu, relacja tarcia, mikroprzejścia), a potem fragmenty o rozrzedzeniu (np. płynność oddechu, globalne falowanie, przeniesienie ciężaru), nie po to, by „odpocząć", tylko po to, by zmienić reżim sterowania i przez to zmienić sens aktu. W ten sposób BMC staje się w psychoperformansie narzędziem dramaturgii somatycznej, które jest kompatybilne z kanałami obrazu, światła i dźwięku, bo gęstość somatyczna może odpowiadać gęstości bodźców lub może jej przeciwdziałać, zależnie od intencji planu sytuacyjnego.

Jednym z najcenniejszych elementów BMC dla psychoperformansu jest praca z narządami (organs) jako źródłami jakości ruchu i uwagi. W tradycjach somatycznych narządy bywają traktowane w sposób metaforyczny, ale w BMC mają status praktyczny: zmiana jakości kontaktu z narządami może zmienić postawę, oddech i dystrybucję ciężaru. Psychoperformans

musi tu zachować ostrożność metodologiczną: nie chodzi o przypisywanie narządom magicznych znaczeń, tylko o wykorzystanie jakości doświadczenia narządowego jako narzędzia regulacji tonu i oddechu. W perspektywach interocepcji (Bud Craig) oraz koncepcji emocji jako konstrukcji (Lisa Feldman Barrett) takie podejście jest racjonalne: interoceptywne sygnały są częścią wartościowania i organizacji zachowania, więc ich modulacja może wpływać na pobudzenie i uwagę. W planie sytuacyjnym oznacza to, że jeśli praktyk wchodzi w przeciążenie, przejście do języka narządowego może przywrócić miękkość oddechu i zmniejszyć kompensacje w barkach i szyi, co bezpośrednio zwiększa bezpieczeństwo dłoni. Jednak ta technika działa tylko wtedy, gdy jest prowadzona parametrycznie: praktyk obserwuje wskaźniki mapy ciała, a nie buduje narracji o „uzdrawianiu narządów". To rozróżnienie jest kluczowe, bo psychoperformans konsekwentnie nie diagnozuje i nie obiecuje, tylko projektuje warunki działania.

BMC jest też wyjątkowo użyteczne jako narzędzie pracy z „wielojęzycznością" obiektu–klucza. Obiekt w psychoperformansie nie jest neutralnym rekwizytem; jest materialnym operatorem znaczeń, a jego tarcie, ciężar, faktura i termika współkonstytuują sens. W języku szkieletowym obiekt jest przede wszystkim problemem podparcia i osiowania; w języku mięśniowym – problemem modulacji siły; w języku płynowym – problemem ciągłości kontaktu; w języku nerwowym – problemem timingu i reaktywności. Ten sam obiekt, przełożony na różne języki BMC, staje się innym „partnerem" w akcie, choć fizycznie się nie zmienia. W tym sensie BMC dostarcza psychoperformansowi narzędzia rekontekstualizacji obiektu bez mistyfikacji: obiekt nie musi być „magiczny", żeby zmieniać znaczenie; wystarczy, że zmienia się język uwagi, w którym obiekt jest dotykany. To jest zgodne z materialnym podejściem do poznania, rozwijanym m.in. przez Lambrosa Malafourisa, ale psychoperformans utrzymuje tu własną zasadę: sprawczość obiektu nie zwalnia praktyka z odpowiedzialności za bezpieczeństwo i za projekt planu sytuacyjnego.

Z perspektywy organizacji planu sytuacyjnego można powiedzieć, że BMC jest technologią „przełączników" uwagi, która pozwala precyzyjnie sterować tym, jak ciało koduje zadanie. Jeśli w psychoperformansie w pewnym momencie priorytetem jest precyzja i minimalizacja błędów, przełącza się na język szkieletowy i kinematyczny; jeśli priorytetem jest „miękka intensywność" kontaktu, przełącza się na język płynowy; jeśli priorytetem jest uspokojenie systemu i redukcja kosztu regulacji, przełącza się na język oddechowo-interoceptywny; jeśli priorytetem jest kompozycja relacji z publicznością, przełącza się na język orientacji i peripersonal space, który wymaga stabilności predykcji i minimalizacji reaktywności. W każdym przypadku mapa ciała jest weryfikatorem: mówi, czy przełącznik działa, czy generuje konflikt. Tak rozumiana praktyka BMC jest w psychoperformansie narzędziem stricte metodologicznym: pozwala utrzymać wysoką złożoność aktu bez eskalowania stresu, bez uruchamiania skrótów obronnych i bez wpadania w narracje, które maskują utratę precyzji.

W kolejnym przesunięciu trzeba będzie opisać BMC jako narzędzie pracy z dotykiem i percepcją, bo BMC ma bogatą tradycję partneringu i „hands-on", ale psychoperformans musi to rozumieć w reżimie etyki, zgody i bezpieczeństwa dotykowego. Należy też doprecyzować, jak w praktyce konstruować „partyturę systemów" w IndywiduAkcji, czyli jak planować sekwencję dominacji systemów i mikroprzejść między nimi w czasie, aby kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt pozostały zsynchronizowane, a obiekt–klucz nie stał się źródłem niepotrzebnego

ryzyka. Dopiero wtedy BMC ujawni się jako pełnoprawna infrastruktura psychoperformansu, a nie jako zestaw ćwiczeń.

Domknięcie perspektywy Body–Mind Centering® w psychoperformansie wymaga doprecyzowania dwóch kwestii, które w praktyce są najbardziej newralgiczne: po pierwsze, jak operować dotykiem i „hands-on" w reżimie etyki, zgody oraz bezpieczeństwa dotykowego; po drugie, jak zapisywać i projektować „partyturę systemów" jako element planu sytuacyjnego, aby wielojęzyczność BMC nie zamieniła się w chaotyczne przełączanie, które zwiększa koszt regulacji. BMC, w tradycji Bonnie Bainbridge Cohen, obejmuje pracę w relacji i w dotyku, ale psychoperformans musi umieścić tę tradycję w ramach własnych ograniczeń: w działaniach z publicznością, w przestrzeniach instytucjonalnych i w kontekstach terapeutyczno-edukacyjnych dotyk jest nie tylko narzędziem somatycznym, lecz również obszarem potencjalnej przemocy, nadużycia i nieporozumienia. Z tego powodu BMC w psychoperformansie może być praktykowane w pełnej wersji dotykowej tylko tam, gdzie istnieją jasne protokoły zgody, kompetencje prowadzącego oraz odpowiednie warunki organizacyjne, a w pozostałych przypadkach musi być tłumaczone na wersję autohaptyczną (self-touch), proprioceptywną i obrazową, bez utraty sensu metodologicznego.

W etyce dotyku kluczowa jest zasada, że dotyk nie jest neutralny, a jego znaczenie nie wynika z intencji dotykającego, tylko z doświadczenia dotykanego, z kontekstu relacyjnego oraz z historii cielesnej. W ujęciach traumy Judith Herman i Bessel van der Kolk konsekwentnie akcentowali, że ciało może reagować obronnie nawet wtedy, gdy umysł deklaruje zgodę, a reakcja obronna ma swój własny czas i własne progi. Psychoperformans nie diagnozuje i nie terapeutyzuje w sensie klinicznym, ale musi uznać tę prawidłowość jako warunek bezpieczeństwa planu sytuacyjnego: jeśli dotyk podbija ton, skraca oddech, uruchamia zaciśnięcie szczęki i zawężenie uwagi, wówczas dotyk przestaje być narzędziem regulacji i staje się bodźcem destabilizacji. Dlatego w psychoperformansie dotyk, nawet w kontekście BMC, jest traktowany jak narzędzie o wysokim ryzyku i wysokiej mocy: stosuje się go albo w trybie minimalnym (krótko, jasno, z możliwością natychmiastowego przerwania), albo nie stosuje się go wcale. To jest praktyczna konsekwencja zasady anty-mistyfikacji: nie istnieje dotyk „z definicji dobry", istnieje dotyk o określonej funkcji i o określonych skutkach, które muszą być weryfikowane przez mapę ciała jako planszę fenomenologiczną.

Wersje BMC, które są szczególnie kompatybilne z psychoperformansem bez dotyku partnerskiego, to te, które opierają się na przełączaniu języków uwagi oraz na reorganizacji relacji segmentów przez obrazy i przez mikroruch. W tym sensie psychoperformans może czerpać z BMC podobnie jak czerpie z Feldenkraisa czy Alexandera: przez precyzyjne przesunięcia uwagi, które zmieniają rozkład ciężaru, ton i trajektorie ruchu, a jednocześnie utrzymują odwracalność. Praktyk może wejść w język szkieletowy, aby ustabilizować oś i zabezpieczyć manipulację obiektem–kluczem; może przejść w język płynowy, aby zwiększyć ciągłość kontaktu i zmniejszyć „twardy nacisk" dłoni; może przejść w język narządowy, aby zmiękczyć oddech i obniżyć koszt regulacji. Każde takie przejście jest testowane przez wskaźniki mapy ciała: jeżeli oddech odzyskuje amplitudę, jeżeli maleje liczba mikro-korekt chwytu, jeżeli ton w szyi spada, przejście jest operacyjne. Jeżeli wskaźniki idą w stronę obrony, przejście jest za duże lub nietrafione. To jest rdzeń „somatycznej inżynierii" psychoperformansu: zmiana jest wprowadzana w małych porcjach i utrzymywana tylko wtedy, gdy działa w ekonomii.

Druga kwestia, czyli „partytura systemów", jest dla psychoperformansu kluczowa, bo bez partytury wielojęzyczność BMC może się zamienić w rozproszenie. Partytura systemów oznacza, że plan sytuacyjny zawiera nie tylko sekwencję działań (obiekt–klucz, gest, słowo, światło, dźwięk), ale też sekwencję dominacji jakości somatycznych. W tej logice system szkieletowy, mięśniowy, płynowy, narządowy i nerwowy są jak instrumenty w orkiestrze: nie wszystkie grają w tej samej dynamice naraz, lecz mają swoje wejścia, kulminacje i wygaszenia. W psychoperformansie partytura jest narzędziem minimalizacji błędu przewidywania: układ nerwowy lepiej toleruje złożoność, gdy złożoność ma strukturę, a struktura ma czytelne progi. To rozpoznanie jest zgodne z intuicjami teorii dynamicznych (J. A. Scott Kelso) oraz z praktyką uczenia ruchu w tradycji Bernsteina: stabilizacja jest warunkiem ekspresji, a nie jej wrogiem.

W praktyce partytura systemów jest projektowana tak, aby chronić dwa newralgiczne elementy: dłonie i oddech. Dłonie są interfejsem obiektu–klucza, więc w momentach zwiększonego ryzyka (podnoszenie, przekaz, obrót, odkładanie) dominacja systemu szkieletowego i precyzyjna kinematyka są priorytetowe. Oddech jest wskaźnikiem kosztu regulacji, więc w momentach zwiększonej gęstości bodźców (światło, dźwięk, intensywność publiczności) dominacja języka oddechowo-interoceptywnego i nerwowego jest priorytetowa. Pomiędzy tymi segmentami plan sytuacyjny może wprowadzać język płynowy jako narzędzie ciągłości i miękkości, a język narządowy jako narzędzie stabilizacji afektywnej bez moralizowania. Ta struktura nie jest jedyną możliwą, ale jest bezpiecznym szkieletem kompozycyjnym, który pozwala budować złożoność bez przypadkowej eskalacji stresu.

Ważne jest, że partytura systemów w psychoperformansie nie ma być „opisem tego, co czuję", tylko projektem warunków, w których czucie ma określoną jakość. W tym sensie partytura jest infrastrukturą uwagi: praktyk decyduje, że przez pewien czas będzie „słyszał" ciało w języku kości (oś, podpora, kierunek), a potem przejdzie w język płynów (ciągłość, falowanie, amortyzacja), a potem znów wróci do kości, aby zabezpieczyć manipulator. Taka praca wymaga dyscypliny, bo spontaniczność bywa w praktyce tylko maską dla automatyzmu. Psychoperformans, jako projekt, który łączy sztukę, badanie i ostrożność, preferuje spontaniczność kontrolowaną: dopuszcza zdarzenie, ale utrzymuje parametry. To rozróżnienie jest spójne z logiką IndywiduAkcji: seria działań jest rozłożona w czasie i ma cel, więc wymaga narzędzi porównania i narzędzi sterowania.

BMC dostarcza też psychoperformansowi narzędzia do pracy z „progiem" w sensie fenomenologicznym: progiem, w którym ciało przechodzi z trybu eksploracyjnego w tryb obronny. Victor Turner pisał o liminalności w kategoriach antropologicznych, ale w psychoperformansie próg ma również wymiar somatyczny: próg to moment, w którym zmienia się reżim koordynacji i uwagi. BMC pozwala ten próg czytać i korygować bez narracyjnego dramatyzmu: gdy próg jest zbyt wysoki, wraca się do kości i oddechu; gdy próg jest zbyt niski i akt staje się „za bezpieczny" w sensie estetycznym, wprowadza się kontrolowaną złożoność przez przejście w język płynów i narządów, ale zawsze z mapą ciała jako weryfikatorem. W ten sposób BMC staje się narzędziem dramaturgii progu, która jest kompatybilna z rozdziałami o rytuale i o liminalności, ale pozostaje w reżimie anty-mistyfikacji: próg jest parametrem, nie objawieniem.

Podsumowując: Body–Mind Centering® w psychoperformansie jest metodą przełączania języków uwagi, która umożliwia projektowanie reżimów koordynacji pod zadanie, kontrolę

przejść między reżimami, oraz budowanie partytury systemów jako elementu planu sytuacyjnego. Wartość BMC polega na tym, że pozwala wytwarzać sens przez zmianę jakości ucieleśnienia, a nie przez deklarację, przy jednoczesnym utrzymaniu bezpieczeństwa manipulacji obiektem–kluczem i ekonomii regulacji. BMC jest tu narzędziem rygorystycznym: domaga się testowania przez mapę ciała, domaga się odwracalności i domaga się ostrożności w dotyku, zwłaszcza w kontekstach społecznych i instytucjonalnych. W następnym podrozdziale perspektywa somatyczna przejdzie do tradycji Feldenkraisa, Alexandera i eutoni, gdzie problem reedukacji posturalnej i czucia ciężaru zostanie osadzony w historii pedagogiki ruchu oraz w sporach o „naturalność" i „korekcję" – sporach istotnych także dla psychoperformansu, bo dotyczą one tego, czy ciało jest formą do naprawy, czy instrumentem do strojenia.

32.4. Feldenkrais, Alexander, Eutonia – reedukacja posturalna i czucie ciężaru

Trójkąt Feldenkrais–Alexander–Eutonia jest w perspektywie somatycznej psychoperformansu czymś więcej niż zbiorem „szkół pracy z ciałem": to trzy odrębne epistemologie ucieleśnienia, które różnią się tym, jak rozumieją nawyk, jak rozumieją ciężar i grawitację, oraz jak rozumieją relację między uwagą a organizacją ruchu. Moshe Feldenkrais budował swoją metodę jako praktykę uczenia się poprzez różnicowanie i minimalne zmiany w czasie, F. Matthias Alexander ustanowił rdzeń w postaci hamowania (inhibition) i kierunkowania (direction), a Gerda Alexander (Eutonia) zaproponowała język tonu i „dobrego napięcia" (eu-tonia) jako reżimu regulacji kontaktu z podłożem, przestrzenią i obiektem. Psychoperformans bierze z tych tradycji nie obietnicę „poprawy postawy", lecz narzędzia strojenia interfejsu: interfejsu dłoni, stóp, oddechu i osi ciała, który warunkuje bezpieczeństwo manipulacji obiektem–kluczem oraz sterowalność planu sytuacyjnego w IndywiduAkcji.

Wspólnym mianownikiem tych trzech podejść jest krytyka nawyku rozumianego nie jako „zła wola", lecz jako stabilizacja układu sterowania, która z czasem zaczyna kosztować więcej niż daje. W klasycznej neurofizjologii Charles Sherrington opisywał propriocepcję jako podstawę organizacji ruchu, a Nikołaj Bernstein pokazywał, że koordynacja polega na organizowaniu nadmiarowości stopni swobody w funkcjonalne synergie. W tej perspektywie reedukacja posturalna nie jest moralną korektą, tylko zmianą sposobu, w jaki układ nerwowy rozdziela priorytety między stabilizacją a eksploracją. To ujęcie jest kompatybilne z późniejszymi językami kognitywistyki ucieleśnionej (Francisco Varela, Evan Thompson) oraz z perspektywą predykcyjną (Karl Friston, Andy Clark), w której organizm stale minimalizuje błąd przewidywania: gdy środowisko i ciało są kodowane jako „trudne", system podbija tonus ochronny, zawęża uwagę i upraszcza repertuar ruchowy. Psychoperformans wykorzystuje tę logikę praktycznie: ciężar nie jest tylko parametrem fizycznym, ale także parametrem poznawczym, bo sposób dystrybucji ciężaru determinuje rozdzielczość dotyku, a rozdzielczość dotyku determinuje jakość relacji z obiektem–kluczem i zakres możliwych aktów symbolicznych wykonywanych na materiale.

W tradycji Alexandera punkt wyjścia jest radykalnie prosty i zarazem rygorystyczny: człowiek nie „ma postawy", tylko wykonuje postawę jako nawykową organizację relacji głowa–szyja–tułów, a skutkiem tej organizacji jest to, jak dystrybuuje się ciężar w grawitacji. F. M. Alexander, pracując początkowo jako aktor, zauważył, że problem nie leży w pojedynczym mięśniu ani w pojedynczym „błędzie", lecz w globalnym wzorcu reakcji, który uruchamia się automatycznie,

zwłaszcza pod presją celu. To prowadzi do fundamentalnego rozróżnienia Alexandera: end-gaining (pośpiech ku celowi) versus means-whereby (środki, poprzez które cel jest realizowany). Psychoperformans natychmiast rozpoznaje w tym rozróżnieniu swój własny rdzeń metodologiczny: plan sytuacyjny nie jest pogonią za „efektem", tylko projektem warunków, w których efekt może się wyłonić bez eskalacji kosztu regulacji. Jeśli praktyk wchodzi w end-gaining, obiekt–klucz przestaje być partnerem i staje się przeszkodą, a dłoń zaczyna „wygrywać" tarcie siłą; wtedy wzrasta ryzyko, spada precyzja, a sens staje się produktem napięcia, nie produktu relacji.

W technice Alexandera hamowanie (inhibition) nie oznacza bezruchu ani tłumienia ekspresji, tylko zdolność do wstrzymania nawykowej reakcji w mikromomencie, w którym system chce „zrobić po staremu". Następnie pojawia się kierunkowanie (direction), czyli wprowadzanie ogólnych wektorów organizacji, zwykle opisywanych w języku osi i przestrzeni, a nie w języku siłowego napinania. Ten język jest niezwykle użyteczny w psychoperformansie, bo pozwala budować precyzję bez przemocy: praktyk może kierunkować wydłużanie osi, rozszerzanie pleców, uwalnianie relacji głowa–szyja, a jednocześnie utrzymywać dłoń w relacji do faktury i ciężaru obiektu. To jest istotne: Alexander nie jest „metodą poprawnej sylwetki", tylko metodą reorganizacji uwagi i reakcji, co w praktyce przekłada się na zdolność utrzymania stabilnego chwytu bez zaciśnięcia szczęki i bez wtórnego napięcia w barkach. Z punktu widzenia map ciała jako plansz fenomenologicznych Alexander dostarcza języka do rozpoznania progu: jeśli praktyk przestaje hamować, natychmiast widać to w tonie szyi, w skróceniu oddechu, w zmianie kontaktu stóp z podłożem, a więc w parametrach sterowania, które decydują o bezpieczeństwie manipulacji.

Feldenkrais idzie inną drogą, choć cel operacyjny jest zbliżony: zamiast opierać się na „wstrzymaniu" reakcji i na kierunkowaniu woli, Moshe Feldenkrais buduje uczenie się poprzez subtelne, często bardzo małe różnice ruchowe, które reorganizują mapę ciała i schemat ciała bez eskalacji napięcia. W tym sensie Feldenkrais jest metodą uczenia się, nie metodą korekty. Feldenkrais, jako inżynier i praktyk sztuk walki, myślał o ruchu jak o problemie efektywności i rozkładu wysiłku w systemie, a jego „Awareness Through Movement" oraz „Functional Integration" traktują uwagę jako narzędzie różnicowania, a różnicowanie jako narzędzie przebudowy nawyku. Z perspektywy Bernsteina można powiedzieć, że Feldenkrais uczy, jak zmieniać synergie bez walki z nimi: zamiast rozbijać wzorzec siłą, wprowadza się nową konfigurację, która jest dla układu nerwowego mniej kosztowna. Psychoperformans włącza tę logikę bezpośrednio do planu sytuacyjnego: w działaniu z obiektem–kluczem ważne są „mikrooptymalizacje" chwytu, toru i podparcia, bo to one decydują, czy praktyk utrzyma rozdzielczość dotyku w dłuższym czasie, czy wejdzie w przeciążenie i zacznie kompensować.

W praktyce psychoperformansu różnica między Alexanderem a Feldenkraisem nie jest kwestią „gustu", tylko kwestią tego, jaki rodzaj problemu ma być rozwiązany w danym fragmencie IndywiduAkcji. Alexander bywa szczególnie skuteczny tam, gdzie problemem jest automatyczna reakcja na presję celu i na obecność publiczności, czyli tam, gdzie end-gaining generuje skok pobudzenia i spłaszczenie oddechu. Feldenkrais bywa szczególnie skuteczny tam, gdzie problemem jest zbyt wysoki koszt koordynacji wynikający z nieefektywnego rozkładu wysiłku, z nieczytelnej relacji segmentów i z braku alternatyw w repertuarze. Z kolei Eutonia Gerdy Alexander wnosi trzeci wymiar: świadomość tonu jako narzędzia modulacji kontaktu i ciężaru, a więc tego, co w psychoperformansie jest podstawową walutą relacji z obiektem. Eutonia nie

poluje na „rozluźnienie” jako ideał, tylko na adekwatność tonu do zadania, co jest w praktyce bardziej realistyczne i bezpieczne niż moralna opowieść o rozluźnianiu.

Eutonia, rozwijana przez Gerdę Alexander, wprowadza pojęcie tonu jako kontinuum, które można regulować w zależności od relacji z podłożem, przestrzenią i innymi ciałami, a także w zależności od materiału. W psychoperformansie to jest kluczowe, bo obiekt–klucz nie jest tylko „trzymany”: jest dotykany, przestawiany, ważony, ogrzewany lub chłodzony, a każdy z tych aktów jest jednocześnie aktem mechanicznym i aktem symbolicznym. Jeżeli ton jest zbyt wysoki, kontakt staje się twardy, a twardość w relacji z fakturą redukuje informację dotykową; jeżeli ton jest zbyt niski, spada stabilność chwytu i rośnie ryzyko poślizgu. Eutonia uczy więc czegoś, co w psychoperformansie ma rangę protokołu: dopasowania tonu do tarcia i ciężaru, tak aby zwiększyć rozdzielczość informacji zwrotnej, a nie tylko „wytrzymać”. W tym sensie Eutonia jest etyką interfejsu: ciało nie narzuca się materiałowi, tylko negocjuje z nim kontakt, co pozwala utrzymać obiekt–klucz jako materialnego operatora znaczeń bez wpadania w przemoc i bez wypadania w chaos.

Warto podkreślić, że w psychoperformansie reedukacja posturalna nie jest projektem „wyprostowania”. Jest projektem przywrócenia sterowalności i odwracalności w warunkach grawitacji oraz w warunkach społecznej ekspozycji. Tu pojawia się kategoria czucia ciężaru, która w języku tych trzech tradycji jest fundamentalna, ale rozumiana różnie. Alexander mówi o organizacji, która pozwala ciężarowi „przechodzić” przez ciało bez zapadania się i bez ściskania; Feldenkrais mówi o dystrybucji wysiłku i o zmniejszaniu kosztu, a więc o tym, jak ciało może używać ciężaru jako zasobu, a nie jako obciążenia; Eutonia mówi o modulacji tonu, która pozwala ciężar odczuwać i przenosić bez utraty kontaktu. Psychoperformans integruje te trzy języki, bo plan sytuacyjny wymaga równocześnie osiowania, ekonomii i modulacji. W perspektywach fenomenologii Maurice’a Merleau-Ponty’ego można powiedzieć, że ciężar jest częścią „bycia-w-świecie” ciała, a w perspektywie neurokognitywnej Buda Craiga i Antonio Damasio można powiedzieć, że ciężar jest też częścią mapowania stanu organizmu; psychoperformans nie rozstrzyga sporu metafizycznego, tylko wykorzystuje oba języki do tego samego celu: zwiększenia rozdzielczości doświadczenia bez nadinterpretacji.

W kolejnych przesunięciach trzeba będzie wejść głębiej w konkret: jak w psychoperformansie projektuje się mikrointerwencje Feldenkraisa jako elementy planu sytuacyjnego, jak wykorzystuje się hamowanie i kierunkowanie Alexandera w sytuacjach wysokiej presji publiczności i celu, oraz jak Eutonia buduje praktykę regulacji tonu w relacji z obiektem–kluczem o określonej fakturze, ciężarze i termice. Trzeba też doprecyzować, w jaki sposób te tradycje chronią praktykę przed myleniem „intensywności” z „skutecznością”: bo w psychoperformansie intensywność bez ekonomii jest sygnałem awarii interfejsu, a nie miarą sensu.

Jeżeli w pierwszym przybliżeniu Feldenkrais, Alexander i Eutonia tworzą trzy epistemologie ucieleśnienia, to w praktyce psychoperformansu są one także trzema trybami projektowania mikroskutków w czasie: trybem różnicowania (Feldenkrais), trybem hamowania i kierunkowania (Alexander) oraz trybem modulacji tonu i kontaktu (Eutonia). To rozróżnienie jest potrzebne, ponieważ plan sytuacyjny nie jest tylko narracją, lecz układem sprzężeń zwrotnych, w którym praktyk musi umieć reagować na próg przeciążenia poznawczego i somatycznego bez utraty kompozycji w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. W

tym sensie somatyka w psychoperformansie jest pochodną ergonomii i BHP, ale też pochodną semiotyki: w każdej sekwencji aktu ciało „mówi" poprzez jakość kontaktu z grawitacją i materiałem, a to, co jest odbierane jako sens, często jest odbierane przez widza jako spójność, ekonomia i odwracalność, nawet jeśli widz nie potrafi tego nazwać. Praktyk, który działa w trybie walki z ciężarem, komunikuje walkę, niezależnie od deklarowanej treści; praktyk, który działa w trybie relacji z ciężarem, komunikuje relację, a relacja jest podstawową walutą psychoperformansu.

W Feldenkraisie szczególnie ważne jest pojęcie „różnicowania" jako narzędzia reorganizacji. Moshe Feldenkrais traktował układ nerwowy jak system uczący się, który potrzebuje informacji, a informacja nie jest dostarczana przez intensywność, tylko przez rozróżnialność. Jeżeli ruch jest zbyt duży, zbyt szybki, zbyt „wymuszony", układ nerwowy dostaje głównie sygnał alarmowy, a sygnał alarmowy podbija ton ochronny; jeśli ruch jest mały i precyzyjnie różnicowany, układ nerwowy dostaje sygnał o możliwości alternatywy, co jest warunkiem uczenia się. To jest kompatybilne z intuicjami Bernsteina o organizacji stopni swobody oraz z nowoczesnymi ujęciami predykcyjnymi (Karl Friston), w których zmiana modelu wymaga kontrolowanej aktualizacji, a nie szoku. Psychoperformans wykorzystuje tę logikę bezpośrednio: w pracy z obiektem–kluczem różnicowanie może dotyczyć mikrozmian w chwytaniu (kąt palców, nacisk, kontakt powierzchni dłoni), mikrozmian w torze (łuk, promień, tempo), mikrozmian w relacji do podłoża (punkt podparcia, przeniesienie ciężaru), mikrozmian w oddechu (amplituda, fazowanie), a nawet mikrozmian w spojrzeniu (orientacja głowy i oczu). Każda z tych mikrozmian może być w planie sytuacyjnym traktowana jak „moduł" uczenia, który nie niszczy kompozycji, bo jest niewidoczny jako ćwiczenie, ale widoczny jako poprawa jakości aktu.

Szczególnie istotne jest to, że Feldenkrais uczy rozpoznawania wysiłku zbędnego, czyli wysiłku, który nie wnosi informacji ani bezpieczeństwa. W psychoperformansie wysiłek zbędny jest jednym z głównych generatorów ryzyka, bo obiekt–klucz zaczyna wówczas pełnić funkcję „przeszkody" do pokonania, a nie partnera w relacji. Z punktu widzenia map ciała wysiłek zbędny zdradza się w prostych wskaźnikach: wzrost tonu w szyi i barkach, zaciśnięcie szczęki, spłaszczenie oddechu, skokowe korekty chwytu, utrata finezji dotyku. Feldenkrais proponuje antidotum: zmniejsz ruch, zwiększ rozróżnialność, przenieś uwagę na część ciała, która zwykle jest nieświadoma, a przez to wprowadź nowe sprzężenie zwrotne. W tym sensie Feldenkrais jest w psychoperformansie narzędziem przywracania rozdzielczości, co ma również wymiar epistemiczny: rozdzielczość czucia determinuje rozdzielczość sensu, bo sens w psychoperformansie jest współkonstytuowany przez kontakt z materią, a kontakt z materią jest funkcją jakości czucia.

Alexander, w porównaniu, jest bardziej radykalny w swojej krytyce automatyzmu. F. M. Alexander opisywał, że człowiek „myśli, że robi jedno, a robi drugie", ponieważ propriocepcja w nawyku staje się zawodna; mówił o „faulty sensory appreciation", co w języku współczesnym można rozumieć jako zniekształcenie predykcyjne w mapowaniu własnego ruchu. Psychoperformans interpretuje to pragmatycznie: w warunkach publiczności i celu nawyk uruchamia się szybciej, a więc praktyk częściej myli intencję z wykonaniem. Hamowanie (inhibition) jest zatem kluczowym narzędziem bezpieczeństwa: nie pozwala, by w momencie podnoszenia obiektu–klucza ciało automatycznie skróciło szyję, podniosło barki i „złapało" ciężar siłą. Kierunkowanie (direction) wprowadza natomiast wektory organizacji, które są kompatybilne z grawitacją: wydłużanie osi, szerokość pleców, miękkość relacji głowy i szyi. W

planie sytuacyjnym te wektory nie są „ćwiczeniami”, tylko parametrami, które stabilizują scenę somatyczną tak, aby kanały obraz, słowo, światło i dźwięk mogły budować sens bez bycia zakłóconymi przez widoczną walkę o kontrolę.

Alexander wnosi też do psychoperformansu kategorię „means-whereby” jako zasady projektowania planu sytuacyjnego. W praktyce oznacza to, że każda sekwencja aktu ma mieć określone środki, a nie tylko cel. Jeśli celem jest „przekaz obiektu”, środki obejmują: przerwanie automatyzmu przed ruchem, organizację osi, modulację tonu w dłoni, stabilność stóp, kontrolę oddechu, a dopiero potem gest przekazu. Ten układ jest ściśle związany z bezpieczeństwem dotykowym i BHP: w stresie ludzie skracają sekwencję i idą na skróty, a skróty są źródłem urazów i błędów. Alexander jest więc w psychoperformansie narzędziem anty-skrótu, narzędziem utrzymania struktury w warunkach presji, co ma też wymiar etyczny: praktyk nie „poświęca ciała” dla efektu. To jest fundamentalne, bo psychoperformans odrzuca romantyczną ekonomię poświęcenia jako formę autodestrukcji ukrytej pod estetyką intensywności.

Eutonia wnosi trzeci wymiar, który często bywa niedoceniany, bo nie daje spektakularnych „rezultatów” w krótkim czasie, ale daje stabilną kompetencję: czucie tonu i modulację kontaktu. Gerda Alexander nie promowała ideału „rozluźnienia”, tylko ideał adekwatności napięcia do sytuacji. W psychoperformansie ta adekwatność jest nie tylko zdroworozsądkowa, ale metodologiczna: jeśli ton jest zbyt wysoki, dotyk traci rozdzielczość, a obiekt–klucz traci status operatora znaczeń, bo staje się tylko czymś, co trzeba utrzymać; jeśli ton jest zbyt niski, rośnie ryzyko poślizgu, a ryzyko poślizgu podbija pobudzenie i generuje kompensacje, które natychmiast destabilizują plan sytuacyjny. Eutonia uczy więc „kalibracji” tonu do tarcia i ciężaru, co jest w psychoperformansie równie ważne jak kalibracja światła czy dźwięku do przestrzeni. Można powiedzieć, że Eutonia jest szkołą precyzyjnego interfejsu: ciało uczy się być wystarczająco obecne, żeby czuć, i wystarczająco elastyczne, żeby reagować.

W praktyce Eutonii istotna jest także praca z podłożem i z kontaktem stóp, bo ciężar jest przede wszystkim relacją do grawitacji. Psychoperformans wykorzystuje tę intuicję jako warunek bezpieczeństwa: stabilna dłoń nie istnieje bez stabilnej stopy, a stabilna stopa nie istnieje bez adekwatnego tonu w kontakcie z podłożem. To jest prosta biomechanika, ale ma konsekwencje semiotyczne: jeśli stopa „nie wierzy” podłożu, ciało przenosi niepokój w górę, do dłoni, do szyi, do oddechu. Wtedy obiekt–klucz staje się „wrogiem”, a nie partnerem, a sens staje się defensywny. Eutonia pomaga przywrócić „zaufanie” nie jako emocję, tylko jako parametryczny kontakt: czucie ciężaru w stopach, czucie rozkładu nacisku, czucie mikrozmian w tonie. To jest też rodzaj odczarowywania: „zaufanie” przestaje być ideą, staje się mierzalnym stanem kontaktu, który można odzyskać przez praktykę.

Dla psychoperformansu szczególnie istotna jest integracja tych trzech podejść w ramach jednej IndywiduAkcji, ponieważ seria działań rozłożonych w czasie wymaga różnych narzędzi w różnych momentach. Feldenkrais może służyć do budowania alternatyw i do obniżania kosztu koordynacji w fazach przygotowania i treningu; Alexander może służyć do utrzymania struktury w fazach ekspozycji i presji publiczności; Eutonia może służyć do kalibracji tonu i czucia ciężaru w całym przebiegu, jako stały regulator interfejsu. To nie oznacza eklektyzmu przypadkowego: oznacza architekturę narzędzi, w której każde ma swoją funkcję i jest weryfikowane przez mapę ciała. W psychoperformansie nie chodzi o to, by „znać metody”, tylko by umieć w czasie

rzeczywistym rozpoznać, która metoda odpowiada na dany typ problemu: problem automatyzmu, problem braku alternatyw, problem nieadekwatnego tonu.

W kolejnym przesunięciu trzeba będzie przejść z poziomu ogólnej architektury na poziom praktyk i mikroprotokółów: jak wygląda feldenkraisowskie różnicowanie w pracy z konkretną fakturą obiektu–klucza; jak w praktyce stosuje się hamowanie Alexandera w mikromomencie przed gestem, żeby nie uruchomić end-gaining; jak w eutonicznej kalibracji tonu ustawia się kontakt dłoni i stóp w relacji do tarcia, termiki i ciężaru. Trzeba też doprecyzować, jak te tradycje współgrają z neurokognitywnymi rozdziałami o uwadze i obciążeniu poznawczym: bo reedukacja posturalna jest w istocie reedukacją uwagi, a uwaga jest zasobem limitowanym. Dopiero wtedy perspektywa somatyczna rozdziału 32 będzie domknięta w sensie praktycznym: jako zestaw narzędzi, które wzmacniają plan sytuacyjny i chronią sens przed degradacją w stresie i w przeciążeniu.

Trzeci wymiar reedukacji posturalnej i czucia ciężaru w psychoperformansie polega na tym, że te trzy tradycje – Feldenkrais, Alexander, Eutonia – można przetłumaczyć na język planu sytuacyjnego jako zestaw konkretnych mikroprotokółów, które dają się wprowadzać w działaniu bez „wychodzenia" z aktu. W praktyce to jest kryterium decydujące: jeśli narzędzie somatyczne wymaga odseparowania od sceny i długiej procedury, przestaje być narzędziem psychoperformansu, a staje się osobnym treningiem. Psychoperformans potrzebuje narzędzi, które działają jak ciche interwencje w system sterowania, nie demolując kompozycji kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Dlatego w tym podrozdziale punktem domknięcia nie jest „opis szkół", tylko projekt ich implementacji: jak wykonać hamowanie i kierunkowanie bez teatralizacji, jak wprowadzić feldenkraisowskie różnicowanie bez utraty sensu, jak przeprowadzić eutoniczną kalibrację tonu w relacji do tarcia, ciężaru i termiki obiektu–klucza.

Mikroprotokół Alexandera w psychoperformansie jest szczególnie użyteczny w tych momentach, które z definicji prowokują end-gaining, czyli skrót ku celowi: podnoszenie obiektu, przekaz obiektu, nagłe wejście w światło, wejście w kontakt z publicznością, rozpoczęcie wypowiedzi. W tych momentach praktyk zwykle „idzie po efekt", a ciało uruchamia nawykowe wzorce ochronne. Mikroprotokół polega na trzech ruchach uwagi, które są minimalne i nie wymagają widocznego zatrzymania: po pierwsze, rozpoznanie impulsu (intencja już pcha ciało); po drugie, hamowanie (nie robienie tego, co ciało chce zrobić natychmiast); po trzecie, kierunkowanie (wprowadzenie ogólnych wektorów organizacji). Alexander w klasycznym języku mówił o relacji głowa–szyja i o „pozwoleniu", aby głowa mogła iść do przodu i w górę, a plecy mogły się poszerzać; psychoperformans traktuje to jako parametry osiowania, które stabilizują dłoń i oddech. Kluczowe jest to, że hamowanie nie jest przerwą w akcie, tylko przerwą w automatyzmie; widz zwykle nie widzi „hamowania", widzi natomiast różnicę w ekonomii ruchu. Jeśli hamowanie działa, obiekt–klucz jest podnoszony bez „szarpnięcia", a oddech nie jest zamrażany; jeśli hamowanie nie działa, pojawia się skok napięcia i wzrost ryzyka. W mapie ciała hamowanie ma swoje sygnały: szyja nie skraca się, bark nie unosi się, szczęka nie zaciska się, a stopa nie traci kontaktu. To są wskaźniki, które w psychoperformansie stanowią kryterium jakości, niezależnie od estetyki.

Mikroprotokół Feldenkraisa w psychoperformansie ma inną logikę: zamiast przerwać automatyzm, buduje alternatywę przez różnicowanie, czyli przez serię drobnych przesunięć parametru, które układ nerwowy może zauważyć i włączyć do repertuaru bez alarmu. W planie

sytuacyjnym różnicowanie można wprowadzać w fazach „niskiego ryzyka", które są jednocześnie scenicznie sensowne: w chodzie, w cichym przejściu, w układaniu obiektu, w pracy na obrzeżu światła, w momencie, gdy dźwięk ma niski poziom i gdy publiczność nie wymaga natychmiastowej odpowiedzi. Różnicowanie polega na tym, że praktyk wybiera jeden parametr (np. kąt palca wskazującego na fakturze, miejsce nacisku dłoni na obiekt, promień łuku przy obrocie, tempo przeniesienia ciężaru) i wykonuje kilka wariantów, bardzo subtelnie, tak aby ciało „zobaczyło", że może inaczej. W psychoperformansie nie jest to ćwiczenie „dla siebie": każdy wariant jest równocześnie wariantem sensu, bo zmienia dźwięk kontaktu, zmienia mikrorytm gestu, zmienia sposób, w jaki światło odbija się od powierzchni obiektu. Feldenkraisowska praktyka różnicowania wprowadza więc rodzaj mikropolifonii w kanale gestu i obiektu, a jednocześnie obniża koszt koordynacji, bo ciało przestaje powtarzać jedyny dostępny wzorzec. Z perspektywy Bernsteina można powiedzieć, że układ nerwowy dostaje nowe synergie; z perspektywy predykcyjnej Fristona – dostaje nowe hipotezy ruchowe o niższym koszcie. W praktyce mapy ciała oznacza to mniej mikro-korekt i mniej walki.

Eutonia wnosi do psychoperformansu mikroprotokół kalibracji tonu, który jest najbardziej „ciągły" ze wszystkich trzech: działa jak regulator w tle, ale musi być konkretny, żeby nie stał się pustym hasłem. Kalibracja tonu w eutonicznym sensie oznacza dostrajanie napięcia do zadania i do relacji z podłożem i obiektem. W psychoperformansie oznacza to, że praktyk traktuje tarcie i ciężar jako informacje, a nie jako przeszkody. Jeżeli tarcie jest wysokie, ton dłoni może być nieco wyższy, ale rozłożony i elastyczny, tak aby kontakt był stabilny, a nie twardy; jeśli tarcie jest niskie, ton dłoni musi być „sprężysty", nie zaciskowy, bo zacisk obniża rozdzielczość czucia i paradoksalnie zwiększa ryzyko poślizgu. Jeżeli obiekt jest zimny lub gorący, termika wpływa na odruchy ochronne; eutoniczny mikroprotokół polega wtedy na rozpoznaniu reakcji (np. cofnięcie dłoni, skrót oddechu) i na minimalnym dostrojeniu kontaktu, aby nie wprowadzić paniki w systemie. Gerda Alexander w praktyce eutonicznej kładła nacisk na czucie kontaktu i na świadomość dystrybucji napięcia; psychoperformans dodaje do tego warunek bezpieczeństwa: kalibracja tonu ma utrzymać odwracalność i precyzję chwytu, a nie „rozluźnić" dla idei.

Kluczowe jest to, że te mikroprotokoły nie mogą konkurować o uwagę z kompozycją aktu. Uwaga jest zasobem limitowanym, co w kognitywistyce jest banalne, ale w praktyce scenicznej bywa ignorowane: praktyk nie może jednocześnie kontrolować hamowania, różnicowania, tonu, tekstu, światła, rytmu dźwięku i relacji z publicznością na poziomie świadomych instrukcji. Dlatego psychoperformans traktuje te tradycje jako narzędzia do „automatyzacji wyższej jakości": nie chodzi o to, by stale myśleć o kościach i tonie, tylko by wytrenować progi, które uruchamiają właściwe interwencje. W tym sensie plan sytuacyjny musi zawierać miejsca, w których somatyka ma prawo wejść na pierwszy plan, oraz miejsca, w których ma pozostać w tle. Z tego powodu w IndywiduAkcji projektuje się zwykle fazy: fazy przygotowania, gdzie Feldenkrais buduje repertuar; fazy ekspozycji, gdzie Alexander chroni przed end-gaining; fazy kontaktu i pracy z materiałem, gdzie Eutonia kalibruje ton w relacji do faktury i tarcia. Taka architektura nie jest dogmatem, ale jest funkcjonalna i pozwala utrzymać wysoką złożoność bez przeciążenia.

Warto doprecyzować, że czucie ciężaru w psychoperformansie nie jest tylko „odczuciem w nogach", ale parametrem całego systemu: ciężar przechodzi przez oś, przez stopy, przez miednicę, przez łopatki, aż do dłoni. Alexander daje język osiowania, Feldenkrais daje język

dystrybucji wysiłku, Eutonia daje język modulacji tonu; razem pozwalają przekształcić ciężar z wroga w zasób. W praktyce obiektu–klucza to oznacza, że obiekt nie jest „dźwigany", tylko „przenoszony" przez strukturę: ciężar obiektu staje się częścią dystrybucji ciężaru ciała, a nie dodatkiem, który ciało musi zwalczać. Ta różnica jest jednocześnie biomechaniczna i semiotyczna: widz widzi, czy obiekt jest partnerem, czy jest przeszkodą. Psychoperformans wykorzystuje to jako narzędzie sensu: partnerstwo z materią jest jednym z podstawowych tematów tej praktyki, a reedukacja posturalna jest warunkiem, aby temat ten nie był tylko deklaracją.

Na tym etapie perspektywa somatyczna rozdziału 32 domyka się w kluczowym punkcie: reedukacja posturalna i czucie ciężaru nie są „poprawą człowieka", tylko infrastrukturalnym warunkiem pracy z obiektem–kluczem i z planem sytuacyjnym w warunkach grawitacji, ekspozycji i złożoności bodźcowej. Feldenkrais dostarcza narzędzia uczenia się przez różnicowanie i budowania alternatyw, Alexander dostarcza narzędzia hamowania automatyzmu i utrzymania środków działania pod presją celu, Eutonia dostarcza narzędzia kalibracji tonu i jakości kontaktu z podłożem i materiałem. Ich wspólnym kryterium w psychoperformansie jest odwracalność i bezpieczeństwo: praktyk ma móc przerwać, cofnąć, zmienić, dostroić, zamiast iść w eskalację. To jest także kryterium etyczne, bo psychoperformans nie buduje sensu na autodestrukcji i na przemocy wobec własnego ciała, lecz na precyzyjnej relacji z materią, czasem i uwagą.

32.5. Mapy neurobiologiczne i kliniczne całej sylwetki

W obrębie nauk medycznych i neurobiologii pojęcie mapy ciała nie oznacza jednej uniwersalnej planszy człowieka, lecz rodzinę częściowo nakładających się systemów topograficznych, z których każdy porządkuje ciało według innej logiki funkcjonalnej, diagnostycznej albo patofizjologicznej. To rozróżnienie jest absolutnie podstawowe, ponieważ w języku potocznym bardzo często mówi się o „mapie ciała", jakby chodziło o jedną prostą siatkę zależności, podczas gdy w praktyce klinicznej używa się wielu odmiennych map: somatotopii korowej, dermatomów, miotomów, pól unerwienia nerwów obwodowych, stref bólu rzutowanego, map proprioceptywnych i posturalnych, topografii autonomicznej, pól czucia trzewnego, map schematu ciała i reprezentacji peripersonalnej, a także map wykorzystywanych w rehabilitacji neurologicznej, leczeniu bólu, medycynie urazowej, neuropsychologii i medycynie funkcjonalnej. Każda z nich odpowiada na inne pytanie. Jedna pyta, gdzie w ośrodkowym układzie nerwowym reprezentowane są określone części sylwetki. Inna pyta, który korzeń rdzeniowy odpowiada za czucie z danego obszaru skóry. Jeszcze inna pyta, jakie ruchy są zaburzane przy uszkodzeniu konkretnego miotomu, a kolejna – w jakich rejonach ciała może być odczuwany ból pochodzący z narządu wewnętrznego. Właśnie dlatego rzetelna analiza map neurobiologicznych i klinicznych całej sylwetki musi zacząć się od porządku taksonomicznego. Nie wolno mieszać somatotopii z dermatomami, dermatomów z mapą nerwów obwodowych, tych zaś z reprezentacją bólu rzutowanego albo z popularnymi mapami refleksologicznymi, które należą do zupełnie innego porządku epistemicznego. W medycynie i neurobiologii mapy ciała nie są dekoracyjnymi metaforami, lecz narzędziami orientacji diagnostycznej. Ich wartość polega na tym, że pozwalają wiązać objaw z poziomem organizacji ustroju: korowym, rdzeniowym, obwodowym, mięśniowo-powięziowym, trzewnym, przedsionkowo-posturalnym albo psychoneurologicznym. Dla psychoperformansu ma to znaczenie pierwszorzędne, ponieważ pokazuje, że ciało nie jest jednolitą powierzchnią

symbolicznego znaczenia, lecz złożoną topografią funkcji, transmisji, integracji i zaburzeń. Jeżeli plan sytuacyjny ma być budowany odpowiedzialnie, nie może operować na „ciele w ogóle", tylko na rozpoznanej wielowarstwowej mapie organizmu. W kontekście osoby żyjącej z przewlekłym obciążeniem wzroku, napięciem autonomicznym i wysoką reaktywnością stresową szczególnie ważne staje się rozróżnienie, czy praca dotyczy bardziej stref reprezentacji korowej, sieci orientacji przestrzennej, napięć czaszkowo-szyjnych, wzorców autonomicznych, pól bólu wtórnego, czy ogólnej organizacji schematu ciała. Oliver Sacks, Antonio Damasio i Thomas Fuchs, choć pisali z różnych stanowisk, przypominają wspólnie, że ciało nie jest pasywnym obiektem biologii, lecz dynamicznie mapowanym centrum doświadczenia, działania i tożsamości. Ta uwaga stanowi właściwy próg wejścia do całego podrozdziału.

Pierwszym i najbardziej fundamentalnym systemem jest somatotopia ośrodkowa, czyli uporządkowanie reprezentacji ciała w obrębie ośrodkowego układu nerwowego, przede wszystkim w korze somatosensorycznej i ruchowej. Klasyczne prace Wildera Penfielda i współpracowników spopularyzowały wyobrażenie homunkulusa, to znaczy zniekształconej sylwetki ludzkiej rozciągniętej na zakręcie przedśrodkowym i zaśrodkowym, gdzie wielkość reprezentacji nie odpowiada rzeczywistej wielkości części ciała, lecz gęstości unerwienia, precyzji kontroli i znaczeniu funkcjonalnemu. Dłonie, usta, język i twarz zajmują tam nieproporcjonalnie dużo miejsca, podczas gdy tułów, biodra lub niektóre odcinki kończyn są reprezentowane skromniej. Trzeba jednak bardzo uważać, by nie upraszczać tego modelu. Współczesna neurobiologia nie traktuje homunkulusa jako sztywnej, jednopoziomowej mapy, lecz raczej jako przybliżenie złożonej organizacji, w której reprezentacje są wielowarstwowe, częściowo rozproszone, dynamiczne i podatne na plastyczność. Ośrodki czuciowe i ruchowe nie działają jak prosta tablica przydziału, ale jak układ współpracujących pól, w których znaczenie mają nie tylko lokalizacja, lecz także zadanie, kontekst, uwaga, uczenie się, ból, uraz, deprywacja, kompensacja i zmienność użycia. Reprezentacja dłoni może ulegać przebudowie pod wpływem intensywnego treningu, utraty kończyny, przewlekłego bólu albo ograniczenia użycia; reprezentacje twarzy i okolicy ust są szczególnie gęste nie przez „większą wagę metafizyczną", lecz z uwagi na ogromne znaczenie funkcjonalne dla mowy, jedzenia, kontaktu społecznego i różnicowania dotykowego. Równie ważne jest to, że somatotopia nie ogranicza się do kory czuciowej i ruchowej. Elementy mapowania całej sylwetki występują również w obrębie móżdżku, wzgórza, jąder podstawy, wyspy oraz struktur odpowiedzialnych za integrację wielozmysłową i schemat ciała. To właśnie dlatego zaburzenia neurologiczne mogą przyjmować tak różne postacie: od niedowładu i niezgrabności przez zaburzenia lokalizacji bodźca, zjawiska zaniedbywania połowiczego, asomatognozję, po zaburzenia obrazu ciała i ruchowej intencjonalności. Dla psychoperformansu znaczenie tej wiedzy jest ogromne. Ciało przeżywane przez człowieka nie pokrywa się po prostu z jego anatomią makroskopową. Jest stale rekonstruowane przez mapy neuronalne, które zmieniają się wraz z użyciem, urazem, stresem, bólem i uwagą. W przypadku artysty wzrokowego żyjącego z zaburzeniem funkcji oka szczególnie ważna staje się świadomość, że przewlekłe przeciążenie jednego kanału percepcji nie pozostaje lokalne. Wpływa na organizację całego pola uwagi, na napięcie twarzy i szyi, na relację między wzrokiem a ruchem, na mapowanie przestrzeni peripersonalnej i na poczucie, że określone części ciała „pracują za bardzo" albo „znikają" z czucia. Neurobiologiczna mapa sylwetki jest więc nie tylko atlasem lokalizacji. Jest żywą matrycą plastyczności, która może zostać przeciążona, przebudowana, zawężona albo odzyskana.

Drugim wielkim porządkiem są mapy segmentalne, przede wszystkim dermatomy i miotomy, bez których nie da się prowadzić rzetelnej diagnostyki neurologicznej i ortopedycznej całej sylwetki. Dermatom to obszar skóry unerwiany czuciowo przede wszystkim przez włókna jednego korzenia rdzeniowego. Miotom to grupa mięśni lub ruchów pozostających głównie pod kontrolą jednego segmentu rdzeniowego, choć w praktyce wiele mięśni otrzymuje wkład z kilku poziomów. Najważniejsze jest tu zrozumienie, że są to mapy funkcjonalno-diagnostyczne, a nie absolutne granice anatomiczne. Rzeczywiste pola nakładają się na siebie, różnią między osobami i nie mają idealnie ostrych krawędzi. Mimo to w praktyce klinicznej pozostają bezcenne. Pozwalają wiązać drętwienie, zaburzenie czucia, ból promieniujący, osłabienie odruchów albo niedowład z możliwym poziomem uszkodzenia korzenia. Klasycznie przyjmuje się na przykład, że okolica barkowa i boczna część ramienia wiążą się z C5, kciuk i część promieniowa przedramienia z C6, palec środkowy z C7, część łokciowa ręki i mały palec z C8, przyśrodkowe przedramię z T1, okolica brodawek sutkowych orientacyjnie z T4, pępek z T10, pachwina z L1, przednia część uda z L2–L3, przyśrodkowa część goleni z L4, grzbiet stopy i paluch z L5, boczna krawędź stopy i pięta z S1, tylna część uda i okolica pośladkowa z S2, a okolice kroczowe z segmentami krzyżowymi dolnymi. Z punktu widzenia rygoru trzeba jednak dodać, że w różnych atlasach i szkołach klinicznych rysunki dermatomów różnią się szczegółami, bo same mapy są przybliżeniem biologicznej rzeczywistości, a nie idealnym geometrycznym podziałem skóry. Podobnie z miotomami: odwiedzenie barku wiąże się głównie z C5, zgięcie łokcia z C5–C6, wyprost łokcia z C7, wyprost nadgarstka z C6, zginanie palców z C8, odwodzenie palców ręki z T1, zgięcie biodra z L1–L2, wyprost kolana z L3–L4, zgięcie grzbietowe stopy z L4–L5, wyprost palucha z L5, zgięcie podeszwowe z S1. Dla psychoperformansu sens tej wiedzy nie polega na tym, by zamieniać plan sytuacyjny w badanie neurologiczne, lecz by rozumieć, że objaw lub napięcie w określonej części sylwetki może mieć zupełnie inną logikę niż ta, którą podpowiada intuicja symboliczna. Drętwienie palców nie musi być „energią gardła”; może wynikać z przeciążenia korzenia, nerwu obwodowego, pozycji szyjnej, ucisku lub zaburzenia centralnego. Ból łopatki może być pochodzenia mięśniowo-powięziowego, korzeniowego, trzewnego albo posturalnego. Rzetelna praca z ciałem wymaga więc stale obecnego rozróżnienia między mapą symboliczną a mapą kliniczną. W przypadku studium przypadku dotyczącego oka jest to szczególnie istotne, bo przewlekła ochrona pola wzrokowego bardzo często generuje wtórne wzorce w obrębie szyi, obręczy barkowej, żuchwy, czoła i górnej części tułowia. Ich interpretacja musi być osadzona w realnej neurologii segmentalnej i posturalnej, a nie tylko w metaforyce napięcia.

Trzecim wielkim porządkiem, który domaga się rozwinięcia w kolejnych częściach tego rozdziału, są mapy kliniczne nieco inne niż segmentalne, a mianowicie pola unerwienia nerwów obwodowych, strefy bólu rzutowanego i topografie funkcjonalne używane w neurologii, medycynie bólu, rehabilitacji oraz neuropsychologii schematu ciała. Te mapy są dla całej sylwetki równie ważne jak dermatomy, ale działają według innej logiki. Nerw pośrodkowy, promieniowy, łokciowy, udowy, kulszowy, strzałkowy i piszczelowy tworzą własne pola objawów, które nie pokrywają się idealnie z mapą korzeniową. Narządy wewnętrzne rzutują ból do określonych rejonów ciała, tworząc klasyczne wzorce, takie jak promieniowanie zawałowe do klatki piersiowej, barku, szyi, żuchwy i lewej kończyny górnej, ból pęcherzyka żółciowego w prawym podżebrzu i pod prawą łopatką, ból przepony odnoszony do barku przez nerw przeponowy czy ból nerkowy promieniujący do pachwiny. Schemat ciała i mapa ciała przeżywanego mają z kolei własną topografię zaburzeń: człowiek może „nie mieć” lewej strony w zaniedbywaniu połowiczym, może doświadczać fantomowej kończyny, może czuć

zniekształconą wielkość części ciała, może tracić poczucie agency ruchu albo mieć zaburzoną orientację relacji między własnym ciałem a przestrzenią bliską. To wszystko składa się na kliniczne mapy całej sylwetki w sensie znacznie bogatszym niż prosty atlas anatomiczny. W kolejnej części trzeba będzie rozwinąć te porządki bardziej szczegółowo, ponieważ właśnie one stanowią pomost między neurobiologią, medycyną bólu, rehabilitacją i bardziej złożonym rozumieniem ucieleśnionego Ja. Dla psychoperformansu są to materiały bezcenne, bo pozwalają budować plan sytuacyjny nie na podstawie dowolnych projekcji, lecz na tle realnej, wielowarstwowej topografii organizmu, który zarazem czuje, działa, cierpi, kompensuje i stale mapuje samego siebie.

Drugą wielką rodzinę map klinicznych całej sylwetki stanowią pola unerwienia nerwów obwodowych, które trzeba bardzo wyraźnie odróżnić od dermatomów i miotomów. Dermatome opisują przede wszystkim logiczny ślad korzeni rdzeniowych na powierzchni skóry, natomiast mapa nerwów obwodowych pokazuje, jak po splotach i dalszym przebiegu pni nerwowych organizuje się rzeczywiste unerwienie określonych obszarów kończyn i części tułowia. To rozróżnienie ma znaczenie praktyczne ogromne, ponieważ klinicznie zupełnie inaczej interpretuje się objaw wynikający z radikulopatii, czyli podrażnienia lub uszkodzenia korzenia, a inaczej objaw związany z neuropatią uciskową albo uszkodzeniem konkretnego nerwu obwodowego. Drętwienie kciuka, palca wskazującego i środkowego może sugerować problem w obrębie nerwu pośrodkowego, ale podobny obszar częściowo nachodzi również na odpowiednie segmenty korzeniowe szyjne; osłabienie prostowników nadgarstka może być rozumiane w perspektywie promieniowego unerwienia obwodowego albo segmentalnie jako problem określonego poziomu szyjnego. W kończynie dolnej podobnie krzyżują się perspektywy dermatomalne i obwodowe: osłabienie zgięcia grzbietowego stopy może wskazywać na L4–L5, ale też na uszkodzenie nerwu strzałkowego wspólnego lub głębokiego; zaburzenia czucia na bocznej krawędzi stopy mogą wiązać się z S1, ale także z nerwem łydkowym. W praktyce neurologicznej, ortopedycznej i rehabilitacyjnej nigdy nie wystarcza więc jedna mapa. Potrzebne jest ich nałożenie. W kończynie górnej szczególne znaczenie mają nerw pośrodkowy, łokciowy i promieniowy, a także topografie splotu ramiennego; w kończynie dolnej nerw udowy, zasłonowy, kulszowy, piszczelowy i strzałkowy. Równie ważne są topografie nerwów skórnych i mieszanych w obrębie twarzy i głowy, gdzie szczególną rolę odgrywa nerw trójdzielny z jego trzema głównymi gałęziami, a obok niego nerwy czaszkowe związane z ruchami gałek ocznych, mimiką, słuchem i równowagą. Dla osoby obciążonej chorobą oka jest to szczególnie ważne, ponieważ wiele dolegliwości wtórnych lokalizuje się nie tylko „w oku”, lecz w całej strefie oczodołowo-czołowo-skroniowej, w szczękach, karku i obręczy barkowej. Bez zrozumienia różnicy między mapą segmentalną, mapą nerwów obwodowych i topografią nerwów czaszkowych bardzo łatwo mylić przeciążenie mięśniowo-nerwowe z rzekomo czysto symboliczną „strefą napięcia”. Z perspektywy psychoperformansu oznacza to, że praca z ciałem nie może abstrahować od przebiegu realnych linii przewodzenia. Jeśli głowa, twarz, szyja i kończyny górne stają się polami wtórnego przeciążenia wskutek chronicznej ochrony pola widzenia, to mapa kliniczna musi najpierw ustalić, gdzie mogą przebiegać realne węzły ucisku, promieniowania bólu, kompensacyjnego napięcia i zaburzonej propriocepcji.

Trzecią kluczową rodzinę stanowią mapy bólu rzutowanego i bólu odniesionego, które dla całej sylwetki są jednymi z najważniejszych narzędzi różnicowania przyczyn objawu. Ból odczuwany w jednym rejonie ciała nie musi pochodzić z tkanek tego rejonu. Narządy wewnętrzne, struktury powięziowe, stawy, mięśnie głębokie i układy autonomiczne mogą

dawać wzorce promieniowania, które bez map klinicznych wydają się zagadkowe albo prowadzą do błędnych interpretacji. Klasycznie ból sercowy może promieniować do klatki piersiowej, barku, ramienia, szyi, żuchwy, a czasem także do nadbrzusza; podrażnienie przepony może odnosić się do barku przez wspólne segmenty z nerwem przeponowym; pęcherzyk żółciowy może dawać ból pod prawą łopatką; nerka może promieniować ku pachwinie; część dolegliwości przełykowych może być odczuwana zamostkowo; niektóre bóle trzewne mogą organizować napięcia wtórne w całych łańcuchach mięśniowych tułowia. Równolegle istnieją mapy punktów spustowych i promieniowania mięśniowo-powięziowego, rozwijane między innymi przez Janet Travell i Davida Simonsa, pokazujące, że określone mięśnie mogą dawać ból wtórny w odległych obszarach: mięsień czworoboczny w stronę skroni, mięśnie podpotyliczne do okolicy oczodołowej, mięśnie żwacze i skrzydłowe do twarzy, skroni i zębów, mostkowo-obojczykowo-sutkowy do okolicy oka, czoła, ucha i gardła. Dla studium przypadku choroby wzroku ten obszar jest szczególnie ważny, bo chroniczne przeciążenie okulomotoryczne i wzmożona czujność wzrokowa często współwystępują z przeciążeniem podpotylicznym, skroniowym, żwaczowym i szyjnym, które następnie są odczuwane jako ból oka, zatok, czoła, szczęki albo głowy. Bez map bólu rzutowanego i promieniowania łatwo wpaść w błędne koło: wszystko, co lokalizuje się wokół oka, zostaje uznane za „problem oka", choć część dolegliwości może mieć wtórny charakter mięśniowo-powięziowy, autonomiczny lub cervikogenny. Jednocześnie nie wolno odwrotnie redukować realnej patologii oka do wtórnego napięcia okolicy czaszkowo-szyjnej. Kliniczna mapa sylwetki właśnie temu służy: odróżnieniu źródła od miejsca odczuwania. W psychoperformansie wiedza ta ma podwójne znaczenie. Po pierwsze chroni przed symbolicznym nadużyciem, w którym każdy ból natychmiast interpretuje się jako figurę psychicznego konfliktu. Po drugie pozwala budować działania bardziej trafne, ponieważ rozpoznaje, że rzeczywista topografia cierpienia jest rozproszona i warstwowa. Oko może być zarówno miejscem realnej patologii, jak i centrum pola wtórnych projekcji bólu, napięcia i lęku. Plan sytuacyjny, jeśli ma być dojrzały, musi umieć pracować z obiema warstwami naraz.

Czwartą rodzinę map całej sylwetki tworzą topografie autonomiczne, trzewno-somatyczne i regulacyjne, które nie są tak widowiskowo znane jak homunkulus czy dermatomy, ale w praktyce klinicznej są często równie ważne. Chodzi tu o to, że ciało nie jest tylko zbiorem struktur ruchowych i czuciowych, lecz także układem modulowanym przez współczulny i przywspółczulny komponent autonomiczny, przez regulację naczyniową, oddechową, trzewną i przez całe sprzężenie między wnętrzem organizmu a jego zachowaniem w przestrzeni. Stephen Porges zwracał uwagę na związek między stanem autonomicznym a wzorcem mimiki, głosu, postawy, kontaktu wzrokowego i orientacji społecznej. Bud Craig i Antonio Damasio rozwijali znaczenie interocepcji, wyspy i map stanu ustroju dla świadomości Ja. W praktyce klinicznej całej sylwetki oznacza to, że istnieją nie tylko mapy „gdzie boli" albo „gdzie jest unerwienie", ale także mapy tego, jak organizm przeżywa własne wnętrze: napięcie w klatce piersiowej, ścisk w gardle, ciężar brzucha, pustkę kończyn, zimno dystalne, kołatanie, duszność, falowanie napięcia karku i czoła, rozlewanie niepokoju po całym tułowiu. Te mapy nie mają jednej prostej tablicy anatomicznej, ale są realnym materiałem klinicznym. W zaburzeniach adaptacyjnych, lękowych, w chronicznym stresie, w chorobie przewlekłej i w przeciążeniu sensorycznym ciało zaczyna być zamieszkiwane przez określone wzory autonomiczne, które obejmują całą sylwetkę. Niektóre osoby w stanie alarmu „podnoszą się" do głowy i klatki piersiowej, tracąc kontakt z dolną połową ciała; inne odczuwają zalew ciężaru i osłabienia w nogach; jeszcze inne organizują całą swoją czujność wokół twarzy, oka, szczęk, języka i karku.

To również są mapy całej sylwetki, choć nie tak geometryczne jak dermatomy. W neurobiologii i psychofizjologii należą one do obszaru map stanu wewnętrznego, czyli interoceptywnej kartografii ciała. Dla psychoperformansu ich znaczenie jest ogromne, ponieważ właśnie tutaj spotyka się kliniczna topografia z przeżywanym doświadczeniem. Człowiek nie tylko „ma układ autonomiczny", ale doświadcza go w konkretnych rejonach ciała. Jeśli plan sytuacyjny ma współpracować z organizmem, musi uwzględnić, gdzie dokładnie człowiek nosi alarm, gdzie gromadzi wysiłek, które strefy sylwetki są nadmiernie skolonizowane przez czujność, a które są z percepcji niemal wyłączone.

Piątą i dla dalszych części książki prawdopodobnie najważniejszą rodziną są mapy schematu ciała, obrazu ciała i przestrzeni peripersonalnej, czyli te obszary, w których neurobiologia i neuropsychologia najściślej stykają się z doświadczeniem podmiotowym. Schemat ciała to nie to samo co anatomiczna mapa części. Oznacza raczej dynamiczny, przedrefleksyjny system orientacji, dzięki któremu człowiek wie, gdzie są jego kończyny, jak jego ciało układa się w przestrzeni, jaki jest zasięg ruchu, gdzie kończy się ciało, a zaczyna otoczenie, jak daleko można sięgnąć, jak poruszać się bez ciągłego patrzenia na siebie i jak integrować wzrok, dotyk, propriocepcję oraz równowagę. Obraz ciała jest bardziej świadomy, związany z reprezentacją własnego wyglądu, kształtu, integralności i tożsamości cielesnej. Przestrzeń peripersonalna zaś to strefa bliska ciału, organizowana przez wielozmysłowe mapy działania i obrony. To tutaj mieszczą się zjawiska takie jak poczucie rozszerzenia narzędzia na ciało, zmiana granic własnej przestrzeni przy bólu, lęku czy urazie oraz reorganizacja relacji między wzrokiem, ręką i polem manipulacji. W chorobie wzroku i przy chronicznym przeciążeniu narządu oka te mapy całej sylwetki zmieniają się szczególnie mocno. Człowiek może inaczej oceniać odległość, inaczej chronić głowę, inaczej organizować ręce wobec przestrzeni roboczej, inaczej doświadczać twarzy jako strefy zagrożenia albo nadkontroli. To już nie jest tylko temat neurologii klinicznej w wąskim sensie, lecz klucz do rozumienia, dlaczego objaw w jednym narządzie może przebudowywać całe ciało jako układ orientacji. W kolejnej części trzeba będzie właśnie te mapy rozwinąć najgłębiej, bo one prowadzą bezpośrednio do możliwości praktycznego przełożenia wiedzy klinicznej na plan sytuacyjny, mapę ciała i późniejsze modele pracy psychoperformatywnej. Bez nich neurobiologiczna topografia sylwetki pozostałaby atlasem medycznym. Z nimi staje się pomostem do zrozumienia ciała jako dynamicznie mapowanego pola życia, działania, objawu, kompensacji i przemiany.

Najbardziej złożoną i zarazem najbardziej płodną dla dalszej części książki rodziną map są te, które dotyczą schematu ciała, obrazu ciała oraz przestrzeni peripersonalnej, ponieważ właśnie tutaj neurologia kliniczna spotyka się bezpośrednio z fenomenologią ucieleśnionego doświadczenia. Schemat ciała oznacza operacyjny, w większości przedrefleksyjny model sylwetki używany do ruchu, orientacji, równowagi, sięgania, omijania przeszkód, ustawiania głowy i kończyn oraz integrowania sygnałów wzrokowych, przedsionkowych, proprioceptywnych i dotykowych. Obraz ciała dotyczy bardziej świadomej reprezentacji siebie: własnego kształtu, granic, integralności, wyglądu, symetrii i poczucia „jakim ciałem jestem". Przestrzeń peripersonalna to z kolei dynamiczna strefa bezpośrednio wokół sylwetki, w której organizm łączy percepcję i gotowość do działania; jest ona kodowana przez układy wielozmysłowe związane między innymi z płatem ciemieniowym, korą przedruchową, wyspą i strukturami podkorowymi. W praktyce klinicznej i neuropsychologicznej właśnie te mapy pokazują, że ciało nie jest biernie „odwzorowywane" przez mózg, lecz stale rekonstruowane w działaniu. Człowiek nie tylko wie, gdzie ma rękę albo głowę. Wie także, jak daleko może sięgnąć,

jakie odległości są bezpieczne, gdzie kończy się jego strefa obronna, jak ustawić oczy, kark i barki wobec zadania, gdzie ulokować ciężar ciała i jak zorganizować relację między centrum a obwodem sylwetki. Zaburzenia tych map mają bardzo różne postaci: zaniedbywanie połowicze, anosognozję, asomatognozję, fenomen fantomowej kończyny, zniekształcenia wielkości części ciała, depersonalizacyjne obcość ciała, zaburzenia orientacji lewo–prawo, zaburzenia reprezentacji przestrzeni bliskiej oraz klinicznie częste, choć mniej spektakularne, rozregulowania posturalno-percepcyjne w bólu przewlekłym, urazie, migrenie, zawrotach głowy i przewlekłym przeciążeniu zmysłowym. Henry Head, Wilder Penfield, Ronald Melzack, Vilayanur Ramachandran, Antonio Damasio i Thomas Fuchs wskazują z różnych perspektyw na ten sam fakt: ciało przeżywane przez podmiot nie jest prostą sumą sygnałów z obwodu, lecz wynikiem nieustannej pracy mapującej, która może ulegać plastycznej reorganizacji, zubożeniu, zawężeniu lub wtórnym kompensacjom. Dla psychoperformansu jest to wiedza fundamentalna, ponieważ oznacza, że każda interwencja w ciało dotyczy zarazem reprezentacji ciała. Pracując z ruchem, oddechem, orientacją wzroku, ustawieniem głowy, rytmem kroku, światłem i dystansem, pracuje się nie tylko z tkanką i mięśniem, ale z samym sposobem, w jaki organizm buduje własną sylwetkę jako pole obecności.

Z tego punktu widzenia szczególnie ważna staje się plastyczność map całej sylwetki w sytuacji przewlekłego bólu, urazu, przeciążenia lub długotrwałej choroby zmysłu. Współczesna medycyna bólu i neurorehabilitacja pokazują, że uporczywy objaw nie pozostaje lokalny. Przebudowuje reprezentacje. W przewlekłym bólu kręgosłupa, w zespole bólu regionalnego, w bólach szyjno-głowowych, po amputacjach, w części zaburzeń przedsionkowych i wzrokowo-posturalnych dochodzi do zjawisk takich jak nieadekwatne rozszerzenie lub zubożenie reprezentacji określonych rejonów, zaburzenia różnicowania czucia, pogorszenie precyzji map proprioceptywnych, wzrost obronnej czujności wobec danego obszaru ciała i wtórna kolonizacja uwagi przez rejon objawu. Melzackowska koncepcja neuromatrycy bólu, choć nie jest już dziś jedynym dominującym modelem, pozostaje bardzo użyteczna jako intuicja: ból nie jest prostą linią od uszkodzenia do świadomości, lecz wynikiem aktywności rozległej matrycy integrującej sygnały czuciowe, emocjonalne, poznawcze i pamięciowe. To samo dotyczy oka. Choroba siatkówki, zniekształcenie obrazu, lęk o dalsze widzenie, wysoka czujność wobec jakości ostrości, napięcie przy czytaniu i pracy przy ekranie nie zatrzymują się w gałce ocznej. Zmieniają cały układ głowa–szyja–obręcz barkowa, modulują wzorzec mrugania, oddechu, ustawienia żuchwy, a także przebudowują przestrzeń peripersonalną, bo wszystko, co znajduje się w polu roboczym, zaczyna być odczytywane przez filtr zwiększonego kosztu percepcyjnego. Klinicznie może to oznaczać wtórne przeciążenia podpotyliczne, bóle skroniowe, napięcia oczodołowe, subiektywne „ściąganie” twarzy, a także trudności w orientacji między skupieniem wzrokowym a ogólną postawą ciała. Neurobiologiczna mapa całej sylwetki przestaje być wtedy neutralna. Organizuje się wokół strefy zagrożenia. Dla dalszego planu sytuacyjnego jest to kluczowe: nie wystarczy pracować symbolicznie „z okiem”. Trzeba rozumieć, że w realnej topografii klinicznej i neurobiologicznej oko jest już węzłem rozciągniętym na całą oś posturalno-percepcyjną.

Z tego wynika kolejna sprawa, często pomijana w uproszczonych ujęciach ciała: mapy neurobiologiczne i kliniczne nie są tylko narzędziem lokalizowania dysfunkcji, lecz również narzędziem różnicowania poziomu interwencji. Jeżeli problem leży głównie na poziomie korowym lub reprezentacyjnym, samo miejscowe działanie mechaniczne może nie wystarczyć. Jeżeli objaw ma charakter przede wszystkim korzeniowy albo neuropatyczny, symboliczna

praca z napięciem nie usunie rzeczywistego wzorca uszkodzenia czy ucisku. Jeżeli dominują wtórne zniekształcenia schematu ciała, potrzeba metod odbudowujących orientację, różnicowanie i poczucie agency, a nie wyłącznie analizy sensu objawu. Dlatego w nowoczesnej rehabilitacji neurologicznej, medycynie bólu i neuropsychologii wykorzystuje się nie tylko badanie siły, odruchów i czucia, ale także pracę z orientacją wzrokowo-ruchową, wyobrażeniem motorycznym, treningiem schematu ciała, terapią lustrzaną, reedukacją proprioceptywną, ćwiczeniami integrującymi wzrok z ruchem i ustawieniem posturalnym, a także z modulacją lęku i nadmiernej uwagi skierowanej na objaw. Dla psychoperformansu to bardzo ważna wskazówka metodologiczna. Nie chodzi o to, by zastąpić rehabilitację neurologiczną rytuałem, lecz by rozumieć, na którym poziomie plan sytuacyjny może być sojusznikiem. Może wspierać reorganizację schematu ciała, odzyskiwanie granic sylwetki, zmniejszanie kolonizacji uwagi przez strefę objawu, odbudowę bardziej zrównoważonej relacji między wzrokiem a resztą ciała, a także wytwarzanie nowych form orientacji w przestrzeni i nowej semantyki ruchu. Nie może jednak ignorować faktu, że mapy kliniczne mają swój rygor. Jeśli pojawia się rzeczywisty ubytek neurologiczny, segmentalny wzorzec zaburzeń, nietypowy ból promieniujący, nowe zaburzenie czucia, osłabienie albo nagła zmiana funkcji, najpierw należy odnieść się do map diagnostycznych medycyny, a dopiero potem pytać, jaką pracę symboliczną czy psychoperformatywną wolno na tym tle odpowiedzialnie budować. To rozróżnienie jest nie tylko naukowo uczciwe. Jest także etyczne.

Zwieńczeniem tej części powinno być więc stwierdzenie, że mapy neurobiologiczne i kliniczne całej sylwetki tworzą wielopiętrową topografię organizmu: somatotopową, segmentalną, obwodowo-nerwową, bólowo-rzutowaną, autonomiczno-interoceptywną i reprezentacyjno-przestrzenną. Żadna z nich nie wyczerpuje całości ciała, ale żadnej nie wolno pominąć, jeśli chce się rozumieć człowieka na poziomie bardziej złożonym niż potoczny. Dla tej książki stawka jest szczególnie wysoka. Psychoperformans nie może operować na sylwetce jako na jednolitej metaforze. Musi brać pod uwagę, że ciało jest dynamicznie mapowane przez układ nerwowy, przez wzorce posturalne, przez ból, przez pamięć proceduralną, przez czucie trzewne, przez orientację przestrzenną i przez długotrwałe przeciążenia związane z konkretnym stylem życia. W przypadku artysty wizualnego z chorobą oka oznacza to, że nawet jeśli objaw wyjściowy ma charakter okulistyczny, cały organizm już uczestniczy w nowym rozkładzie map: głowa staje się bardziej czujna, twarz bardziej napięta, szyja bardziej przeciążona, przestrzeń robocza bardziej groźna, a czasem dolna połowa ciała mniej obecna w świadomości niż dawniej. Dalszy plan sytuacyjny musi więc pracować nie tylko z jednym narządem, ale z całą sylwetką jako polem wtórnej reorganizacji. Właśnie dlatego następnym krokiem powinno być przejście do map psychoterapeutycznych i somatycznych całej sylwetki, gdzie kliniczna topografia zostanie zestawiona z bardziej fenomenologicznymi i terapeutycznymi modelami przeżywanego ciała. Dopiero z połączenia tych poziomów powstanie mapa wystarczająco gęsta, aby mogła stać się realnym narzędziem planu sytuacyjnego, a nie tylko opisem anatomicznym albo zbiorem luźnych intuicji.

32.6. Mapy psychoterapeutyczne i somatyczne całej sylwetki

Jeżeli mapy neurobiologiczne i kliniczne całej sylwetki porządkują ciało według logiki unerwienia, reprezentacji korowej, bólu, regulacji autonomicznej i schematu ciała, to mapy psychoterapeutyczne i somatyczne operują innym poziomem organizacji. Nie pytają przede wszystkim, który korzeń rdzeniowy unerwia dany obszar ani gdzie dokładnie lokuje się

reprezentacja dłoni w korze czuciowej, lecz jak ciało przechowuje wzorce obrony, afektu, relacji, rozwojowej organizacji Ja, orientacji wobec grawitacji, kontaktu, granicy, wstydu, ekspansji, wycofania i podmiotowego zamieszkiwania własnej sylwetki. To rozróżnienie musi zostać postawione bardzo ostro, ponieważ właśnie tu najłatwiej o pomieszanie porządków. Psychoterapeutyczne i somatyczne mapy całej sylwetki nie są w ścisłym sensie atlasami anatomicznymi. Są raczej kartografiami funkcjonalno-fenomenologicznymi i kartografiami pracy terapeutycznej. Nie opisują wyłącznie tego, „co jest", lecz także to, jak ciało organizuje doświadczenie, jak wytwarza charakterystyczne wzorce napięcia, w jaki sposób buduje postawę wobec świata i jakie całocielesne konfiguracje stają się nośnikami historii życia. Dlatego w tym polu spotykają się ze sobą bardzo różne tradycje: psychoanalityczna refleksja nad obrazem ciała, reichiańska teoria pancerza charakterologiczno-mięśniowego, bioenergetyczna segmentacja napięć i pojęcie ugruntowania, biosynteza Davida Boadelli, różne szkoły body psychotherapy, a także nurty somatyczne, które nie zawsze są psychoterapią w ścisłym sensie, ale rozwijają całosylwetkowe mapy organizacji ruchu, czucia i obecności, jak Feldenkrais czy Body-Mind Centering. Wspólnym mianownikiem nie jest tu jedna teoria, lecz przekonanie, że człowiek nie „ma" ciała jak przedmiotu, ale organizuje siebie przez ciało jako przez dynamiczny układ napięć, orientacji, wzorców ruchowych i znaczeń. Paul Schilder pozostaje tutaj figurą graniczną i fundamentalną, ponieważ to właśnie jego prace nad obrazem ciała pomogły osadzić późniejsze myślenie psychoterapeutyczne i neuropsychologiczne w idei, że własna sylwetka jest zawsze reprezentowana, przeżywana i organizowana psychicznie, a nie tylko anatomicznie. Współczesne przeglądy nad body image i body schema wciąż wskazują Schildera jako punkt wyjścia dla rozróżnienia między reprezentacją ciała a samymi sygnałami zmysłowymi, co czyni go ważnym mostem między kliniką a psychoterapią.

W obrębie psychoterapii ciała najpotężniejszy i najbardziej wpływowy model całosylwetkowy wyrasta z prac Wilhelma Reicha. Jego zasadnicza intuicja polegała na tym, że obrona psychiczna nie zatrzymuje się na poziomie przekonań, wspomnień czy narracji, lecz wciela się w chroniczne organizacje napięcia, postawy, oddechu, mimiki, ruchu i charakterystycznego stylu bycia w świecie. Reichowska koncepcja pancerza charakterologicznego i mięśniowego nie jest więc mapą anatomiczną w ścisłym sensie, lecz mapą obrony ucieleśnionej. Szczególne znaczenie ma tu model segmentalny, w którym napięcia układają się poprzecznie, segment po segmencie, od strefy ocznej, przez oralną, szyjną, piersiową, przeponową, brzuszną, aż po miedniczną. Z perspektywy późniejszej wiedzy klinicznej i neurobiologicznej nie wolno traktować tego modelu jako bezpośredniego opisu neurologii lub biomechaniki. Jego status jest psychodynamiczno-funkcjonalny: opisuje, jak ciało grupuje obronę, jak rozkłada dostępność afektu, gdzie zatrzymuje ekspresję i jak organizuje relację między impulsem a zahamowaniem. Właśnie dlatego model ten zachował tak wielki wpływ także po Reichu. Nie chodziło w nim o dokładność anatomiczną, lecz o uchwycenie całosylwetkowych wzorów organizacji osoby. Alexander Lowen przejął ten rdzeń i rozwinął go w bioenergetycznej analizie, gdzie ciało jest rozumiane jako ciągłość psychiczno-somatyczna, a kluczową kategorią staje się ugruntowanie, to znaczy realna relacja człowieka z podłożem, ciężarem, oddechem, impulsem ruchowym i żywotnością ciała jako całości. W bioenergetyce mapa sylwetki nie jest tylko systemem segmentów, ale również topografią charakteru: postawy, napięć szczęki, klatki piersiowej, miednicy, kolan, stóp, głowy i sposobu przepływu energii przez całe ciało. To dlatego Lowenowskie myślenie o ciele pozostaje tak użyteczne dla psychoperformansu. Pokazuje, że całe ciało może być czytane jako zapis charakterologiczny i relacyjny, ale zarazem wymaga bardzo ostrożnej translacji: nie wolno mylić

tej mapy z mapą kliniczno-neurologiczną. Jest to mapa psychodynamiczna, operacyjna i terapeutyczna, a nie atlas unerwienia.

Kolejny wielki porządek rozwijają biosynteza Davida Boadelli oraz szersze nurty body psychotherapy, które próbowały wyjść poza sam model pancerza i opracować bardziej złożone mapy całej sylwetki jako pola rozwoju, regulacji i relacji. W biosyntezie człowiek jest ujmowany jako jedność cielesna, psychologiczna i duchowa, a samo pojęcie biosyntezy oznacza integrację życia. W materiałach przedstawiających tę metodę podkreśla się jej korzenie w Reichu, Pierre'ze Janecie oraz w pracy nad procesami pre- i perinatalnymi, a także jej orientację na proces formotwórczy i psychofizyczny. W części tradycji biosyntetycznej ważną rolę odgrywa również odwołanie do 3 listków zarodkowych i odpowiadających im jakości organizacji, co tworzy szczególną mapę całosylwetkową: ciało nie jest tam tylko miejscem obrony, lecz polem, w którym krzyżują się rozwój, afekt, ruch, kontakt i wzory samoformowania. Z punktu widzenia psychoperformansu jest to bardzo ważny krok, ponieważ przesuwa uwagę z samego rozpuszczania napięć ku bardziej złożonej pracy nad samą architekturą bycia w ciele. W szerszym polu body psychotherapy podobne tendencje prowadziły do coraz bogatszych kartografii całosylwetkowych, w których liczy się nie tylko segment obronny, ale również tonus, oś, relacja góra–dół, centrum–obwód, przód–tył, kontakt–wycofanie, organizacja oddechu, wzorzec dotyku, granica peripersonalna i zdolność do interoceptywnego zamieszkiwania własnego ciała. Systematyczne przeglądy body psychotherapy pokazują wprawdzie, że pole to pozostaje metodologicznie zróżnicowane i potrzebuje lepszych badań, ale zarazem potwierdzają, że centralnym założeniem jest traktowanie ciała jako miejsca przechowywania i przekształcania cierpienia psychicznego, a nie tylko jako biernego dodatku do rozmowy terapeutycznej. Dla tej książki ważne jest to, że wszystkie te podejścia posługują się mapą całej sylwetki jako narzędziem pracy. Sylwetka nie jest jedynie kształtem. Jest organizacją afektywną, relacyjną i rozwojową.

Równolegle do psychoterapii ciała rozwijały się nurty somatyczne, które nie zawsze są psychoterapią sensu stricto, ale tworzą niezwykle ważne mapy całej sylwetki jako pola uczenia się, samoorganizacji i ucieleśnionej świadomości. W Feldenkraisie centralne staje się nie tyle „leczenie psychiki przez ciało", ile przebudowa organizacji ruchu, odczuwania i użycia siebie przez subtelne różnicowanie wzorców. Tu mapa całej sylwetki ma charakter neuromotoryczny i ucieleśnieniowy: człowiek uczy się, jak głowa, oczy, kręgosłup, klatka piersiowa, miednica i kończyny współorganizują działanie w grawitacji. Body-Mind Centering idzie w jeszcze inną stronę, tworząc rozbudowaną kartografię bodymind, czyli związku między ruchem, tkankami, układami ciała, rozwojem ontogenetycznym i świadomością. Nie jest to mapa psychodynamiczna w stylu Reicha ani Lowena, lecz mapa somatyczno-rozwojowa, w której całe ciało staje się żywym polem różnicowania relacji do grawitacji, przestrzeni, stabilności, mobilności i kontaktu. Dla psychoperformansu znaczenie tych nurtów jest bardzo duże, ponieważ pomagają one poszerzyć rozumienie całosylwetkowej mapy poza samą obronę i poza sam objaw. Pokazują, że sylwetkę można czytać nie tylko jako archiwum konfliktu, ale także jako pole organizacji, uczenia się i repatterningu. W przypadku artysty wzrokowego z chorobą oka jest to szczególnie ważne. Jeśli ciało zostało wtórnie zorganizowane wokół nadmiernej pracy pola widzenia, to potrzebne są nie tylko interpretacje psychodynamiczne, ale również mapy, które pozwalają odbudować bardziej zrównoważoną całość: relację głowy do kręgosłupa, oczu do ruchu, oddechu do orientacji, miednicy do oparcia, kończyn do przestrzeni bliskiej i dalszej. W kolejnej części trzeba będzie właśnie te różnice rozwinąć jeszcze dokładniej: które mapy

psychoterapeutyczne opisują ciało głównie jako zapis obrony i charakteru, które somatyczne – jako pole organizacji i uczenia się, a które próbują łączyć oba porządki. Dopiero wtedy będzie można zbudować naprawdę użyteczną topografię dla planu sytuacyjnego i dalszej mapy psychofizyczno-duchowej.

Drugim wielkim porządkiem map psychoterapeutycznych całej sylwetki są mapy charakterologiczno-posturalne, rozwijane po Reichu zwłaszcza w bioenergetyce Alexandra Lowena oraz w różnych nurtach analizy charakteru, które próbowały czytać ciało nie tylko segmentowo, ale jako całościową organizację osobowości w przestrzeni. W tych ujęciach nie wystarczy już powiedzieć, że napięcie odkłada się w danym odcinku ciała. Trzeba zapytać, jaki globalny styl bycia z tego napięcia wynika. Czy sylwetka jest bardziej zapadnięta czy nadmiernie wysunięta ku światu, czy ciężar ciała rzeczywiście schodzi do nóg, czy zatrzymuje się wysoko, czy klatka piersiowa pozostaje nadmiernie usztywniona, czy oddech jest płytki i „górny", czy miednica jest odcięta od ekspresji, czy oczy patrzą z przesadnej czujności, czy z wycofania, czy szyja jest mostem między impulsem a jego zablokowaniem, czy ręce bardziej sięgają, czy raczej osłaniają, czy stopy rzeczywiście niosą ciało, czy tylko formalnie dotykają podłoża. Lowenowskie pojęcie grounding, czyli ugruntowania, ma tutaj znaczenie centralne, ale musi być rozumiane ściśle. Nie chodzi o metaforyczne „uziemienie się", lecz o całosylwetkową zdolność realnego spoczywania w grawitacji, przenoszenia ciężaru przez nogi i miednicę, oddychania bez chronicznego zacisku oraz utrzymywania kontaktu z pobudzeniem bez natychmiastowego odcięcia albo eksplozji. Z tej perspektywy całe ciało staje się mapą charakteru: oczy mówią o wzorze kontaktu i czujności, szczęka o sposobie kontroli i tłumienia impulsu, klatka piersiowa o relacji między ekspansją a obroną, przepona o zdolności do przepuszczania afektu, brzuch o kontroli i lęku, miednica o witalności i hamowaniu, nogi o zdolności niesienia siebie, stopy o realnym związku z podłożem. Trzeba jednak natychmiast dodać rzecz metodologicznie niezbędną: nie są to mapy zweryfikowane w taki sam sposób jak dermatomy, miotomy czy somatotopia korowa. Są to mapy heurystyczne, kliniczno-fenomenologiczne i psychodynamiczne. Ich siła polega na zdolności uchwycenia globalnych wzorów organizacji osoby, a nie na ścisłym anatomicznym odwzorowaniu. Dla psychoperformansu pozostają jednak bezcenne, ponieważ pokazują, że ciało jako całość może być czytane nie tylko przez objaw lokalny, ale przez sposób, w jaki dana osoba stoi, oddycha, patrzy, sięga, wycofuje się, zajmuje przestrzeń i znosi własny ciężar.

Trzeci istotny porządek tworzą mapy ruchowo-rozwojowe i jakościowe, obecne w terapii tańcem i ruchem, w analizie ruchu Labana, w systemie Bartenieff, w Kestenberg Movement Profile, a częściowo także w Body-Mind Centering. Ich znaczenie polega na tym, że nie redukują sylwetki do stref napięcia ani do prostego zapisu obrony, lecz opisują ją jako układ wzorców organizacji ruchu. Rudolf Laban zaproponował jeden z najbardziej rozwiniętych języków całocielesnej analizy ruchu, obejmujący ciało, wysiłek, kształt i przestrzeń. Z tej perspektywy sylwetka nie jest tylko „napięta" albo „rozluźniona", lecz porusza się według określonych jakości: bardziej związanych albo swobodnych, bardziej bezpośrednich albo wielokierunkowych, bardziej lekkich albo ciężkich, bardziej nagłych albo rozciągniętych w czasie. System Bartenieff poszerza tę logikę o wzorce połączeń całego ciała, takie jak oddech jako wsparcie ruchu, relacje głowa–ogon, góra–dół, prawa–lewa, połowy ciała, połączenia diagonalne, organizację centrum i promieniowanie do obwodu. Kestenberg Movement Profile dołącza do tego jeszcze bardziej subtelną mapę jakości napięciowo-przepływowych i wzorców rozwojowych, pokazując, jak rytmy ruchu, napięcia, zawieszenia, pulsowania i frazowania mogą

korespondować z rozwojem afektywnym, stylem regulacji i relacyjnością. W Body-Mind Centering z kolei całe ciało czyta się przez układy i wzorce rozwojowe: szkielet, mięśnie, organy, płyny, układ nerwowy, ale również przez relacje centrum–obwód, wsparcie–mobilność, orientację, wzorce ontogenetyczne i ucieleśnione uczenie się. Dla psychoperformansu znaczenie tych map jest ogromne, bo wprowadzają one język całej sylwetki jako procesu, a nie tylko jako nośnika objawu. Można dzięki nim pytać nie tylko, gdzie ciało jest zablokowane, ale też jak organizuje przejście od centrum do kończyny, jak rozprowadza impuls, jak używa przestrzeni, czy ruch jest bardziej obronny, czy badawczy, czy ciało buduje granice przez sztywność, czy przez elastyczną modulację. W przypadku osoby obciążonej przewlekłym napięciem wzrokowym takie mapy pozwalają zobaczyć, że problem nie ogranicza się do oka, szyi i barków. Może obejmować całą organizację relacji między głową a resztą ciała, między centrum a kończynami, między wzrokiem a krokiem, między orientacją przestrzenną a oddechem. To przesuwa pracę z poziomu lokalnego objawu na poziom wzorca całosylwetkowego.

Czwarty porządek rozwijają współczesne mapy somatyczne oparte na pracy z traumą, dysregulacją autonomiczną i granicą między ciałem a środowiskiem. Peter Levine, Pat Ogden, Babette Rothschild, Bessel van der Kolk, a w innym języku także Stephen Porges, nie tworzą jednej wspólnej mapy anatomicznej, lecz rozwijają bardzo ważne topografie całej sylwetki jako pola reakcji obronnych i regulacyjnych. W tych ujęciach kluczowe stają się nie tyle segmenty charakterologiczne, ile wzorce orientacji, walki, ucieczki, zamrożenia, zapaści, mobilizacji, zawieszenia i powrotu do kontaktu. Całe ciało jest czytane przez osie takie jak góra–dół, przód–tył, centrum–obwód, zbliżanie–wycofanie, kontakt–odrętwienie, rozszerzenie–zwężenie, tonus–zapaść. Mapa sylwetki obejmuje tu między innymi ustawienie oczu i głowy wobec zagrożenia, zakres ruchomości szyi, gotowość barków do obrony lub wycofania, zdolność klatki piersiowej do utrzymania oddechu bez zamarcia, jakość przepony jako progu między mobilizacją a zablokowaniem, stan brzucha i miednicy jako stref bezpieczeństwa lub ich braku, relację nóg do podparcia oraz przestrzeń peripersonalną jako strefę granicy i orientacji. W terapii sensorimotorycznej Pat Ogden szczególnie ważne są zjawiska incomplete defensive responses, czyli nieukończonych odpowiedzi obronnych, które pozostają wpisane w całe ciało jako niedomknięte impulsy. W Somatic Experiencing Levine'a równie ważne stają się oscylacja między aktywacją a deaktywacją, zdolność do titration, czyli dawkowania kontaktu z pobudzeniem, oraz odzyskiwanie orientacji w całej sylwetce. Z punktu widzenia psychoperformansu jest to prawdopodobnie najbardziej bezpośrednio użyteczny zestaw map, ponieważ pozwala widzieć ciało nie jako nośnik abstrakcyjnych „emocji", lecz jako dynamiczny układ przygotowań obronnych, przerwanych aktów, utraconego wsparcia i możliwej reorganizacji. Dla osoby żyjącej z chronicznym zagrożeniem wzroku ma to znaczenie zasadnicze. Wzrok nie jest tu tylko narządem percepcji. Staje się częścią całego układu orientacji obronnej. Oczy, czoło, szczęki, kark, barki, oddech i nogi mogą organizować się tak, jakby cały świat był polem potencjalnego przeciążenia. Somatyczna mapa całej sylwetki musi to uchwycić, jeśli plan sytuacyjny ma być rzeczywiście adekwatny.

Wszystkie te rodziny map – reichiańsko-bioenergetyczna, ruchowo-rozwojowa, somatyczno-traumatyczna i szersza body psychotherapy – prowadzą więc do jednego, bardzo ważnego wniosku: sylwetka ludzka może być czytana jako globalny wzór organizacji osoby, ale każda z tych tradycji czyta ją według innej logiki. Jedna akcentuje obronę i pancerz, druga wzorce ruchu i koordynacji, trzecia dysregulację autonomiczną i odpowiedzi obronne, czwarta integrację

centrum, grawitacji, relacyjności i ucieleśnionej świadomości. Dla psychoperformansu żadna z nich nie powinna stać się jedyną doktryną. Ich wartość polega właśnie na tym, że można je ze sobą zestawić i zobaczyć, jak różnie ciało całe staje się mapą przeżycia, obrony, habitu, wzorca relacyjnego i potencjalnej przemiany. W kolejnej części trzeba będzie przejść od tych ogólnych rodzin do bardziej precyzyjnego zestawienia osi całosylwetkowych, które powtarzają się w wielu szkołach: góra–dół, przód–tył, lewa–prawa, centrum–obwód, głowa–miednica, stopy–grawitacja, oddech–ruch, oczy–orientacja, ręce–kontakt, brzuch–bezpieczeństwo, kark–kontrola i klatka piersiowa–ekspansja. Dopiero taki przekrój pozwoli zbudować mapę psychoterapeutyczno-somatyczną, która stanie się realnym pomostem między kliniką a planem sytuacyjnym.

Najbardziej użyteczna synteza map psychoterapeutycznych i somatycznych całej sylwetki pojawia się wtedy, gdy przestaje się myśleć o ciele jako o zbiorze osobnych stref, a zaczyna się je czytać przez osie organizacji. To właśnie osie, a nie pojedyncze miejsca, okazują się najtrwalszym wspólnym mianownikiem wielu szkół. Pierwsza z nich to oś góra–dół. W niemal wszystkich tradycjach pracy z ciałem górna część sylwetki wiąże się z orientacją, kontrolą, uwagą, obrazem siebie, mową, spojrzeniem, antycypacją i społeczną ekspozycją, podczas gdy dolna łączy się z oparciem, ciężarem, lokomocją, zakorzenieniem, podporą i zdolnością utrzymywania własnego ciężaru psychofizycznego. Reich, Lowen, Boadella, Laban, Bartenieff, Levine, Ogden, Feldenkrais i liczni inni, mimo zasadniczych różnic teoretycznych, nieustannie powracają do tego samego zjawiska: człowiek może żyć „za wysoko", czyli nadmiernie zamieszkiwać głowę, klatkę piersiową, oczy i język, a jednocześnie być słabo osadzony w nogach, stopach i miednicy. Może też funkcjonować bardziej „od dołu", to znaczy być silnie zanurzony w ciężarze, ale mieć słabą integrację z pionem, wzrokiem, orientacją i artykulacją. W kontekście artysty wzrokowego z chorobą oka problem ten staje się wyjątkowo czytelny. Przewlekłe przeciążenie widzenia, mikrokontrola obrazu, lęk o ostrość, monitorowanie zmian, napięcie wokół wyników badań i codzienna czujność wobec pola wzrokowego sprzyjają przeniesieniu środka ciężkości ku górze. Głowa, oczy, czoło, szczęki, kark i górna część klatki piersiowej zaczynają organizować całe życie, podczas gdy dolna połowa ciała traci funkcję realnego podparcia. W psychoterapeutyczno-somatycznej mapie całej sylwetki nie oznacza to po prostu „napiętej szyi", lecz zaburzenie pionowej ekonomii organizmu. Oś góra–dół przestaje być zrównoważona. Psychoperformans, jeśli ma tu działać precyzyjnie, nie powinien więc tylko „rozluźniać głowy", lecz odbudowywać pion całego ciała, to znaczy relację między wzrokiem a stopami, między orientacją a oparciem, między mową a ciężarem, między pracą poznawczo-wzrokową a zdolnością realnego bycia w grawitacji. Ta sama oś wyjaśnia również, dlaczego tak wiele praktyk regulacyjnych okazuje się nieskutecznych, jeśli pozostają wyłącznie „mentalne" albo wyłącznie „oddechowe", a nie obejmują całego toru sylwetki od oka i języka aż po miednicę, kolana i stopy.

Drugą osią jest przód–tył, która w pracy psychoterapeutycznej i somatycznej niemal zawsze niesie znaczenie relacyjne i obronne. Przód ciała bywa wiązany z wrażliwością, ekspozycją, uczuciowością, kontaktem, odsłonięciem, przyjmowaniem świata i możliwością bycia dotkniętym, podczas gdy tył częściej wiąże się ze wsparciem, zapleczem, podtrzymaniem, pamięcią posturalną, tonusem obronnym i tym, co „niesie" człowieka od strony mniej widocznej. W praktyce klinicznej i somatycznej bardzo często okazuje się, że człowiek żyje prawie wyłącznie przodem: oczami, twarzą, rękami, górną klatką piersiową, napięciem brzucha i reakcją na to, co nadchodzi z zewnątrz. Tył ciała pozostaje wtedy słabo czuty, mało używany

jako źródło wsparcia, a często wręcz „nieobecny" w doświadczeniu. Dla osoby przeciążonej wzrokowo to zjawisko ma znaczenie niemal konstytutywne. Wpatrywanie się, antycypacja zagrożenia dla oka, kontakt z ekranem, z dokumentacją medyczną, z cudzym spojrzeniem i z oceną własnej sprawności wzrokowej wszystko to lokuje egzystencję na przedniej powierzchni ciała. Tył głowy, plecy, łopatki, kręgosłup piersiowy, tylna taśma nóg przestają pełnić funkcję podtrzymującą. W języku somatycznym można powiedzieć, że organizm zaczyna istnieć w trybie frontalnej gotowości. W języku psychodynamicznym oznacza to często dominację postawy obronnej opartej na kontroli tego, co nadchodzi. W psychoperformansie ta oś jest niezwykle ważna, bo pozwala projektować działania, które przywracają relację z tyłem ciała jako z realnym zapleczem egzystencji. Nie chodzi o czysto gimnastyczne „wzmocnienie pleców", lecz o odbudowę tej części sylwetki jako somatycznego odpowiednika podtrzymania. Gdy tył ciała wraca do percepcji i funkcji, przód nie musi już samotnie dźwigać całej ekonomii kontaktu ze światem. To ma ogromne znaczenie dla planu sytuacyjnego: jeśli człowiek ma odzyskać bardziej zrównoważoną relację z widzeniem, musi przestać istnieć wyłącznie „od strony oczu". Musi znów mieć plecy, oparcie, zaplecze, tylną połowę ciała jako przestrzeń realnego podtrzymania. Wiele nurtów somatycznych i ruchowych potwierdza, że bez tej odbudowy ciało pozostaje zbyt łatwo wciągane w tryb alarmowo-frontalny.

Trzecim kluczowym układem jest lewa–prawa, ale nie wolno jej redukować do banalnych schematów „żeńskie–męskie" albo „emocjonalne–racjonalne", które często krążą w uproszczonych językach pracy z ciałem. W rzetelnych mapach somatycznych i psychoterapeutycznych oś lewa–prawa dotyczy przede wszystkim różnicowania symetrii, lateralizacji, koordynacji, wzorca asymetrycznego obciążenia, relacji między połowami ciała i zdolności do pracy naprzemiennej. W praktyce rozwojowej i motorycznej ma ona znaczenie fundamentalne, ponieważ ciało nie staje się funkcjonalną całością przez prostą symetrię, lecz przez dynamiczną integrację asymetrii. Człowiek potrzebuje stabilnej osi środkowej, ale zarazem musi nauczyć się różnicować strony, przenosić ciężar, wykonywać ruchy krzyżowe, sięgać poza środek bez utraty centrum. W psychoterapii ciała i w niektórych nurtach pracy z traumą ta oś bywa czytana także relacyjnie: jako wskaźnik tego, czy organizm potrafi różnicować wewnętrzne bieguny doświadczenia bez rozpadu na przeciwstawne części. U osoby z przewlekłym przeciążeniem wzroku i chroniczną czujnością bardzo często pojawiają się wtórne asymetrie: jedna strona szyi bardziej napięta, jedno oko bardziej kontrolowane, jeden bark stale uniesiony, jedna ręka przejmująca nadmiar zadania, skręt osi tułowia ku dominującemu polu pracy. To wszystko nie są tylko szczegóły fizjoterapeutyczne. To także elementy całosylwetkowej mapy organizacji życia. Oś lewa–prawa pokazuje, czy człowiek żyje w miarę zrównoważonym dialogu stron, czy raczej jedna połowa ciała staje się delegatem dominującego stylu kontroli, a druga stopniowo wycofuje się z pełnego udziału. Dla psychoperformansu jest to istotne z jeszcze jednego powodu: asymetria może być nie tylko zaburzeniem, ale także nośnikiem historii. Ciało zapisuje po swojej jednej stronie więcej obrony, więcej gotowości, więcej „roboty", więcej chronienia głowy i wzroku. W planie sytuacyjnym nie można więc zakładać neutralnej symetrii. Trzeba czytać, która strona niesie dominujący wzorzec, a która została wtórnie uciszona, przeciążona albo odłączona od pełnej obecności. Dopiero wtedy możliwa staje się rzeczywista praca z całą sylwetką, a nie tylko z idealną figurą anatomiczną.

Czwartym i być może najważniejszym dla praktycznego przełożenia układem jest centrum–obwód. W wielu tradycjach somatycznych centrum nie oznacza jednego konkretnego anatomicznego punktu, lecz funkcjonalne jądro organizacji ruchu, oddechu, równowagi i

poczucia siebie. Obwód oznacza kończyny, głowę, dłonie, stopy, przestrzeń wokół ciała i wszystkie formy ekspresji, które wychodzą z rdzenia ku światu. Gdy ta oś jest zaburzona, człowiek albo żyje „na obrzeżach", to znaczy w oczach, dłoniach, twarzy, głowie i zadaniach zewnętrznych, bez realnego poczucia środka, albo przeciwnie – pozostaje zamknięty w ciężkim, słabo promieniującym centrum, z trudnością w kontakcie, ekspresji i orientacji zewnętrznej. Dla osoby obciążonej chorobą oka pierwszy wariant jest szczególnie częsty. Organizacja życia przesuwa się ku obwodowi górnemu: oczy, dłonie, ekran, światło, detal, korekta, napięcie twarzy, mikroruchy uwagi. Centrum traci funkcję regulacyjną i staje się jedynie pasywnym zapleczem dla pracy na obwodzie. W mapach psychoterapeutycznych i somatycznych jest to sygnał bardzo poważny, bo oznacza utratę głębszego poczucia oparcia w sobie. Psychoperformans może tutaj czerpać z różnych tradycji: z bioenergetycznego ugruntowania, z bartenieffowskich połączeń centrum–obwód, z somatycznego rozumienia wspierającego oddechu i z praktyk, które uczą promieniowania z centrum, a nie pracy z samej głowy i kończyn. To jednak wymaga jednej zasadniczej ostrożności: centrum nie może być tu metafizycznym sloganem. Musi stać się realnie doświadczalnym układem ciała. Człowiek musi poczuć, że wzrok nie jest już samotnym centrum jego egzystencji, lecz jednym z elementów szerszej organizacji, w której brzuch, klatka piersiowa, miednica, nogi i tył ciała rzeczywiście uczestniczą w podtrzymywaniu obecności. Dopiero wtedy mapa psychoterapeutyczno-somatyczna całej sylwetki zyskuje prawdziwą użyteczność. Nie jako zbiór interpretacji, lecz jako narzędzie rozpoznawania, gdzie w ciele toczy się życie, gdzie zostało ono zawężone, a gdzie może zostać odzyskane. Następny fragment powinien właśnie na tym się skupić: na złożeniu tych osi w bardziej całościowy model użyteczny dla planu sytuacyjnego i dla późniejszej mapy psychofizyczno-duchowej.

Najbardziej dojrzały sposób użycia map psychoterapeutycznych i somatycznych całej sylwetki polega więc na tym, że nie traktuje się ich ani jako konkurencji dla map klinicznych, ani jako dekoracyjnej nadbudowy symbolicznej, lecz jako osobny porządek rozumienia ciała przeżywanego. Kliniczna topografia mówi, gdzie przebiega korzeń, nerw, dermatom, ból rzutowany, reprezentacja czuciowa lub wzorzec autonomiczny. Topografia psychoterapeutyczno-somatyczna pyta natomiast, jak człowiek mieszka we własnej sylwetce, jak rozkłada w niej obronę, kontakt, ciężar, oddech, impuls, wycofanie, ekspansję i zdolność do bycia z innymi. Paul Schilder otworzył to pole, pokazując, że ciało jako przeżywana całość nie jest prostym odbiciem anatomii, lecz dynamiczną konstrukcją psychiczną i relacyjną. Reich, Lowen, Boadella, Laban, Bartenieff, Levine, Ogden i inni rozwijali następnie różne odmiany tej intuicji: jedni czytali sylwetkę głównie przez pancerz i obronę, inni przez wzorce ruchowe i organizację połączeń, jeszcze inni przez odpowiedzi obronne, orientację i zdolność do regulacji. Dla psychoperformansu wynika z tego konsekwencja zasadnicza. Ciało nie może być w nim rozumiane jako neutralny nośnik działań ani jako powierzchnia, na którą nanosi się arbitralne znaczenia. Musi zostać rozpoznane jako układ historycznie ukształtowany, relacyjnie zapisany i dynamicznie organizowany. Dopiero wtedy plan sytuacyjny przestaje być estetycznym pomysłem, a staje się odpowiedzią na realny wzorzec ucieleśnionego życia. W przypadku osoby z przewlekłym obciążeniem wzroku oznacza to, że nie pracuje się tylko z okiem, tylko z całym sposobem, w jaki głowa, twarz, kark, klatka piersiowa, brzuch, miednica, nogi i przestrzeń wokół ciała zostały wtórnie zorganizowane przez napięcie, czujność, mikrokontrolę i lęk przed utratą funkcji. Sylwetka staje się wtedy czytelną mapą nie tylko cierpienia, ale również strategii przetrwania. Psychoperformans, jeśli ma być adekwatny, musi te strategie najpierw odczytać, a dopiero później proponować ich przemianę.

Właśnie dlatego mapy psychoterapeutyczne i somatyczne mają tak wielką wartość dla budowy planu sytuacyjnego. Pozwalają przejść od ogólnej wiedzy o stresie, przeciążeniu czy chorobie do bardziej precyzyjnego pytania: gdzie organizm lokuje swój dominujący wysiłek, jak rozkłada granice kontaktu, które osie sylwetki zostały zaburzone, gdzie zanika podparcie, a gdzie pojawia się nadmierna kontrola, które strefy ciała są nadreprezentowane w świadomości, a które pozostają wyłączone lub słabo zamieszkane. Dla jednego człowieka zasadniczym problemem będzie dominacja osi góra–dół, czyli życie „za wysoko", z nadmiarem głowy, oczu, czoła i mowy oraz z niedostatecznym udziałem nóg, miednicy i stóp. Dla innego problemem okaże się przód–tył, a więc egzystencja niemal całkowicie frontalna, pozbawiona pleców jako zaplecza i wsparcia. U jeszcze innego dominujące będzie rozszczepienie centrum–obwód, w którym ręce, oczy i twarz pracują gorączkowo, ale środek ciała nie podtrzymuje już całości. Wzorce te nie są abstrakcyjne. Przekładają się na realne style życia, na sposób tworzenia, odpoczywania, wchodzenia w relację, reagowania na zagrożenie, znoszenia ograniczeń i negocjowania własnej wartości. W tym sensie mapa psychoterapeutyczno-somatyczna działa podobnie jak diagnoza kompozycyjna. Pokazuje, z jakiego materiału zbudowana jest aktualna forma życia i gdzie znajdują się jej punkty przegięcia. Dla artysty wizualnego żyjącego z chorobą oka oznacza to możliwość bardzo konkretnej pracy: nie tylko nad „redukcją napięcia", ale nad odbudową dolnego podparcia, nad odzyskaniem tyłu ciała, nad zmniejszeniem dominacji pola twarzowo-wzrokowego, nad przywróceniem relacji centrum–obwód i nad przeorganizowaniem sposobu zajmowania przestrzeni. Tak rozumiana mapa nie jest interpretacją dla samej interpretacji. Jest narzędziem projektowym.

Jednocześnie trzeba zachować najwyższą dyscyplinę metodologiczną, bo właśnie w tym obszarze najłatwiej o nadużycie. Mapy psychoterapeutyczne i somatyczne nie są atlasami przyczyn chorób narządowych. Nie wolno więc twierdzić, że określony segment napięcia „wywołuje" daną jednostkę chorobową tylko dlatego, że współwystępuje z określonym stylem życia lub obrony. Nie wolno też używać tych map jako zastępników diagnostyki neurologicznej, okulistycznej, psychiatrycznej czy internistycznej. Ich siła leży gdzie indziej. Pokazują, jak ciało całe współuczestniczy w losie człowieka, jak zapisuje historię relacji z własną granicą, jak organizuje obronę, jak traci i odzyskuje zdolność ugruntowania, jak wzrok może skolonizować całą sylwetkę albo jak przewlekłe przeciążenie może spowodować wyłączenie niektórych stref z żywego czucia. To poziom pracy nie tyle przyczynowej, ile organizacyjnej. W psychoperformansie należy go łączyć z mapą kliniczną, nie przeciwstawiać jej. Gdy pojawia się realny objaw okulistyczny, neurologiczny albo ból o niejasnej etiologii, pierwszeństwo ma medycyna i jej topografie. Gdy natomiast wiadomo już, że ciało żyje w chronicznej konfiguracji czujności, przeciążenia, utraty oparcia, fragmentaryzacji uwagi i osłabionej zdolności samoregulacji, wtedy mapy psychoterapeutyczno-somatyczne stają się bezcenne. Pozwalają bowiem zrozumieć, że leczenie nie kończy się na procedurze medycznej. Organizm musi jeszcze nauczyć się innego zamieszkiwania siebie. I to właśnie jest obszar, w którym spotykają się Schilderowska intuicja obrazu ciała, Lowenowskie pytanie o ugruntowanie, Boadellowska integracja procesu, labanowska analiza jakości ruchu oraz współczesna praca somatyczna nad orientacją, granicą i regulacją. Nie tworzą one jednej ortodoksji. Tworzą natomiast gęste pole wiedzy o tym, jak sylwetka staje się tekstem życia.

Ostatecznie więc mapy psychoterapeutyczne i somatyczne całej sylwetki należy rozumieć jako wielowarstwowe narzędzie lektury człowieka w procesie. Nie są ani obiektywnym skanem duszy, ani arbitralnym systemem symboli. Są praktycznymi modelami, które pozwalają

rozpoznawać, gdzie ciało jest bardziej zamieszkane, gdzie bardziej bronione, gdzie bardziej odcięte, gdzie bardziej przeciążone, a gdzie potencjalnie gotowe do odzyskania żywotności. Dla tej książki i dla całej logiki psychoperformansu ich najważniejszy pożytek polega na tym, że umożliwiają przejście od ciała-ogółu do ciała-konkretnie-zorganizowanego. Dzięki nim możliwe staje się projektowanie takich działań, które nie tylko „poruszają", ale odpowiadają na realny wzorzec ucieleśnienia: na to, czy trzeba bardziej przywracać dół ciała, czy tył, czy centrum, czy symetrię stron, czy zdolność do kontaktu bez utraty granicy, czy może zdolność do pozostawania w ruchu bez nadmiaru kontroli wzrokowej. W przypadku osoby żyjącej z chorobą oka i wysoką reaktywnością stresową to rozstrzygnięcie ma wagę kluczową. Cała sylwetka została już bowiem wtórnie przeorganizowana przez problem wzroku i nie może być dalej traktowana tak, jakby jedynym tematem była sama gałka oczna. Mapy psychoterapeutyczne i somatyczne odsłaniają, jak głęboko choroba, czujność, lęk, twórczość i codzienna praktyka życia wpisują się w całe ciało. To właśnie przygotowuje grunt pod następny krok, czyli przejście do map medyczno-energetycznych całej sylwetki, gdzie trzeba będzie z najwyższą ostrożnością rozdzielić to, co należy do systemów tradycyjnych i komplementarnych, od tego, co ma status współczesnej wiedzy medycznej, a co funkcjonuje jako symboliczna topografia pracy z ciałem.

32.7. Mapy medyczno-energetyczne całej sylwetki

Najpierw trzeba bardzo precyzyjnie uporządkować samą kategorię „map medyczno-energetycznych", ponieważ jest ona z natury niejednorodna i łatwo ulega chaosowi pojęciowemu. W ścisłym sensie współczesna biomedycyna nie operuje kategorią „energii ciała" tak, jak czynią to systemy tradycyjne, lecz posługuje się kategoriami fizjologii, przewodnictwa, metabolizmu, hemodynamiki, neuroregulacji, homeostazy, napięcia, pobudliwości, perfuzji, czucia i odpowiedzi układowych. Z kolei wielkie tradycje medyczne Azji, zwłaszcza medycyna chińska, ajurweda i medycyna tybetańska, rozwijają mapy całej sylwetki, w których ciało rozumiane jest jako teren przepływu, cyrkulacji, blokady, osłabienia, nadmiaru, niedoboru i relacji między ośrodkami regulacyjnymi, ale opisują to przy użyciu pojęć takich jak qi, jingluo, zang-fu, prana, nadi, marma, dosha, rlung, tsa i podobnych. Oznacza to, że w tym podrozdziale nie wolno udawać, że wszystkie te mapy mówią o tym samym. Nie mówią. Należą do odmiennych porządków epistemicznych. Jedne są zakorzenione w nowoczesnej anatomii, fizjologii i klinice, drugie w historycznych systemach medycznych, które organizują ciało według własnych ontologii funkcjonalnych i terapeutycznych. Ich nie wolno mieszać ani arbitralnie utożsamiać, ale też nie należy ich banalizować jako „same symbole", bo w swoich własnych tradycjach pełniły i nadal pełnią rolę uporządkowanych atlasów diagnozy i interwencji. Huangdi Neijing w tradycji chińskiej, Suśruta i Ćaraka w tradycji indyjskiej, a także klasycy medycyny tybetańskiej rozwijali ciało jako całość mapowaną przez relacje, kanały, strefy i ośrodki, a nie tylko jako sumę lokalnych części. Dla psychoperformansu zasadnicze znaczenie ma właśnie to rozróżnienie: ciało całe może być ujmowane zarówno jako układ kliniczny, jak i jako układ przepływu, ale odpowiedzialna praca wymaga jawnego nazwania, z którego porządku korzysta się w danym momencie. Bez tego „medyczno-energetyczna" mapa człowieka szybko staje się bezładną mieszanką nerwów, czakr, meridianów, punktów spustowych i metafor duchowych, co z naukowego i metodologicznego punktu widzenia jest nie do utrzymania. Rzetelne ujęcie musi więc zacząć od trzech tez. Po pierwsze, istnieją historycznie rozwinięte systemy całosylwetkowego mapowania ciała w tradycjach medycznych poza biomedycyną. Po drugie, systemy te mają własną spójność wewnętrzną i własne narzędzia terapeutyczne. Po trzecie, ich

status dowodowy, język opisu i relacja do współczesnej biologii są zróżnicowane i nie mogą być zacierane dla wygody narracji.

Najbardziej rozwiniętą i globalnie wpływową rodzinę stanowią mapy tradycyjnej medycyny chińskiej, a zwłaszcza system jingluo, czyli kanałów i kolaterali, wraz z siecią meridianów głównych, naczyń nadzwyczajnych, punktów akupunkturowych, relacji między powierzchnią sylwetki a narządami wewnętrznymi oraz dynamiką yin–yang i 5 faz. Trzeba jednak od razu postawić rzecz jasno: meridian nie jest odpowiednikiem nerwu, naczynia krwionośnego ani jednej uchwytnej struktury anatomicznej w sensie biomedycznym. Jest kategorią funkcjonalno-diagnostyczną tradycyjnej medycyny chińskiej, porządkującą ciało jako całość przez trajektorie przepływu, zależności między obwodem a wnętrzem, związki rytmiczne, relacje między zewnętrznym objawem a wewnętrzną nierównowagą oraz przez topografię punktów interwencji. Dwanaście meridianów głównych, klasycznie powiązanych z układami zang-fu, przebiega przez całe ciało, tworząc wielką sieć łączącą głowę, tułów i kończyny, a naczynia nadzwyczajne, zwłaszcza Du Mai i Ren Mai, budują dodatkowo osie środkowe o bardzo wysokiej wadze systemowej. W sensie mapy całej sylwetki jest to model niezwykle wyrafinowany. Głowa nie jest tu oddzielona od reszty ciała, lecz wpisana w przebiegi kanałowe; kończyny nie są jedynie narzędziami ruchu, lecz ważnymi odgałęzieniami całego porządku regulacyjnego; powierzchnia ciała staje się ekranem, na którym czyta się zaburzenie głębsze niż lokalny objaw. To właśnie dlatego medycyna chińska rozwinęła tak rozbudowane systemy palpacji, oglądu języka, analizy pulsu, doboru punktów i sekwencji terapeutycznych. Z punktu widzenia tej książki najważniejsze jest to, że jest to prawdziwa mapa całej sylwetki: relacyjna, dynamiczna, transregionalna i terapeutycznie operacyjna. Dla psychoperformansu oznacza to możliwość bardzo interesującej lekcji formalnej. Ciało może być myślane nie jako zbiór części, lecz jako sieć przebiegów i przecięć, a punkt interwencji na jednej części sylwetki może mieć sens tylko w relacji do całego układu. Nie wolno jednak twierdzić, że meridiany „są” nerwami albo że akupunkturowa mapa człowieka została po prostu potwierdzona jako atlas anatomiczny. Taka redukcja byłaby nieuczciwa. Rzetelnie trzeba powiedzieć inaczej: jest to historycznie rozwinięty system medyczny o własnej funkcjonalnej topografii całego ciała, częściowo badany współcześnie w kontekście skutków klinicznych określonych procedur, ale nie sprowadzalny do jednej nowoczesnej struktury biologicznej. W planie sytuacyjnym psychoperformansu wartość tej mapy polega nie na prostym „nakłuwaniu sensu”, lecz na sposobie myślenia ciałem jako siecią szlaków, przeciążeń, pustek, nadmiarów i osi.

Drugą wielką rodzinę stanowią mapy indyjskie, lecz tu również trzeba odróżnić kilka różnych warstw. W ajurwedzie ciało całe bywa ujmowane przez relację dosz, przez system srotas, czyli kanałów lub torów funkcjonalnych, przez tkanki dhatu, przez ogień metaboliczny agni, a także przez topografię punktów marma. W szerszej tradycji jogiczno-tantrycznej pojawiają się natomiast nadi, czakry, bindu i różne modele osi pionowej człowieka. Bardzo ważne jest, by nie zlewać tych porządków w jeden. Ajurwedyczna mapa ciała i tantryczno-jogiczna mapa subtelna nie są tym samym, choć historycznie i kulturowo się przenikały. Marma w klasycznej tradycji indyjskiej nie są po prostu „punktami energii” w uproszczonym sensie współczesnych podręczników wellness, lecz miejscami szczególnej koncentracji struktur życiowo wrażliwych, o znaczeniu urazowym, terapeutycznym i systemowym. Nadi zaś nie są widzialnymi przewodami anatomicznymi, lecz kanałami opisywanymi w ramach ciała subtelnego, związanymi z przepływem prany i z organizacją praktyki jogicznej oraz medytacyjnej. Jeśli więc mówi się o mapie medyczno-energetycznej całej sylwetki w tradycji indyjskiej, trzeba zawsze

doprecyzować, czy chodzi o ajurwedyczną kartografię fizjologiczno-funkcjonalną, o topografię punktów marma, czy o subtelne osie nadi i czakr. Każda z nich porządkuje ciało inaczej. W jednym modelu centralne są procesy metaboliczne, konstytucyjne i kanałowe, w innym punkty wrażliwe i interwencyjne, w jeszcze innym pionowa oś subtelna oraz relacja między podstawą, sercem, gardłem, głową i innymi węzłami wyobrażonymi jako centra. Dla psychoperformansu jest to materiał niezwykle ważny, bo uczy, że cała sylwetka może być mapowana także jako układ osi, centrów i stref szczególnej czułości, ale ponownie wymaga to wysokiej dyscypliny pojęciowej. Nie wolno udawać, że czakra to gruczoł dokrewny, że nadi to nerw, a marma to dokładny odpowiednik punktu akupunkturowego. Można natomiast odpowiedzialnie stwierdzić, że tradycje indyjskie rozwinęły własne, bardzo wpływowe mapy całego ciała, używane do praktyk terapeutycznych, cielesnych, rytualnych i medytacyjnych, a ich formalna wartość dla psychoperformansu polega między innymi na silnym podkreśleniu osi pionowej, relacji centrum–obwód, jakości oddechowo-pranicznej oraz na ścisłym sprzęgnięciu ciała z rytmem praktyki, etyki i świadomości. W kontekście osoby z chronicznym przeciążeniem wzroku szczególnie ważne może być to, że wiele z tych systemów nie izoluje głowy jako samowystarczalnego centrum, lecz wpisuje ją w większy ciąg zależności z klatką piersiową, brzuchem, miednicą i ziemią. To nie jest jeszcze dowód kliniczny. To jest jednak bardzo wyrafinowany model całosylwetkowego myślenia terapeutycznego.

Trzecią wielką rodzinę stanowią systemy tybetańskie i szerzej tradycje medyczno-subtelne Azji Wewnętrznej, gdzie ciało mapowane jest między innymi przez kanały tsa, wiatry rlung i esencje, a równocześnie przez rozbudowane systemy diagnozy konstytucyjnej, pulsowej, moczowej i objawowej. W klasycznej medycynie tybetańskiej człowiek nie jest wyłącznie ciałem subtelnym ani wyłącznie organizmem materialnym, lecz polem sprzężenia procesów fizycznych, afektywnych, dietetycznych, środowiskowych i duchowych. To kolejna ważna lekcja metodologiczna: „energetyczne” nie oznacza tu oderwania od ciała biologicznego, lecz inny sposób opisu wzajemnych zależności. Podobnie w wielu systemach komplementarnych, które rozwinęły się później pod wpływem synkretycznych kontaktów między Chinami, Indiami, Tybetem, Japonią i Zachodem, cała sylwetka zostaje opisana przez osie, strefy, punkty i pola przepływu, ale nie należy automatycznie uznawać ich za równorzędne klasycznym atlasom tradycyjnym. Część z nich to wtórne kompilacje, część uproszczenia popularne, część zaś praktyczne syntezy stworzone już w epoce nowoczesnej. Dla tej książki szczególnie ważne jest, by odróżnić systemy historycznie zakorzenione od nowych eklektycznych map terapeutycznych. Psychoperformans może z wielu z nich czerpać inspirację formalną, lecz nie wolno mu nadawać im automatycznie rangi wiedzy klinicznej ani powielać uproszczeń typu „jedna strefa ciała = jedna emocja = jedna czakra = jeden narząd”. Taka tabela jest intelektualnie zbyt uboga wobec rzeczywistej złożoności ciała. Rzetelny model medyczno-energetyczny musi raczej uznać, że istnieją wielkie tradycje kartografii całej sylwetki, operujące własnymi pojęciami przepływu, osi, centrów, punktów interwencyjnych i relacji między zewnętrzem a wnętrzem, ale każda z nich ma własną historię, własny język i własny sposób uzasadniania skuteczności. Następna część podrozdziału będzie musiała właśnie na tym się skupić: jak zestawiać te mapy bez mieszania ich porządków, jak odróżniać systemy tradycyjne od wtórnych popularnych kompilacji i jak budować z nich materiał użyteczny dla planu sytuacyjnego bez popadania w pseudonaukową syntezę.

Kolejnym koniecznym krokiem jest więc oddzielenie wielkich systemów tradycyjnych od późniejszych map synkretycznych i popularnych, które rozprzestrzeniły się w nowoczesnych

kulturach terapeutycznych. W praktyce obiegu zachodniego bardzo często spotyka się uproszczone tablice, w których meridiany, czakry, nadi, marma, powięzi, nerwy, gruczoły dokrewne, emocje i „częstotliwości" zostają połączone w jedną wielką matrycę. Z punktu widzenia rygoru jest to nie do utrzymania. Tradycyjna medycyna chińska nie powstała jako wariant systemu czakr. Ajurweda nie jest po prostu indyjską wersją meridianów. Tybetańskie tsa i rlung nie są jednym i tym samym co chińskie jingluo, choć między tymi tradycjami istniały historyczne wpływy i przekłady. Również nowoczesne systemy takie jak shiatsu, Jin Shin Jyutsu, różne odmiany refleksologii, część szkół polarity therapy czy zachodnich terapii energetycznych są najczęściej późniejszymi przetworzeniami, redukcjami albo praktycznymi syntezami, a nie równorzędnymi klasykami dawnych medycyn. Trzeba zatem rozróżnić co najmniej 4 poziomy. Poziom 1 to klasyczne systemy medyczne o własnych kanonach i własnej diagnostyce, jak medycyna chińska, ajurweda czy medycyna tybetańska. Poziom 2 to historyczne systemy praktyki cielesnej i subtelnej, bardziej związane z jogą, tantrą, daoizmem czy medytacją niż z medycyną w ścisłym sensie, choć mające konsekwencje zdrowotne. Poziom 3 to nowoczesne syntezy terapeutyczne, które wybierają z dawnych systemów pewne elementy i adaptują je do współczesnej praktyki pracy z ciałem. Poziom 4 to popularne uproszczenia, w których cała złożoność zostaje zredukowana do prostych tabel typu „ten punkt odpowiada tej emocji, temu organowi i tej czakrze". Dla psychoperformansu jest to rozróżnienie fundamentalne, ponieważ projekt artystyczno-terapeutyczny może korzystać z wszystkich tych poziomów tylko wtedy, gdy jawnie nazywa ich status. Inaczej dochodzi do pseudonaukowej inflacji, w której dawne systemy przestają być szanowane jako odrębne tradycje, a współczesna wiedza medyczna zostaje arbitralnie dokooptowana do eklektycznego kolażu. Rzetelna mapa medyczno-energetyczna całej sylwetki musi więc mieć warstwę krytyczną: nie tylko pokazywać przebiegi, osie i punkty, ale także mówić, z jakiego porządku pochodzą i jaki mają zakres ważności. Dopiero taka dyscyplina pozwala uczynić z nich narzędzie myślenia, a nie magazyn luźnych analogii.

Na tym tle trzeba przyjrzeć się systemom, które rzeczywiście mapują całą sylwetkę przez ciągi i osie o charakterze medyczno-energetycznym. W tradycji chińskiej szczególne znaczenie mają nie tylko dwanaście głównych meridianów, ale także naczynia nadzwyczajne, które tworzą bardziej podstawowy szkielet osiowy organizmu. Du Mai biegnący po linii grzbietowej i Ren Mai biegnący po linii przedniej budują pionowe osie regulacyjne, a Chong Mai, Dai Mai, Yin Qiao Mai, Yang Qiao Mai, Yin Wei Mai i Yang Wei Mai rozwijają dalsze relacje między centrum, obwodem, przodem, tyłem i bokami ciała. To sprawia, że cała sylwetka może być czytana nie tylko jako zbiór kanałów liniowych, ale jako układ pasów, osi, przecięć i węzłów. W tradycjach indyjskich podobną rolę pełni pionowa organizacja osi subtelnej, szczególnie Sushumna oraz relacja między Ida i Pingala, ale znowu trzeba podkreślić, że nie jest to to samo, co chińskie naczynia nadzwyczajne. Formalne podobieństwo osi pionowej nie uprawnia do utożsamienia systemów. W ajurwedzie mapa całej sylwetki może być dodatkowo czytana przez dominujący wzorzec dosz i przez strefy, w których ujawnia się nierównowaga vata, pitta lub kapha, ale i tutaj nie mamy jednej planszy „punktów energii", tylko raczej funkcjonalną diagnostykę rozproszoną po całym organizmie. W japońskich systemach inspirowanych medycyną chińską, takich jak shiatsu czy niektóre szkoły meridian therapy, całe ciało jest mapowane bardziej dotykowo i palpacyjnie: kanały odczytuje się przez jakość tkanek, napięcie, pustkę, nadmiar, ciepło, chłód, miękkość, opór i odpowiedź na nacisk. To bardzo ważne, bo pokazuje, że mapa medyczno-energetyczna nie jest tylko obrazkiem. Jest również procedurą czytania ciała. W psychoperformansie to rozróżnienie może być niezwykle twórcze. Ciało całe może być bowiem projektowane jako układ osi i stref, ale równie ważne jest to, jak jest dotykowo, kinestetycznie

i rytmicznie odczytywane. W przypadku osoby z przewlekłym przeciążeniem wzroku szczególnie interesujące stają się te systemy, które nie izolują głowy jako jedynego centrum problemu, lecz wpisują ją w większą architekturę przód–tył, góra–dół, oś środkową, relację z oddechem, z miednicą, ze stopami i z bocznymi torami regulacji. To formalnie bardzo bliskie psychoperformansowi, który również nie powinien ograniczać się do lokalnego „pracowania z okiem", lecz budować całą sylwetkę jako pole zestrojenia.

Bardzo ważny jest również status punktów i stref szczególnych, bo to one najczęściej przyciągają wyobraźnię praktyków, a zarazem bywają najbardziej nadużywane. W medycynie chińskiej punkty akupunkturowe funkcjonują jako miejsca interwencji na sieci kanałów, ale ich sens nie wynika z samotnego istnienia pojedynczego punktu. Punkt ma znaczenie tylko w relacji do całego wzorca diagnostycznego. Podobnie w tradycji marma punkt nie jest po prostu „magicznym guzikiem", lecz miejscem o wysokiej wrażliwości funkcjonalnej i systemowej. W systemach subtelnych centra pionowe, później popularnie utożsamiane z czakrami, nie powinny być traktowane jako zestaw kolorowych lamp rozmieszczonych od krocza po czubek głowy. Ich klasyczne znaczenie jest osadzone w określonych tekstach, praktykach i antropologiach, które nie sprowadzają się do współczesnych tabel terapeutycznych. Dlatego rzetelna mapa medyczno-energetyczna całej sylwetki musi mieć charakter bardziej strukturalny niż punktowy. Trzeba pytać nie tylko, gdzie znajduje się miejsce interwencji, ale jaki układ osi, kanałów, pasów, centrów i relacji czyni je sensownym. Dla psychoperformansu jest to wskazówka o ogromnej wadze. Gdy obiekt–klucz, gest, ruch lub dotyk zostaje umieszczony na określonej części ciała, jego znaczenie nie powinno wynikać z arbitralnego „bo ta strefa oznacza to i to", lecz z szerszego planu sytuacyjnego, który rozpoznaje ciało jako całość. W przeciwnym razie łatwo popaść w punktowy fetyszyzm: przekonanie, że pojedyncza manipulacja jednym miejscem zmieni wszystko. Wielkie tradycje medyczno-energetyczne uczą raczej czegoś przeciwnego. Interwencja ma sens wtedy, gdy jest osadzona w rozumieniu całej konfiguracji. To bardzo ważna lekcja także dla współczesnej praktyki z osobami przewlekle chorymi. Jeśli np. oko funkcjonuje jako centrum objawu, to pytanie nie brzmi tylko: jaki punkt „na oko" zastosować? Pytanie brzmi: jak cała oś głowa–szyja–oddech–klatka piersiowa–centrum–stopy została przebudowana przez ten objaw i przez związany z nim styl życia. Dopiero wtedy mapa medyczno-energetyczna może zostać twórczo przełożona na praktykę bez infantylizacji.

Z tego wszystkiego wynika pierwszy zasadniczy wniosek: mapy medyczno-energetyczne całej sylwetki nie powinny być w tej książce traktowane ani jako twarda biomedyczna anatomia, ani jako luźna duchowa fantazmatyka. Stanowią one osobny porządek historycznie rozwiniętej wiedzy o ciele jako układzie osi, kanałów, centrów, przepływów, nadmiarów, niedoborów i relacji między powierzchnią a wnętrzem. Ich wartość dla psychoperformansu polega na tym, że pozwalają myśleć całym ciałem w sposób bardziej relacyjny i sieciowy niż wiele modeli zachodnich. Zarazem ich użycie wymaga stałej czujności, by nie zacierać różnic między tradycjami, nie udawać nieistniejącej anatomicznej tożsamości z układem nerwowym i nie produkować łatwych syntez, w których meridiany, czakry, powięzi i emocje tworzą jedną tabelę wyjaśniającą wszystko. W następnej części trzeba będzie pójść dalej i rozwinąć dwa pola szczególnie ważne dla tej książki: po pierwsze, jak te mapy były wykorzystywane terapeutycznie i praktycznie w pracy z całym ciałem, a po drugie, jak można z nich odpowiedzialnie czerpać do planu sytuacyjnego bez redukowania ich do efektownej ornamentyki pojęciowej.

Jeżeli mapy medyczno-energetyczne całej sylwetki mają zostać potraktowane poważnie, trzeba teraz przejść od ich opisu strukturalnego do pytania o praktykę. W wielkich tradycjach medycznych tego typu mapa nigdy nie była jedynie obrazem. Była częścią procedury działania. W medycynie chińskiej kanały i naczynia nadzwyczajne wiązały się z doborem punktów, sekwencji, technik igłowych, moksoterapeutycznych, masażu, ruchu, oddechu i zaleceń dotyczących rytmu życia. W ajurwedzie podobną rolę pełniły nie tylko dosze, ale także marma, srotas, dieta, olejowanie, procedury oczyszczające, oddech i codzienne dyscypliny organizujące ciało jako całość. W tradycjach tybetańskich mapa nie była osobnym „energetycznym dodatkiem", lecz częścią rozpoznania konstytucji, zaburzeń wiatru, ciepła, śluzu, relacji między kanałami, oddechem, psychiką i środowiskiem. Innymi słowy, ciało całe było tam ujmowane jako teren interwencji całościowej. To bardzo ważne dla psychoperformansu, ponieważ pokazuje, że prawdziwie użyteczna mapa sylwetki nie kończy się na nazewnictwie. Musi prowadzić do zmiany rytmu, pozycji, sposobu kontaktu z ciałem, oddychania, orientacji przestrzennej, użycia rąk, głowy, oczu, stóp i pionu. Właśnie tu pojawia się największa różnica między tradycją a współczesnym ezoterycznym uproszczeniem. Tradycyjne mapy medyczno-energetyczne nie działały jak dekoracyjne plansze wyjaśniające człowieka jednym spojrzeniem. Działały jak architektury diagnozy i praktyki. Huangdi Neijing, klasyczne źródła ajurwedy i liczne komentarze późniejsze pokazują tę samą logikę: ciało całe musi być czytane przez relacje, nie przez pojedynczy punkt odklejony od układu. Dla planu sytuacyjnego ma to konsekwencję zasadniczą. Jeżeli korzysta się z map medyczno-energetycznych, nie wolno robić tego przez prostą zasadę „ta strefa odpowiada za to", lecz przez rozpoznanie, jak dana oś, kanał, centrum albo pas sylwetki wpisują się w całą organizację życia osoby. W przypadku chronicznego przeciążenia wzroku oznacza to, że głowa i okolica oka nie powinny być traktowane jako samotne centrum pracy. Trzeba pytać o relację oka do oddechu, szyi, klatki piersiowej, przepony, miednicy, stóp, dobowego rytmu pobudzenia i wzorca orientacji w przestrzeni. Tylko wtedy mapa medyczno-energetyczna zaczyna pełnić funkcję prawdziwie systemową.

Z tego punktu widzenia szczególnie cenne są te systemy, które rozwijają myślenie osiowe i całosylwetkowe, a nie jedynie punktowe. W tradycji chińskiej oś przednia i tylna, relacja kanałów yin i yang, a także połączenia między głową, kończynami i tułowiem uczą, że żadna strefa ciała nie istnieje w izolacji. W tradycjach indyjskich pionowa organizacja osi subtelnej przypomina, że głowa nie jest samowystarczalnym centrum człowieka, lecz szczytem układu zależnego od podstawy, oddechu, centrum trzewnego i ugruntowania. W praktykach japońskich, zwłaszcza tych akcentujących hara, pojawia się silna intuicja, że bez centrum dolnego i realnego ciężaru sylwetki wszelka regulacja pozostaje zbyt „górna", zbyt chwiejna i zbyt podatna na rozproszenie. Dla osoby żyjącej z chorobą oka jest to lekcja wyjątkowo ważna. Wzrok ma tendencję do uzurpowania sobie roli absolutnego centrum kontroli, zwłaszcza gdy staje się zagrożony. Organizm wtórnie buduje wtedy życie „od głowy w górę": oko, czoło, skronie, szczęki, kark, analiza, czujność, monitoring. Tymczasem większość dojrzałych systemów medyczno-energetycznych całej sylwetki podpowiada coś odwrotnego: głowa może być wspierana tylko wtedy, gdy cały pion ciała bierze udział w organizacji życia. W psychoperformansie przekłada się to na potrzebę budowania działań, które nie tyle „pracują na oku", ile odciążają dominację oka przez przywracanie centrum, ciężaru, osi, relacji z podłożem, z oddechem i z nieokulocentrycznymi sposobami orientacji. Nie oznacza to biologicznego twierdzenia, że stopa „leczy oko" albo że miednica „naprawia siatkówkę". Oznacza natomiast, że organizm przeciążony wzrokowo potrzebuje przebudowy całosylwetkowej, a mapy medyczno-energetyczne uczą myślenia właśnie w tej skali. Ich największy pożytek dla tej książki

polega więc nie na obietnicy cudownego transferu energii, ale na wzmacnianiu wyobraźni relacyjnej: ciało jest układem współzależności, a nie zbiorem oddzielonych problemów.

Trzeba jednak bardzo wyraźnie zaznaczyć granice odpowiedzialnego użycia tych map. Po pierwsze, nie mogą one zastępować diagnostyki okulistycznej, neurologicznej ani internistycznej. Po drugie, nie wolno przypisywać im prostego statusu „ukrytej anatomii", która rzekomo dopiero teraz została odkryta. Po trzecie, nie wolno mieszać skuteczności pewnych procedur klinicznie badanych z prawdziwością całej metafizyki danego systemu. Możliwe jest przecież, że określona technika pracy z ciałem, naciskiem, oddechem, ruchem czy igłą bywa użyteczna w określonym wskazaniu, ale to nie znaczy jeszcze, że cała tradycyjna ontologia została biomedycznie potwierdzona w każdym szczególe. Dla tej książki i dla psychoperformansu najważniejsza jest uczciwość na tym właśnie poziomie. Można korzystać z map medyczno-energetycznych jako z historycznie rozwiniętych systemów topograficznych, które uczą widzieć sylwetkę jako całość. Można uznawać ich wartość heurystyczną, terapeutyczną, kulturową i formalną. Można czerpać z nich inspirację do budowania osi, centrów, rytmów i relacji w planie sytuacyjnym. Nie wolno jednak produkować fałszywej syntezy, wedle której każdy tradycyjny kanał ma swój prosty odpowiednik w anatomii, a każda nowoczesna choroba może być do końca zrozumiana przez jedną tabelę energetyczną. W przypadku osoby z chorobą oka to ostrzeżenie ma wagę szczególną. Pokusa, by nadać cierpieniu wzroku jedną totalną interpretację i zbudować wokół niej cały system znaczeń, bywa ogromna. Tymczasem odpowiedzialny plan sytuacyjny musi współpracować z medycyną, nie zastępować jej. Mapy medyczno-energetyczne mogą wtedy pełnić funkcję pomocniczą, orientującą, organizującą i sensotwórczą, ale nie powinny przejmować roli ostatecznego wyjaśnienia przyczyn czy przebiegu choroby. Ich właściwe miejsce leży w obszarze kompozycji pracy z całym ciałem, z rytmem, z ugruntowaniem, z osią, z oddechem i z relacją między strefą objawu a resztą sylwetki.

W tym sensie najdojrzalsza forma wykorzystania map medyczno-energetycznych w psychoperformansie polegałaby na ich translacji kompozycyjnej. Nie chodziłoby o kopiowanie zabiegów z obcych tradycji bez przygotowania ani o pozór klinicznej kompetencji, lecz o przejęcie ich najcenniejszej lekcji formalnej: ciało jest siecią, ciało ma osie, ciało ma centra, ciało ma pasy relacji, ciało ma topografię przepływu i zastoju, ciało wymaga pracy całosylwetkowej, a nie jedynie lokalnej. To pozwala budować plan sytuacyjny bardziej gęsty i bardziej precyzyjny. Obiekt–klucz może zostać umieszczony nie tylko „na temat oka", ale na przecięciu osi góra–dół albo przód–tył. Ruch może porządkować nie tylko emocję, ale pion ciała. Głos może działać nie tylko jako ekspresja, ale jako środek przebudowujący relację między głową, klatką piersiową i centrum. Światło może zostać wpisane nie tylko w dramaturgię obrazu, ale w ekonomię ochrony i odsłaniania całej sylwetki. Dotyk, nacisk, układ rąk, sposób siedzenia, sposób stania, sposób przechodzenia między zadaniami i odpoczynkiem – wszystko to może być budowane na tle mapy ciała rozumianej nie jako zbiór luźnych stref, lecz jako spójna topografia pracy z człowiekiem. Dalsza część podrozdziału będzie musiała wejść jeszcze głębiej w konkretne pola tej topografii: pionowe osie, centra, pasy boczne, relacje przodu i tyłu, a także w krytyczne zestawienie tych map z systemami religijno-symbolicznymi. Dopiero wtedy stanie się w pełni widoczne, jak odróżniać medyczno-energetyczne całe ciało od ciała religijno-symbolicznego, a później jak z obu tych porządków zbudować mapę psychofizyczno-duchową użyteczną dla planu sytuacyjnego.

Żeby doprowadzić analizę map medyczno-energetycznych całej sylwetki do poziomu naprawdę użytecznego, trzeba teraz wejść w ich logikę topologiczną, a więc zobaczyć, jak poszczególne tradycje organizują ciało przez osie, centra, pasy i pola relacji. W systemach chińskich szczególnie ważne staje się rozróżnienie między przebiegami bardziej osiowymi a przebiegami bardziej obwodowymi, między tym, co związane z linią środkową, a tym, co obiega kończyny i boki ciała, między relacjami przód–tył a relacjami góra–dół. W systemach indyjskich podobnie wyraźne okazuje się uprzywilejowanie osi pionowej oraz powiązań między podstawą, centrum trzewnym, sercem, gardłem i głową. W wielu nowoczesnych syntezach terapeutycznych te dwa porządki zostają niestety zbyt szybko zlane w jeden, jak gdyby każda kultura po prostu mówiła o „tym samym przepływie energii" innymi słowami. Taka teza jest metodologicznie nie do utrzymania. Można natomiast odpowiedzialnie stwierdzić, że wiele wielkich tradycji medyczno-energetycznych rozwija ciało całe jako układ osiowy, a nie tylko punktowy. To z kolei ma ogromne znaczenie dla psychoperformansu, ponieważ przesuwa uwagę z fetyszu pojedynczego miejsca ku architekturze całej sylwetki. Jeśli w życiu osoby z przewlekłym przeciążeniem wzroku dominuje górna strefa ciała, to nie chodzi tylko o „przemęczone oczy", lecz o zaburzenie całej pionowej i przednio-tylnej organizacji bycia. Głowa uzyskuje nadmiar władzy, centrum trzewne traci funkcję regulacyjną, oddech skraca się i unosi, stopy przestają realnie podtrzymywać oś, a przestrzeń przed twarzą staje się polem wzmożonej czujności. W takim układzie mapa medyczno-energetyczna nie jest alternatywą dla kliniki, ale sposobem uchwycenia całocielesnej relacyjności objawu. Ciało przestaje być zbiorem części, a staje się krajobrazem kierunków. To właśnie ten poziom jest najbardziej płodny dla planu sytuacyjnego. Nie „gdzie jest problem", lecz „jak problem rozłożył się na osi pionowej, na przodzie i tyle sylwetki, na centrum i obwodzie, na górze i na dole".

W tym świetle szczególnie interesujące stają się systemy, które łączą myślenie kanałowe z myśleniem o strefach wrażliwych lub strategicznych. W medycynie chińskiej kanały przebiegają przez całe ciało, ale ich użycie praktyczne nie polega wyłącznie na abstrakcyjnym śledzeniu linii. Liczy się także palpacyjna odpowiedź tkanek, czułość punktów, związek między strefą lokalną a daleką, relacja między przednią a tylną stroną sylwetki, między głową a stopami, między dłonią a twarzą, między klatką piersiową a kończyną górną. W tradycji indyjskiej marma nie są po prostu rozsiane po ciele „energetyczne guziki", lecz miejsca, w których krzyżują się struktury życiowo ważne i które niosą szczególne znaczenie diagnostyczne, urazowe i terapeutyczne. To znowu bardzo ważna lekcja. Mapa medyczno-energetyczna nie jest tylko geometrią przebiegów, ale topografią węzłów. Ciało całe ma w niej swoje osie, ale ma także miejsca szczególnej czułości, przejścia i koncentracji. Dla psychoperformansu otwiera to możliwość myślenia o sylwetce jako o sieci, w której istnieją zarówno kierunki ogólne, jak i miejsca progowe. Oko może być takim miejscem progowym, ale nie samotnym. Podobną rolę mogą pełnić czoło, gardło, mostek, przepona, okolica pępka, miednica, dłonie, stopy, a także tylne odpowiedniki tych rejonów. Jednak ich znaczenie nie wynika z arbitralnego słownika, lecz z układu całej mapy. To szczególnie istotne w przypadku choroby wzroku, bo łatwo wtedy wpaść w pułapkę totalizacji jednego punktu. Tymczasem bardziej dojrzałe systemy przypominają, że pojedyncza strefa staje się sensowna dopiero w relacji do całego pola organizmu. Oko nie jest odłączone od szyi, twarzy, gardła, klatki piersiowej, oddechu, centrum trzewnego i ustawienia stóp wobec ziemi. W praktyce planu sytuacyjnego oznacza to, że wszelka praca symboliczna, ruchowa, dotykowa czy dźwiękowa musi być komponowana wielostrefowo. Nie „na oko" w sensie lokalnym, lecz „wokół oka" jako węzła wpisanego w większą sieć całej sylwetki.

Tutaj staje się również jasne, dlaczego wiele map medyczno-energetycznych tak silnie wiąże ciało z rytmem. Tradycyjne systemy nie opisują organizmu jedynie statycznie, ale czasowo: przez rytmy dobowe, sezonowe, oddechowe, trawienne, przez zmiany napięcia i rozprężenia, przez wzorce aktywacji i regeneracji. W medycynie chińskiej klasyczne powiązania godzinowe kanałów, w ajurwedzie dobowa dynamika dosz, w tradycjach jogicznych związki praktyki z oddechem, porą dnia i stanem umysłu – wszystko to wskazuje, że cała sylwetka jest mapowana również temporalnie. Dla psychoperformansu ma to znaczenie pierwszorzędne, ponieważ pozwala wyjść poza przestrzenną statykę mapy. Ciało całe nie jest tylko układem punktów, lecz układem falowań, przejść i faz. W przypadku osoby żyjącej z przewlekłym przeciążeniem wzroku właśnie rytm bywa jednym z głównych wymiarów dezorganizacji: poranek może być okresem względnej sprawności, późniejsze godziny okresem narastającego kosztu, wieczór strefą lęku i przeciążenia, a noc miejscem wtórnej aktywacji i niemożności pełnej regeneracji. Jeśli więc mapa medyczno-energetyczna ma zostać twórczo przełożona na plan sytuacyjny, musi obejmować nie tylko „gdzie", ale także „kiedy". Kiedy głowa przejmuje nadmiar władzy. Kiedy centrum traci sterowność. Kiedy oddech ulega skróceniu. Kiedy całe ciało przesuwa się ku frontalnej, górnej czujności. I odwrotnie: kiedy możliwe jest przywracanie osi, kiedy ciało łatwiej schodzi ku dołowi, kiedy kontakt ze stopami i tyłem sylwetki bywa bardziej dostępny, kiedy głos i ruch mogą odciążyć wzrok. To wszystko sprawia, że medyczno-energetyczna mapa całej sylwetki staje się nie tylko atlasem przestrzeni, ale partyturą czasu. Właśnie to odróżnia ją od wielu uproszczonych wizualizacji. Nie pokazuje tylko „miejsca energii", lecz wskazuje, że całe ciało żyje w rytmie przepływów, przesileń, przeciążeń i okresów względnego otwarcia.

Z tej perspektywy najciekawsza staje się możliwość odpowiedzialnego przekładu tych map na język psychoperformansu. Taki przekład nie polegałby na imitowaniu zabiegów tradycyjnych ani na deklarowaniu, że plan sytuacyjny zastępuje akupunkturę, marma terapię, jogę terapeutyczną czy procedury medycyny tybetańskiej. Polegałby raczej na przejęciu 4 zasad kompozycyjnych. Po pierwsze, zasady osiowości: ciało pracuje przez pion, przez przód i tył, przez centrum i obwód, przez boczne pasy i strefy przejścia. Po drugie, zasady sieciowości: żadna lokalna strefa nie jest odcięta od całości. Po trzecie, zasady temporalności: mapa ciała nie jest stała, lecz rytmiczna, zależna od pory, obciążenia i fazy dnia. Po czwarte, zasady węzłowości: określone miejsca sylwetki pełnią funkcję progów, kondensacji lub zwrotnic całego układu. Dla artysty wzrokowego z chorobą oka taki przekład miałby ogromne znaczenie praktyczne. Pozwalałby projektować działania nie jako desperacki wysiłek „naprawienia oka", lecz jako przebudowę całej organizacji cielesnej, w której oko jest jednym z głównych, ale nie jedynym węzłów. Psychoperformans mógłby wtedy pracować nad zejściem z nadmiaru górnej dominacji, nad odbudową relacji z centrum i z podłożem, nad włączeniem tyłu ciała jako zaplecza, nad oddechowym odciążeniem twarzy i szyi, nad ruchem, który przerywa fiksację frontalno-wzrokową, i nad rytmicznym organizowaniem dnia tak, aby całe ciało nie pozostawało już w niewidzialnym służeniu oku. W tym sensie mapy medyczno-energetyczne okazują się nie tyle egzotycznym dodatkiem, ile ważnym archiwum wiedzy o tym, jak myśleć ciałem całym, osiowo, rytmicznie i relacyjnie.

Ostateczne domknięcie problemu map medyczno-energetycznych całej sylwetki wymaga jeszcze jednego rozróżnienia, bez którego cały ten obszar pozostaje nieczytelny: trzeba odróżnić mapę terapeutyczną od mapy ontologicznej. Mapa terapeutyczna służy działaniu. Pozwala rozpoznać, gdzie interweniować, jak komponować pracę z osią ciała, jak rozkładać uwagę między centrum a obwodem, jak czytać relacje między głową, klatką piersiową,

brzuchem, miednicą i kończynami, jak myśleć o przepływie, zastoju, osłabieniu i nadmiarze w skali całej sylwetki. Mapa ontologiczna rości sobie natomiast pretensję do ostatecznego opisu tego, czym ciało „naprawdę jest". W praktyce najwięcej nieporozumień bierze się z przechodzenia od pierwszej do drugiej bez wyraźnego zaznaczenia granicy. System kanałów, osi, centrów i punktów może być niezwykle użyteczny terapeutycznie, kulturowo i kompozycyjnie, nawet jeśli jego pojęcia nie przekładają się jeden do jednego na słownik nowoczesnej anatomii, fizjologii czy okulistyki. Ta uwaga ma dla tej książki znaczenie zasadnicze. Psychoperformans nie potrzebuje udowadniać, że każda dawna topografia jest dosłowną biologią ukrytą pod skórą. Potrzebuje natomiast zrozumieć, jakie formy orientacji w ciele owe topografie wypracowały i dlaczego przez stulecia okazywały się nośne dla praktyki. W tym sensie wielkie tradycje medyczno-energetyczne można czytać jako rozbudowane gramatyki całosylwetkowego myślenia o człowieku. Ich wartość nie polega wyłącznie na tym, czy dają się zredukować do współczesnego modelu naukowego, ale również na tym, że uczą relacyjności, osiowości, rytmiczności i rozumienia człowieka jako układu połączeń. Dla osoby żyjącej z chorobą oka i z reorganizacją całego trybu widzenia ma to znaczenie wyjątkowe, ponieważ problem ten z natury rzeczy prowokuje redukcję do narządu. Mapy medyczno-energetyczne przypominają, że nawet jeśli narząd jest miejscem dominującego objawu, sylwetka jako całość pozostaje rzeczywistym polem konsekwencji, kompensacji i możliwej rekonstrukcji.

Na tym tle jeszcze wyraźniej widać, że najcenniejszą lekcją tych systemów jest ich zdolność do myślenia o ciele w kategoriach konfiguracji, a nie izolowanych uszkodzeń. W tradycjach nowoczesnych medycyna niezwykle skutecznie nauczyła się rozpoznawać lokalne mechanizmy choroby, lecz właśnie przez tę skuteczność bywa czasem podatna na atomizację obrazu człowieka. Tradycje medyczno-energetyczne, niezależnie od ich ograniczeń, wykonują ruch przeciwny: nie pytają najpierw o jednostkowe ognisko, ale o wzorzec całościowy, o relacje między górą i dołem, przodem i tyłem, centrum i obwodem, powierzchnią i wnętrzem, rytmem aktywacji i rytmem odpoczynku. Dla psychoperformansu jest to niezwykle ważne, bo właśnie taki typ myślenia nadaje się do planu sytuacyjnego. Plan sytuacyjny nie działa przecież jak zabieg punktowy. Jest kompozycją czasu, przestrzeni, ciała, głosu, obiektu, świadka i rytmu. Potrzebuje zatem map, które również są kompozycyjne. W tym sensie medyczno-energetyczne topografie całej sylwetki mogą pełnić funkcję pośrednią między czystą kliniką a czystą symboliką. Z jednej strony przypominają, że ciało jest układem realnych zależności, że objaw nie istnieje poza resztą organizmu, że głowa bez osi i bez dołu ciała nie utrzyma równowagi. Z drugiej strony nie redukują człowieka do mechaniki lokalnej. Pozwalają czytać przeciążenie oka jako element szerszego stylu życia, szerzej pojętej organizacji napięcia, oddychania, pionu, kontaktu ze światłem i relacji z przestrzenią. Dla artysty wizualnego, którego codzienność może koncentrować się niemal wyłącznie wokół pola wzrokowego, taka relacyjna korekta ma wagę podstawową. Otwiera możliwość innego rozłożenia obecności w ciele: mniej w czole i oczodołach, bardziej w osi; mniej w frontalnej kontroli, bardziej w podporze; mniej w obsesyjnej lokalności objawu, bardziej w całosylwetkowej kompozycji życia.

Trzeba jednak powiedzieć równie jasno, że mapy medyczno-energetyczne są obszarem szczególnie podatnym na projekcję, nadużycie i kulturowe zawłaszczenie. Dekolonialna ostrożność, której wymaga cała książka, jest tutaj nie dodatkiem, lecz warunkiem uczciwości. Nie wolno traktować tradycji chińskich, indyjskich, tybetańskich czy japońskich jako wolno dostępnego magazynu egzotycznych narzędzi do dowolnego montażu. Każda z tych tradycji ma własną historię, własny aparat pojęciowy, własne praktyki uczenia, własne spory wewnętrzne i

własne kryteria sensowności. Przenoszenie ich do zachodniego języka pracy z ciałem wymaga jawnego uznania tej różnicy. Michel Foucault uczył ostrożności wobec uniwersalistycznych roszczeń wiedzy, a François Jullien przypominał, że między wielkimi tradycjami myślenia nie zachodzi proste tłumaczenie bez reszty. Dla psychoperformansu oznacza to, że wolno korzystać z inspiracji formalnej, ale nie wolno udawać pełnego posiadania obcego systemu tylko dlatego, że używa się kilku jego nazw. W praktyce tej książki najuczciwsze będzie więc podejście warstwowe. Tam, gdzie chodzi o rozpoznanie choroby, pierwszeństwo ma okulistyka, neurologia, internistyka i ich metody. Tam, gdzie chodzi o budowę całosylwetkowej kompozycji pracy z obecnością, rytmem, napięciem, osią i relacyjnością, mapy medyczno-energetyczne mogą pełnić funkcję inspirującą, porządkującą i wspomagającą. Nie jako substytut diagnozy i nie jako gotowy dowód metafizyczny, lecz jako archiwum bardzo rozwiniętych sposobów myślenia o ciele całościowym. Taka postawa jest zarówno naukowo ostrożna, jak i artystycznie płodna.

Właśnie dlatego końcowa teza tego podrozdziału powinna brzmieć następująco: mapy medyczno-energetyczne całej sylwetki są użyteczne wtedy, gdy traktuje się je jako systemy kompozycyjnego rozumienia ciała, a nie jako skrócone odpowiedzi na wszystkie pytania biologii. Ich siła polega na zdolności do ujmowania człowieka jako dynamicznego układu osi, pasów, centrów, relacji i rytmów, w którym żaden objaw nie jest całkowicie samotny. Ich ograniczenie polega na tym, że nie zastępują nowoczesnej diagnostyki i nie powinny być arbitralnie utożsamiane z układem nerwowym, naczyniowym czy endokrynnym. Dla psychoperformansu ten podwójny status jest idealny. Pozwala z jednej strony zachować rygor medyczny, z drugiej zaś budować bardziej złożoną mapę obecności. W przypadku osoby żyjącej z chorobą oka oznacza to możliwość przejścia od lokalnej koncentracji na narządzie do rozumienia całej sylwetki jako pola odpowiedzi na kryzys widzenia. Oko pozostaje miejscem szczególnym, ale nie jedynym. Staje się węzłem w większej topografii życia. To przygotowuje bezpośrednie przejście do kolejnego poziomu, czyli do map religijno-symbolicznych całej sylwetki, gdzie ciało przestanie być już wyłącznie organizmem lub układem terapeutycznym, a stanie się również nośnikiem kosmologii, antropologii sakralnej, moralnych hierarchii i obrazów człowieka osadzonych w różnych tradycjach sensu.

32.8. Mapy religijno-symboliczne całej sylwetki

Religijno-symboliczne mapy całej sylwetki nie są atlasami anatomicznymi, lecz antropologicznymi i kosmologicznymi modelami człowieka. Ich pytanie podstawowe nie brzmi: który nerw, mięsień albo segment odpowiada za daną funkcję, lecz: jak ciało jako całość uczestniczy w porządku świata, w hierarchii wartości, w relacji między tym, co widzialne i niewidzialne, między czystością i skażeniem, między władzą i podległością, między immanencją i transcendencją. W tym sensie religijno-symboliczna mapa sylwetki jest zawsze równocześnie mapą moralną, rytualną i ontologiczną. Głowa, serce, ręce, stopy, prawa i lewa strona, przód i tył, wnętrze i powierzchnia, wysokość i głębia, otwarcie i osłona nie występują tu jako neutralne elementy budowy, lecz jako miejsca znaczenia. Mary Douglas pokazywała, że ciało w kulturze religijnej bardzo często działa jako model porządku społecznego i systemu granic; Mircea Eliade z kolei przypominał, że człowiek religijny nie zamieszkuje świata przypadkowo, lecz orientuje siebie według osi, centrów, progów i stref mocy. Jeśli te intuicje zastosować do sylwetki ludzkiej, okaże się, że całe ciało staje się mikroświatem: głowa może odpowiadać niebu, stopa ziemi, serce centrum osoby, prawa strona porządkowi uprzywilejowanemu, lewa – ambiwalencji lub

odmiennemu typowi funkcji, twarz – objawieniu, plecy – oparciu albo ukryciu, wnętrzności – życiu niewidzialnemu, a skóra – granicy między własnym i obcym. Nie jest to jeden uniwersalny kod, lecz cała rodzina kodów, rozwijanych w różnych cywilizacjach i religiach. Dla psychoperformansu ma to znaczenie kluczowe, ponieważ pokazuje, że sylwetka ludzka od dawna była rozumiana jako ekran wielkiej semantyki, a nie tylko jako biologiczny nośnik zachowania. Równocześnie trzeba od początku zachować ostrożność: mapa religijna nie jest tym samym co mapa kliniczna ani tym samym co mapa medyczno-energetyczna, choć często się z nimi styka. Jej siła polega na tym, że nadaje ciału pełny wymiar sensu, ale jej nie wolno automatycznie tłumaczyć na język biologii ani psychologii bez utraty specyfiki.

W tradycjach biblijnych i postbiblijnych jedną z najważniejszych zasad organizacji sylwetki jest relacja między obrazem człowieka a porządkiem stworzenia. Hebrajskie myślenie o ciele nie rozwija jednej geometrycznej planszy odpowiadającej całemu organizmowi w taki sposób, w jaki później uczynią to niektóre tradycje medyczne Azji, ale tworzy bardzo silny zespół symbolicznych wyróżnień całej sylwetki: twarz jako miejsce obecności i relacji, serce jako centrum intencji, pamięci i decyzji, ręka jako znak sprawczości, błogosławieństwa albo przemocy, stopy jako znak drogi, posłuszeństwa, świętości miejsca i zarazem niskości, łono jako przestrzeń życia i genealogii, krew jako nośnik życia, skóra jako strefa objawiania nieczystości, rany i przymierza. W prawodawstwie kapłańskim i w rytuałach czystości całe ciało zostaje wpisane w porządek święte–nieczyste, wewnętrzne–zewnętrzne, dopuszczalne–zakazane. Ciało nie jest prywatne. Jest miejscem, na którym czytelny staje się stan relacji z prawem, wspólnotą i Bogiem. W tradycji żydowskiej późniejszej, zwłaszcza mistycznej, pojawia się jeszcze silniejsza antropomorfizacja kosmosu i kosmizacja człowieka. Szczególną figurą jest tu Adam Kadmon, człowiek pierwotny lub kosmiczny, rozwijany w kabalistycznych systemach jako wzorzec, przez który można myśleć całość emanacyjnego porządku w postaci antropomorficznej. Nie chodzi o zwykłe „narysowanie Boga jako człowieka", lecz o użycie sylwetki jako struktury porządkującej relacje między wymiarami boskości, stworzenia i ludzkiej egzystencji. W wielu nurtach kabały oraz późniejszych komentarzach sefirot mogą być odczytywane nie tylko jako abstrakcyjne jakości, ale także jako rozmieszczone w wyobrażonej sylwetce relacje góry i dołu, prawej i lewej strony, środka i obwodu. To niezwykle ważne dla historii map religijno-symbolicznych: całe ciało staje się tu diagramem bytu. Dla psychoperformansu oznacza to, że sylwetka może być używana nie jako ilustracja jednostkowego stanu psychicznego, lecz jako wielki model relacyjny, w którym pion, centrum, boczność i strefy progowe niosą znaczenie ontologiczne. W przypadku projektu dotyczącego choroby oka szczególnie ważna jest ta lekcja formalna: ciało może być czytane nie lokalnie, lecz jako hierarchiczna, osiowa i wartościująca całość.

Chrześcijaństwo przejmuje znaczną część tej matrycy, ale rozwija ją w nowych kierunkach, przede wszystkim przez wcielenie, pasję, zmartwychwstanie i figurę Kościoła jako ciała. To oznacza, że sylwetka ludzka zostaje wpisana w znacznie głębszą dramaturgię: ciało nie jest już tylko miejscem prawa, czystości i znaku przymierza, lecz miejscem zbawienia, cierpienia, ofiary, łaski i komunii. W myśli Pawłowej „ciało" nie oznacza wyłącznie cielesności w sensie anatomicznym, ale zarazem konkretną egzystencję i wspólnotową ontologię, której szczytową figurą staje się corpus Christi. Zarówno ciało Chrystusa, jak i ciało Kościoła tworzą w tradycji chrześcijańskiej mapy całej sylwetki o olbrzymiej sile symbolicznej: głowa może oznaczać zwierzchność i źródło życia, członki – zróżnicowane funkcje wspólnoty, serce – miłość i centrum osoby, ręce – działanie i błogosławieństwo, stopy – drogę, służbę, pokorę i pielgrzymowanie. W

ikonografii i mistyce bardzo ważną rolę odgrywają również rany, boki, dłonie, stopy, serce przebite, krew i woda, a więc miejsca progowe, przez które ciało otwiera się na sens przekraczający biologiczne trwanie. W średniowieczu i nowożytności rozwijają się liczne praktyki pobożnościowe, które mapują sylwetkę przez medytację nad ranami, nad sercem, nad gestami modlitwy, pokłonu, klęczenia, leżenia krzyżem i znaku krzyża. Z perspektywy religijno-symbolicznej całe ciało chrześcijanina zostaje więc wpisane w matrycę paschalną i eklezjalną. To nie jest wyłącznie indywidualne „ciało duchowe", lecz ciało relacyjne, sakramentalne, moralne i historyczne. Dla psychoperformansu ważne jest tu nie tyle przyjęcie określonej doktryny, ile rozpoznanie, że sylwetka może w kulturze działać jako nośnik doświadczenia cierpienia przekształconego, a nie tylko cierpienia biologicznie przeżywanego. W projekcie pracy z chorobą oka ten wątek ma szczególną wagę, bo pozwala odróżnić czysto medyczny ból od ciała, które staje się miejscem konfliktu sensu, granicy i przemiany. Nie oznacza to religijnej idealizacji choroby. Oznacza jedynie, że w chrześcijańskich mapach symbolicznych ciało całe zostało już dawno pomyślane jako miejsce, w którym rana może stać się zarówno znakiem kruchości, jak i znakiem przejścia ku innej organizacji życia.

W tym pierwszym przybliżeniu najważniejsze jest więc ustalenie, że religijno-symboliczne mapy całej sylwetki organizują ciało według 4 wielkich zasad: osiowości, hierarchii, progowości i relacyjności. Osiowość oznacza, że ciało ma górę i dół, centrum i obrzeża, prawą i lewą stronę, przód i tył, a wszystkie te rozróżnienia mogą nabywać sensu kosmologicznego lub moralnego. Hierarchia oznacza, że nie wszystkie strefy ciała są równoważne symbolicznie; głowa, serce, ręce, stopy, łono, twarz czy wnętrzności bywają nośnikami różnego stopnia świętości, władzy, życia lub narażenia. Progowość oznacza, że skóra, otwory ciała, krew, rany, dłonie, usta, oczy i stopy działają często jako granice między światem a osobą, między czystym i nieczystym, widzialnym i niewidzialnym, własnym i wspólnotowym. Relacyjność oznacza wreszcie, że sylwetka nie jest samotną wyspą, lecz węzłem sieci: może odzwierciedlać kosmos, wspólnotę, porządek boski, historię zbawienia albo drogę człowieka ku przemianie. Następna część powinna rozwinąć tę topografię w innych tradycjach religijnych, przede wszystkim islamskich, sufickich i szerzej w religiach Azji, gdzie całe ciało bardzo często staje się jeszcze bardziej wyrazistym mikrokosmosem, osią praktyki i diagramem drogi duchowej.

Drugim wielkim polem religijno-symbolicznych map całej sylwetki są tradycje islamskie, a zwłaszcza ich rozwinięcia mistyczne, w których ciało człowieka zostaje wpisane równocześnie w porządek kosmiczny, etyczny i praktykę duchowej dyscypliny. W islamie ciało nie jest ani bezwartościową osłoną duszy, ani autonomicznym źródłem prawdy niezależnym od Objawienia. Jest amana, czyli powierzeniem, miejscem odpowiedzialności i narzędziem oddania. Już sama praktyka modlitwy rytualnej tworzy bardzo wyraźną mapę całej sylwetki: postawa stojąca, skłon, pokłon do ziemi, siad i gesty rąk nie są tylko sekwencją ruchów, lecz wpisują ciało w wertykalno-horyzontalny porządek relacji wobec Boga, wspólnoty, ziemi i własnej skończoności. Czoło dotykające podłoża, dłonie ustawione w określony sposób, stopy skierowane i ustawione zgodnie z porządkiem modlitwy, klatka piersiowa, oddech i recytacja — wszystko to tworzy religijno-symboliczną topografię, w której sylwetka staje się zarazem znakiem poddania, godności i uporządkowania. W mistyce sufickiej ta kartografia zostaje jeszcze pogłębiona. Ciało nie jest jedynie nośnikiem obowiązku, lecz polem subtelnej pracy nad sercem, oddechem, pamięcią Boga, rytmem imienia, osiowością postawy i relacją między wnętrzem a zewnętrzem. Szczególne znaczenie ma tutaj serce, rozumiane nie jako organ biologiczny w wąskim sensie, lecz jako centrum percepcji duchowej, miejsce zwrócenia,

oczyszczania, zasłonięcia i odsłonięcia. Al-Ghazali, Ibn Arabi, Rumi i wielu innych autorów rozwijali obraz człowieka, w którym cielesność nie znika, lecz zostaje przekształcona w miejsce pracy nad uwagą, pamięcią i obecnością. Ciało całe może stać się mikrokosmosem, a człowiek — al-insan al-kamil, człowiek pełny — figurą spinającą porządek nieba i ziemi. Dla psychoperformansu ważne jest tu zwłaszcza to, że sylwetka nie jest czytana indywidualistycznie. Jej osie i gesty mają wymiar relacyjny, rytualny i wspólnotowy. Ciało stojące, pochylone i prostrujące się nie jest „wyrażaniem siebie", lecz wejściem w porządek większy niż jednostkowa psychologia. W przypadku choroby oka ta tradycja podsuwa istotną lekcję formalną: głowa i wzrok nie muszą być jedynymi centrami organizacji człowieka. Pokłon, czoło przy ziemi, rytm oddechu, powtarzalność frazy i podporządkowanie całej sylwetki osi praktyki pokazują, że ciało może odzyskiwać porządek nie przez intensyfikację kontroli wzrokowej, lecz przez przejście ku bardziej całościowej relacji między pionem, centrum i ziemią.

W tradycjach indyjskich i szerzej dharmicznych mapa religijno-symboliczna całej sylwetki przyjmuje postać jeszcze bardziej rozbudowaną, ponieważ ciało zostaje tam często pomyślane jako mikrokosmos i zarazem jako ścieżka praktyki. W hinduizmie, tantrze i jodze człowiek nie jest tylko mieszkańcem ciała, lecz istotą, której sylwetka zawiera pionową oś przemiany, centra, kanały, strefy ofiary, miejsca ascezy, miejsca mocy, a zarazem obszary zaciemnienia i niewiedzy. Nie wolno jednak spłaszczać tej różnorodności do popularnej tabeli „7 czakr". Klasyczne teksty i praktyki są znacznie bogatsze. Oś pionowa może być czytana przez relację podstawy i korony, ale także przez różne układy lotosów, kanałów, oddechów, ogniów i punktów skupienia, a każda szkoła rozwija własną hermeneutykę ciała. W tradycjach śiwaickich, śaktyjskich i jogicznych sylwetka ludzka staje się laboratorium kosmologii: góra i dół, prawa i lewa strona, słońce i księżyc, wnętrze i obwód, oddech i świadomość, dźwięk i milczenie, ruch i bezruch zostają wpisane w praktykę cielesną. Ciało jest jednocześnie ograniczeniem i drogą, zasłoną i instrumentem przebudzenia. W buddyzmie sytuacja jest z jednej strony bardziej nieufna wobec substancjalizacji ciała, z drugiej zaś równie silnie wykorzystuje sylwetkę jako miejsce praktyki i symbolicznej orientacji. Pozycja siedząca, chód medytacyjny, układ dłoni, kręgosłupa, spojrzenia, języka, oddechu i centrum ciężkości tworzą całe szkoły pracy nad obecnością. W buddyzmie tantrycznym dodatkowo rozwijają się mapy subtelnego ciała o wielkiej złożoności, w których kanały, wiatry i centra nie są ozdobnikami, lecz organizują samą drogę przemiany. Dla psychoperformansu zasadnicza lekcja z tych tradycji brzmi następująco: całe ciało może stać się partyturą drogi, a nie tylko nośnikiem objawu. W projekcie pracy z chorobą oka szczególnie istotne okazuje się to, że wzrok bywa tam często podporządkowywany większej osi praktyki. Oczy nie są pozostawione własnej autonomii, lecz uczone nowego miejsca w organizacji całej sylwetki: spojrzenie miękkie, opuszczone, niechwytające, zsynchronizowane z oddechem i pionem, a nie z kompulsywnym poszukiwaniem kontroli. To nie jest kliniczna recepta okulistyczna, lecz religijno-symboliczna intuicja o ogromnej sile formalnej: ciało odzyskuje sens, gdy przestaje być polem lokalnej paniki i staje się całościową osią praktyki.

Bardzo odmienny, ale równie ważny typ kartografii religijno-symbolicznej rozwijają tradycje dalekowschodnie, zwłaszcza chińskie i japońskie, w których człowiek bywa postrzegany jako miejsce przecięcia nieba, ziemi i porządku społeczno-kosmicznego. W daoizmie ciało całe jest często rozumiane jako pejzaż wewnętrzny, terytorium alchemii, góra i dolina, układ pól eliksiru, obiegów oddechu, duchów-organów i rytmów korespondujących z porządkiem natury. Sylwetka nie jest zatem tylko organizmem, ale rodzajem żywego krajobrazu. Głowa może odpowiadać niebu, dolne centrum ziemi, a środkowe rejonowi przetwarzania i harmonizacji;

wnętrze ciała jest zamieszkiwane nie tylko przez narządy, lecz także przez porządki jakościowe. W japońskich rozwinięciach kulturowych wielką rolę zyskuje hara jako centrum życiowe, etyczne i praktyczne, a więc obszar, który nie jest jedynie anatomicznym brzuchem, lecz osią postawy, odwagi, obecności i działania. W kulturach tych całe ciało zostaje tym samym uporządkowane wokół centrum dolnego znacznie silniej niż w wielu zachodnich imaginariach wzrokocentrycznych. Dla psychoperformansu ma to znaczenie wyjątkowo duże. Gdy osoba żyje z chorobą oka, bardzo łatwo ulec tyranii górnej strefy sylwetki — czoła, oczu, twarzy, szyi, wpatrzenia i napięcia analitycznego. W religijno-symbolicznych mapach daoistycznych i japońskich pojawia się radykalna przeciwwaga: prawdziwa obecność człowieka nie mieszka wyłącznie w głowie, lecz w osi, w dolnym centrum, w relacji z ziemią, w rytmie oddechu i w zdolności do spokojnego zamieszkiwania własnej sylwetki jako całości. To znów nie jest dowód medyczny, ale dla planu sytuacyjnego jest to materiał o wysokiej wartości kompozycyjnej. Pozwala bowiem projektować działania, w których głowa przestaje być samotnym tronem Ja, a człowiek odzyskuje możliwość życia „niżej", pełniej i bardziej osiowo. Takie mapy nie leczą same w sobie narządu, ale mogą gruntownie przebudowywać sposób, w jaki całe ciało odpowiada na zagrożenie narządu.

Na tym etapie najważniejsze staje się więc rozpoznanie wspólnego rdzenia różnych religijno-symbolicznych kartografii sylwetki. Niezależnie od ogromnych różnic doktrynalnych i historycznych powracają w nich pewne struktury: pionowa oś łącząca górę i dół, uprzywilejowane centrum, relacja prawej i lewej strony, strefy progowe takie jak oczy, usta, ręce, stopy, serce, skóra i krew, a także przekonanie, że ciało całe jest jednocześnie miejscem dyscypliny, objawienia, zagrożenia i przemiany. To właśnie odróżnia religijno-symboliczne mapy od czysto medyczno-energetycznych. Nie chodzi tu tylko o przepływ czy równowagę, lecz o sens istnienia. Ciało mówi nie tylko o stanie organizmu, ale o jego miejscu w świecie, o relacji do sacrum, o porządku życia, o moralnym i duchowym ciężarze bycia człowiekiem. W kolejnej części trzeba będzie wejść jeszcze głębiej w te struktury, szczególnie w problem osi, stron, serca, głowy, stóp, twarzy i ran jako miejsc religijnej semantyki, a także w to, jak całosylwetkowe mapy religijne przechodzą później do świeckich i psychologicznych modeli człowieka. Dopiero wtedy będzie możliwe zbudowanie pełnego przejścia do mapy psychofizyczno-duchowej jako narzędzia planu sytuacyjnego.

Szczególnie ważne w religijno-symbolicznych mapach całej sylwetki jest to, że ich logika bardzo często koncentruje się wokół kilku uprzywilejowanych stref, które nie funkcjonują jako przypadkowe elementy anatomiczne, lecz jako miejsca zagęszczenia sensu. Najbardziej oczywiste są tu głowa, serce, ręce, stopy, twarz i wnętrze brzucha lub łona, ale ich znaczenie nie jest stałe między tradycjami. Głowa bywa miejscem władzy, rozumu, światła, korony, obrazu boskiego, ale także pychy, nadmiaru oddzielenia, fałszywej autonomii i niebezpieczeństwa czysto wertykalnej transcendencji odłączonej od ziemi. Serce może oznaczać centrum osoby, siedzibę pamięci, intencji i sumienia, miejsce miłości, poznania duchowego albo najgłębszy rdzeń życia psychicznego. Ręce są często mapowane jako organy sprawstwa, błogosławieństwa, pracy, przemocy, ofiary, uzdrawiania i przekazu. Stopy organizują semantykę drogi, ziemi, pielgrzymowania, pokory, służby, granicy czystości, ale także realnego kontaktu z porządkiem świata. Twarz, a zwłaszcza oczy i usta, stają się strefą objawienia, tożsamości, rozpoznania, prawdy lub jej zasłonięcia. Brzuch, łono i wnętrzności w wielu kulturach łączą się z życiem głębokim, rodzeniem, trawieniem doświadczenia, przeczuciem, lękiem, ciepłem i tajemnicą tego, co niewidoczne. Tak skonstruowana sylwetka nie jest już neutralnym kształtem, lecz

moralno-kosmologiczną hierarchią miejsc. Max Scheler, Paul Ricoeur, Emmanuel Levinas czy Jean-Louis Chrétien, choć nie pisali tej samej kartografii religijnej, pomagają uchwycić wspólną intuicję: ciało ludzkie nie występuje w kulturze jako biologiczna bryła, ale jako forma znacząca, której części niosą różny ciężar egzystencjalny. Dla psychoperformansu ma to konsekwencję decydującą. Jeśli praca z sylwetką ma być głęboka, nie wystarczy znać jej biomechanikę albo psychodynamiczny rozkład obron. Trzeba też wiedzieć, że głowa, serce, dłonie, stopy, twarz i brzuch są od tysiącleci nośnikami zróżnicowanej semantyki, która nadal organizuje to, jak człowiek przeżywa samego siebie. W przypadku osoby żyjącej z chorobą oka szczególnego znaczenia nabiera właśnie fakt, że oczy nie są nigdy jedynie narządem zmysłu. W niemal każdej wielkiej tradycji są strefą poznania, prawdy, pokusy, czujności, obecności lub zagrożenia, a zatem kryzys widzenia uderza równocześnie w biologiczną funkcję i w religijno-symboliczne centrum relacji ze światem.

Właśnie dlatego problem osi prawej i lewej strony zasługuje na osobne omówienie, bo jest jedną z najtrwalszych struktur religijnej kartografii sylwetki. W wielu tradycjach prawa strona uzyskuje charakter uprzywilejowany: łączona jest z błogosławieństwem, mocą, porządkiem, autorytetem, właściwym działaniem, zgodnością z normą i orientacją ku temu, co czyste, jawne lub prawowite. Lewa strona bywa bardziej ambiwalentna: może oznaczać ukrycie, inność, cień, odwrócenie, tajemnicę, nieczystość albo obszar tego, co mniej kontrolowalne. Trzeba jednak unikać uproszczenia, jakoby istniał jeden uniwersalny kod. Antropologia religii i symboliki ciała pokazuje raczej, że układ prawa–lewa działa jako zasada różnicowania, ale jego konkretna semantyka zależy od kultury, rytuału, płciowania symbolicznego, organizacji przestrzeni sakralnej i relacji między porządkiem społecznym a ciałem. Robert Hertz już na początku 20. wieku pokazał, że prawa i lewa ręka nie są w kulturze zwykłymi symetrycznymi kończynami, lecz nośnikami zhierarchizowanej symboliki, w której ciało odzwierciedla i współtworzy porządek świata społecznego. Mary Douglas rozszerzyłaby to dalej: różnicowanie stron ciała jest elementem większej pracy kultury nad klasyfikacją czystego i nieczystego, dopuszczalnego i ambiwalentnego, właściwego i niepewnego. Dla psychoperformansu ma to niezwykłą wartość, ponieważ pozwala widzieć sylwetkę nie tylko przez pion i centrum, ale również przez asymetrię sensu. Ciało religijne nie jest doskonale neutralnie symetryczne. Jest rozpisane na strony, a strony te mogą nieść różne funkcje. W projekcie pracy z chorobą oka ta wiedza otwiera ciekawy wymiar analizy: kryzys jednego oka, jednej strony twarzy, jednej połowy ciała może uruchamiać nie tylko kliniczną asymetrię, ale i głębsze, kulturowo osadzone doświadczenie zachwiania porządku. Człowiek nie przeżywa strony ciała wyłącznie neurologicznie. Przeżywa ją również symbolicznie. Dlatego jednostronne zaburzenie, ból albo czujność mogą rezonować z nieświadomymi wzorcami znaczenia znacznie silniej, niż wynikałoby to z anatomii. To właśnie jest jeden z najważniejszych powodów, dla których religijno-symboliczne mapy sylwetki nie mogą zostać pominięte w planie sytuacyjnym.

Jeszcze głębiej problem ten odsłania się w symbolice skóry, krwi, ran i otworów ciała, bo to właśnie tam religijne kartografie człowieka stają się mapami granicy. Skóra nie jest w wielu tradycjach jedynie powierzchnią ochronną, lecz miejscem, gdzie rozstrzyga się stosunek między wnętrzem i zewnętrzem, między czystością i skażeniem, między własnym a obcym, między tym, co wolno odsłonić, a tym, co powinno zostać okryte. Krew jest nośnikiem życia, ale także znakiem ofiary, winy, dziedziczenia, przymierza, rany i śmierci. Oczy, usta, nozdrza, uszy, genitalia i rany pełnią funkcję progową: przez nie ciało komunikuje się ze światem, ale też przez nie świat może wtargnąć do środka. Julia Kristeva, Georges Bataille, René Girard czy Juliaiste

inspiracje z obszaru antropologii ofiary i abiektu pomagają uchwycić tę logikę: to, co narusza granicę ciała, bardzo często staje się nośnikiem szczególnej intensywności religijnej, lękowej albo sakralnej. W ikonografiach męczeństwa, rytuałach oczyszczenia, obrzezania, namaszczania, obmywania, znakowania czoła, oczu, ust, dłoni czy stóp widać wyraźnie, że cała sylwetka jest w religii terenem pracy granicznej. Dla psychoperformansu to rozpoznanie ma ogromne znaczenie, bo pozwala myśleć o chorym oku nie tylko jako o miejscu funkcjonalnej utraty, ale jako o progu, który stał się nadmiernie uwrażliwiony egzystencjalnie. Oko jest przecież jednym z najbardziej obciążonych symbolicznie otworów ciała: widzi i jest widziane, otwiera świat i wystawia podmiot na świat, daje wiedzę i naraża na pokusę, jest znakiem obecności, ale też lęku przed zranieniem, kontrolą, zanieczyszczeniem i utratą integralności. W sytuacji choroby oka cały organizm może zacząć zachowywać się tak, jakby granica została naruszona w miejscu szczególnie uprzywilejowanym. To z kolei tłumaczy, dlaczego kryzys wzroku tak często wywołuje wtórne reorganizacje całej sylwetki, daleko wykraczające poza sam narząd: nadmierną ochronę twarzy, szyi i głowy, zwiększoną czujność wobec przestrzeni przed ciałem, wzmożone napięcie wokół kontaktu społecznego, a czasem również głębsze pytania o prawdę, bezpieczeństwo, tożsamość i dostęp do świata. Religijno-symboliczna mapa całej sylwetki ujawnia zatem, że rana w jednym miejscu może zostać przeżyta jako wstrząs w całym porządku antropologicznym.

Na tym tle staje się jasne, że religijno-symboliczne mapy całej sylwetki nie są jedynie archiwum dawnych wierzeń, lecz także źródłem aktywnych schematów przeżywania, które nadal działają w nowoczesnym podmiocie, nawet gdy nie są explicite wyznawane. Człowiek współczesny może nie znać już teologii serca, ikonografii ran, rytuałów oczyszczenia czy osi niebo–ziemia w klasycznej postaci, a jednak jego ciało nadal bywa organizowane przez podobne intuicje: głowa jako miejsce władzy i nadmiaru kontroli, serce jako centrum prawdy o sobie, ręce jako instrument sprawczości i bezradności, oczy jako pole wiedzy i zagrożenia, stopy jako utracony albo odzyskiwany kontakt z realnością. Właśnie dlatego następny krok musi prowadzić do mapy psychofizyczno-duchowej jako narzędzia planu sytuacyjnego. Dopiero ona pozwoli zebrać w jednym modelu to, co kliniczne, psychoterapeutyczne, somatyczne, medyczno-energetyczne i religijno-symboliczne, bez zacierania ich różnic. Tylko taka mapa będzie wystarczająco gęsta, by móc pracować z człowiekiem nie jako z przypadkowym zlepkiem części, ale jako z żywą, wielowarstwową sylwetką zamieszkaną przez historię, objaw, sens, kulturę i możliwość przemiany.

Ważnym, a często pomijanym polem religijno-symbolicznych map całej sylwetki są tradycje starożytne, w których ciało człowieka funkcjonuje jako miejsce styku między porządkiem politycznym, rytualnym i kosmicznym. W Egipcie szczególne znaczenie uzyskuje serce jako nośnik pamięci, intencji i odpowiedzialności, a zarazem organ, który w perspektywie pośmiertnej może zostać zważony wobec pióra Maat. Oznacza to, że sylwetka nie jest tam wyłącznie biologiczną powłoką, lecz nośnikiem prawdy moralnej. Oko, zwłaszcza w figurze udżat, uzyskuje status szczególny: staje się znakiem integralności, ochrony, przywracania porządku i pełni po naruszeniu. Usta i twarz odgrywają centralną rolę w rytuałach ożywiania, takich jak otwieranie ust, gdzie ciało zyskuje możliwość uczestniczenia w porządku świata także po śmierci. W tradycjach greckich i później hellenistyczno-hermetycznych sylwetka bywa mapowana poprzez ideę człowieka jako mikrokosmosu, to znaczy bytu, który w sobie samym odbija porządek większy niż jednostkowa biografia. U Platona, stoików, w późniejszych hermetykach i w neoplatonizmie powraca intuicja, że pion ciała, relacja głowy do nieba, stóp

do ziemi, wnętrza do logosu i zewnętrza do kosmosu nie są obojętne. Człowiek stoi między sferami. Nie jest tylko zwierzęciem, ale również miejscem pośrednictwa. W niektórych nurtach późnoantycznych, magicznych i hermetycznych pojawiają się nawet dokładniejsze przyporządkowania części sylwetki siłom planetarnym, jakościom duchowym i porządkom emanacyjnym. Z perspektywy tej książki nie chodzi o uznanie tych przyporządkowań za ukrytą fizjologię, lecz o dostrzeżenie ich wielkiej konsekwencji formalnej: ciało całe zostaje potraktowane jako diagram bytu. Głowa nie jest tylko siedliskiem wzroku, lecz miejscem światła, kierunku, zwierzchnictwa i niebezpieczeństwa pychy; pierś i serce nie są tylko mechanizmem krążenia, lecz centrum prawdy osoby; brzuch i łono łączą się z życiem, płodnością, trawieniem losu; ręce z mocą i sprawstwem; stopy z ziemią, drogą i granicą świętości. To właśnie z tej matrycy wyrastają późniejsze religijne, astrologiczne i ezoteryczne mapy całej sylwetki, które tak mocno wpłyną na nowożytną wyobraźnię ciała.

Szczególnym rozwinięciem tej logiki staje się średniowieczny i wczesnonowożytny antropokosmos, w którym sylwetka ludzka zostaje powiązana z porządkiem zodiakalnym, planetarnym i teologicznym. Figura homo signorum, znana także jako człowiek zodiakalny, rozpisuje ciało od głowy po stopy według znaków nieba: Baran przy głowie, Byk przy szyi, Bliźnięta przy barkach i ramionach, Rak przy klatce piersiowej, Lew przy sercu, Panna przy brzuchu, Waga przy okolicy lędźwiowej, Skorpion przy genitaliach, Strzelec przy udach, Koziorożec przy kolanach, Wodnik przy goleniach, Ryby przy stopach. Nie była to tylko dekoracja astrologiczna. W medycynie humoralnej, w praktykach puszczania krwi, w kalendarzach leczniczych i w szerzej pojętej wyobraźni kosmologicznej figura ta porządkowała całe ciało jako teren wpisany w rytm nieba. Hildegarda z Bingen rozwijała własne wizje człowieka osadzonego w makrokosmosie, a liczne średniowieczne diagramy i miniatury pokazują, że sylwetka ludzka była wówczas czytana nie tylko przez anatomię, lecz przez analogię, wertykalność, cyrkulację wpływów i przez ideę, że porządek kosmiczny znajduje swój odpowiednik w porządku cielesnym. Dla psychoperformansu ważne jest to z 2 powodów. Po pierwsze, uczy, że ciało może być rozumiane jako narzędzie orientacji, a nie wyłącznie obiekt zabiegów. Po drugie, pokazuje, że religijno-symboliczna mapa sylwetki bardzo łatwo przechodzi w mapę praktyczną, wpływającą na decyzje dotyczące rytmu życia, terapii, modlitwy, pracy i odpoczynku. W projekcie dotyczącym choroby oka jest to szczególnie istotne, ponieważ narząd wzroku należy do tych stref ciała, które najczęściej uzyskiwały uprzywilejowaną pozycję w religijnych i kosmologicznych imaginariach. Oko bywało wiązane z niebem, z poznaniem, z boskim nadzorem, z prawdą, z iluzją, z ochroną, z zagrożeniem i z przekroczeniem granicy między wnętrzem a światem. Gdy więc choroba dotyka oka, narusza nie tylko fizjologiczny mechanizm widzenia, ale także całe wielowiekowe pole symbolicznego znaczenia. Religijno-symboliczna mapa sylwetki pozwala to zrozumieć głębiej niż czysto funkcjonalna analiza narządu.

Trzeba też szerzej uwzględnić religie i kosmologie ludów rdzennych oraz tradycje rytualne, w których całe ciało ludzkie staje się powierzchnią wpisu społecznego, genealogicznego i kosmicznego. Nie wolno tu oczywiście mówić o jednym „modelu rdzennym”, bo byłoby to grubym uproszczeniem. Jednak w bardzo wielu kulturach ciało całe funkcjonuje jako nośnik przynależności, pamięci przodków, statusu inicjacyjnego, relacji z terytorium, z duchami i z porządkiem wspólnotowym. Marcel Mauss, Claude Lévi-Strauss, Victor Turner, Alfred Gell i wielu antropologów pokazywało, że techniki ciała, zdobienie, nacinanie, tatuowanie, malowanie, bliznowanie, określone uczesania, sposoby chodzenia, pozycje rytualne i gesty nie są jedynie ozdobą lub zwyczajem. Są mapami osoby. Ciało nie tyle „należy” do jednostki, ile

ujawnia, kim ona jest w porządku większym niż jednostkowa biografia. Twarz może być miejscem inskrypcji rodowej, tors polem znaków inicjacyjnych, plecy obszarem ochronnym, ręce i nogi nośnikami określonych obowiązków, a całe ułożenie sylwetki w tańcu, transie, lamentacji, procesji czy polowaniu staje się formą kosmologicznej orientacji. W niektórych tradycjach amazońskich, australijskich, afrykańskich czy północnoamerykańskich ciało jest nie tylko oznaczane, ale także traktowane jako medium przechodzenia między ludzkim i nieludzkim, między przodkami, zwierzętami, terytorium i wspólnotą. Eduardo Viveiros de Castro uczył ostrożności wobec zachodniego myślenia, które zakłada jedną, neutralną naturę ciała. W wielu kosmologiach ciało jest właśnie tym, co różnicuje perspektywę i miejsce bytu w świecie. Dla psychoperformansu jest to niezwykle ważna lekcja: sylwetka może być nie tylko zapisem indywidualnej psychiki, ale także miejscem wpisu zbiorowego, rodowego, środowiskowego i kosmologicznego. W przypadku pracy nad chorobą oka taka perspektywa nie oznacza egzotyzowania problemu, lecz przypomina, że ciało cierpiące nie jest nigdy ciałem czysto prywatnym. Nosi w sobie języki kultury, wzorce męskości i produktywności, modele twórczości, wyobrażenia o wartości, dziedziczone wzorce reagowania na chorobę i społeczne oczekiwania wobec sprawności. Religijno-symboliczne mapy całej sylwetki uczą zatem widzieć ciało jako teren splotu tego, co osobiste, wspólnotowe i ontologiczne.

Wszystkie te tradycje, mimo radykalnych różnic, prowadzą do jednego ważnego wniosku: całe ciało ludzkie bardzo rzadko bywało w historii rozumiane jako obojętna bryła. Niemal zawsze było traktowane jako teren rozróżnień, wartości, hierarchii i relacji z porządkiem większym niż indywidualna fizjologia. Właśnie dlatego religijno-symboliczne mapy sylwetki nadal oddziałują także tam, gdzie człowiek uważa się za świecki. Głowa pozostaje znakiem dominacji, serce znakiem prawdy o sobie, oczy znakiem poznania i zagrożenia, ręce sprawczości, stopy realności, skóra granicy, rana miejscem kryzysu i objawienia zarazem. Psychoperformans, który chce pracować z całą sylwetką naprawdę głęboko, nie może tych warstw pomijać. Nie musi ich absolutyzować, ale musi wiedzieć, że ciało osoby chorej, twórczej, przeciążonej i szukającej przemiany zawsze już jest nasycone takimi obrazami. W następnej części tego podrozdziału trzeba będzie zatem przejść do jeszcze bardziej precyzyjnej syntezy: pokazać, jak religijno-symboliczne mapy organizują osie góra–dół, prawa–lewa, przód–tył, centrum–obwód, a także jak przygotowują grunt pod mapę psychofizyczno-duchową jako narzędzie planu sytuacyjnego.

Jeżeli religijno-symboliczne mapy całej sylwetki mają zostać doprowadzone do poziomu naprawdę użytecznego dla planu sytuacyjnego, trzeba teraz zebrać ich logikę wokół kilku osi, które powracają ponad granicami tradycji. Pierwsza z nich to oś góra–dół. W niemal wszystkich wielkich religiach i kosmologiach góra bywa silniej związana z tym, co jasne, niebiańskie, duchowe, władcze, objawiające, sądzące albo patrzące, dół zaś z ziemią, narodzinami, ciężarem, pracą, pokorą, drogą, śmiercią, płodnością lub tym, co pozostaje bliżej materii. Ta opozycja nigdy nie jest jednak prostą hierarchią w rodzaju „góra dobra, dół zły". W wielu tradycjach dół jest przecież również miejscem życia, zakorzenienia, realności i warunku wcielenia, podczas gdy góra może oznaczać zarówno światło, jak i pychę, oddzielenie lub groźbę zbyt abstrakcyjnego ducha. W chrześcijaństwie głowa zyskuje rangę symbolu zwierzchności, ale stopy Chrystusa i świętych niosą równocześnie wagę pokory, drogi, namaszczenia i kontaktu z ziemią świętą. W islamie czoło dotykające podłoża nie jest degradacją, lecz właśnie szczytową figurą uporządkowania osi człowieka wobec Boga. W hinduizmie i buddyzmie pion ciała staje się drogą praktyki, ale bez dolnego oparcia, bez podstawy i bez pracy z oddechem nie ma mowy o autentycznym wzniesieniu świadomości. W tradycjach daoistycznych oraz japońskich

przesadna dominacja głowy i oczu może być wręcz rozumiana jako utrata właściwej relacji z centrum i z ziemią. Dla psychoperformansu stawka tej osi jest ogromna. Osoba żyjąca z chorobą oka często organizuje całą egzystencję „u góry": w czole, w spojrzeniu, w analizie, w lękowym monitorowaniu, w napięciu wokół jakości widzenia. Religijno-symboliczne mapy całej sylwetki przypominają, że taka organizacja ma nie tylko wymiar biologiczny, ale i antropologiczny. Człowiek nadmiernie unoszący życie do głowy traci nie tylko regulację somatyczną, ale również dostęp do innego sensu własnej obecności. W planie sytuacyjnym oznacza to konieczność pracy nad pionem nie jako prostą korektą postawy, lecz jako nad przywróceniem egzystencji do pełnej osi: od oka i czoła ku gardłu, sercu, przeponie, centrum trzewnemu, miednicy i stopom. Nie chodzi przy tym o symboliczny banał „zejścia do ciała", ale o coś znacznie trudniejszego: o rozbrojenie wzrokocentrycznego modelu podmiotu i zastąpienie go bardziej całosylwetkową organizacją życia.

Druga oś, równie ważna, dotyczy relacji centrum–obwód. W religijnych i symbolicznych mapach człowieka centrum bardzo rzadko jest po prostu geometrycznym środkiem tułowia. Bywa sercem, łonem, brzuchem, osią, wnętrzem świątyni, miejscem pamięci, źródłem oddechu, miejscem spotkania z Bogiem albo przestrzenią, gdzie osoba naprawdę „mieszka" w sobie. Obwód tworzą z kolei twarz, ręce, stopy, skóra, zmysły, gest, ekspozycja, kontakt z innymi i wejście w świat. W wielu tradycjach religijnych prawdziwe życie człowieka zależy od tego, czy obwód pozostaje podłączony do centrum. Gdy ręce działają bez serca, czyn staje się pusty albo przemocowy. Gdy oczy patrzą bez głębi serca, widzenie zamienia się w osąd, pokusę albo czujność pozbawioną mądrości. Gdy usta mówią bez zestrojenia z wnętrzem, słowo traci moc prawdy. Augustyn, Al-Ghazali, Hesychios, mistrzowie zen czy autorzy upaniszad mówią odmiennymi językami, ale bardzo często powracają do tej samej intuicji: człowiek może być rozproszony po obwodach własnej sylwetki i wówczas traci dostęp do prawdziwego centrum. Z perspektywy studium przypadku związanego z chorobą oka ta oś jest szczególnie czytelna. Wzrok jako funkcja obwodowa o kolosalnym znaczeniu poznawczym może przejąć całą ekonomię życia i odciągnąć podmiot od głębszego centrum regulacji. Człowiek zaczyna wtedy istnieć „na twarzy", „w oczach", „w ekranie", „w obrazie", podczas gdy brzuch, przepona, miednica i nogi stają się wtórne, niemal nieme. Religijno-symboliczne mapy sylwetki nie rozwiązują tego problemu klinicznie, ale bardzo wyraźnie go ujawniają: gdy obwód odcina się od centrum, całe ciało staje się nie tyle żywym mikrokosmosem, ile polem rozproszenia. Psychoperformans może z tej lekcji czerpać bezpośrednio. Musi projektować działania, które nie wzmacniają samego obwodu, nawet jeśli dotyczą narządu tak uprzywilejowanego jak oko, lecz odbudowują relację oka do centrum. Oznacza to nie tylko zmianę stylu patrzenia, ale również przebudowę oddechu, głosu, ruchu, rytmu dnia, relacji z rękami i sposobu zajmowania przestrzeni. Dopiero wtedy wzrok przestaje być samotnym tyranem sylwetki, a staje się jednym z elementów większej organizacji.

Trzecia fundamentalna relacja dotyczy przodu i tyłu ciała oraz tego, co jawne i ukryte. W licznych tradycjach religijnych przód sylwetki wiąże się z twarzą, relacją, ekspozycją, publicznością, objawieniem, ale też z narażeniem, wstydem i oceną. Tył częściej kojarzy się z tym, co podtrzymuje, co osłania, co jest poza bezpośrednim widzeniem, co nie jest przeznaczone do nieustannej prezentacji. W ikonografiach i rytuałach bardzo często to, co najbardziej znaczące, dzieje się na styku przodu i tyłu: twarz zwraca się ku światu lub ku Bogu, ale plecy niosą ciężar; piersi odsłaniają serce, ale kręgosłup podtrzymuje pion; dłonie wychodzą ku działaniu, ale łopatki i tylny tors organizują ich rzeczywistą moc. Emmanuel Levinas uczynił z

twarzy miejsce etycznego wezwania, ale antropologia ciała przypomina, że twarz bez zaplecza całej sylwetki łatwo staje się wyłącznie maską. W projekcie pracy z chorobą oka ten wymiar jest szczególnie ważny, ponieważ kryzys wzroku bardzo często frontalizuje całe doświadczenie. Człowiek żyje coraz bardziej „z przodu": oczami, czołem, twarzą, ekranem, naprzeciw świata, naprzeciw badania, naprzeciw oceny. Tył ciała, plecy, potylica, tylna taśma nóg, wszystko to schodzi do roli biernego zaplecza albo znika z odczucia. Religijno-symboliczne kartografie, podobnie zresztą jak wiele map somatycznych, przypominają, że taki styl istnienia jest niepełny. Podmiot bez tyłu, bez zaplecza, bez niewidzialnego wsparcia własnej sylwetki staje się nadmiernie wystawiony i nadmiernie zależny od tego, co przychodzi z przodu. Dla psychoperformansu ta intuicja ma moc praktyczną. Oko jako strefa frontalna nie powinno być jedynym protagonistą działania. Trzeba budować takie formy ruchu, światła, dotyku i rytmu, które przywracają tył sylwetki jako realne tło egzystencji. W języku religijno-symbolicznym można by powiedzieć, że człowiek odzyskuje nie tylko twarz, ale też zaplecze bycia. W języku planu sytuacyjnego oznacza to pracę nad plecami, karkiem, tylnością oddechu, tylną osią głowy i nóg nie jako elementem rehabilitacji fizycznej sensu stricto, lecz jako warunkiem wyjścia z jednostronnej egzystencji frontalnej.

Czwarta oś, która przygotowuje bezpośrednio przejście do mapy psychofizyczno-duchowej, dotyczy relacji między wnętrzem a powierzchnią, między tym, co ukryte, a tym, co objawione. Religie i kosmologie nieustannie rozgrywają człowieka na tej granicy. Wnętrze może oznaczać serce, sumienie, ukrytą intencję, oddech, życie, tajemnicę, pamięć Boga, prawdziwą osobę. Powierzchnia może oznaczać skórę, twarz, zachowanie, rytuał, znak publiczny, ciało wystawione na spojrzenie innych, na błogosławieństwo, na skalanie albo na przymierze. Jednak w dojrzałych mapach religijnych nie chodzi o prostą opozycję „wnętrze dobre, powierzchnia fałszywa". Chodzi raczej o zgodność albo niezgodność między nimi. Człowiek może mieć czyste ciało, ale nieczyste serce, albo odwrotnie, może nieść ranę i skażenie powierzchniowe, ale zachować wierność wnętrza. Może też, co szczególnie ważne dla tej książki, doświadczać takiego naruszenia powierzchni lub takiej choroby określonej strefy ciała, która uruchamia pytanie o całe wnętrze osoby. W przypadku oka staje się to aż nadto wyraźne. Oko należy do powierzchni i do otworu ciała, ale równocześnie jest znakiem wnętrza, bo zdradza uwagę, czujność, obecność, lęk, pożądanie, skupienie, rozproszenie, prawdę i nieprawdę kontaktu. Choroba oka może więc zostać przeżyta jako naruszenie jednocześnie powierzchni i wnętrza, jako wstrząs w relacji między tym, co człowiek pokazuje, a tym, jak naprawdę mieszka w sobie. Religijno-symboliczna mapa całej sylwetki pozwala ten wstrząs uchwycić bez redukowania go ani do czystej biologii, ani do sentymentalnej metafory. I właśnie dlatego następny krok musi prowadzić do mapy psychofizyczno-duchowej, która nie unieważni żadnego z dotychczasowych poziomów, ale połączy je w model użyteczny dla planu sytuacyjnego: takiego, który bierze pod uwagę narząd, napięcie, oś, symbol, rytm, wnętrze, powierzchnię i długie trwanie przemiany.

Ostateczne domknięcie religijno-symbolicznych map całej sylwetki wymaga więc przyjęcia jednej zasady metodologicznej: ciało w religii nie jest ani prostym przedmiotem biologii, ani wyłącznie nośnikiem dowolnych projekcji, lecz uporządkowaną figurą sensu. To, co w mapach klinicznych występowało jako unerwienie, reprezentacja, ból rzutowany albo organizacja autonomiczna, tutaj występuje jako hierarchia, próg, znak, relacja do sacrum i moralna topografia osoby. Mircea Eliade, Mary Douglas, Robert Hertz, Paul Ricoeur i Emmanuel Levinas, mimo zasadniczo odmiennych języków, pomagają uchwycić wspólny rdzeń tych tradycji: sylwetka ludzka jest czytana jako uporządkowana całość, w której góra i dół, prawa i lewa

strona, przód i tył, centrum i obwód, wnętrze i powierzchnia nie są neutralnymi kategoriami przestrzennymi, lecz nośnikami wartości, napięć i sposobów zamieszkiwania świata. Głowa może oznaczać światło, sąd, pychę albo zwierzchność, serce prawdę osoby, ręce sprawczość i odpowiedzialność, stopy drogę, ziemię i pokorę, oczy poznanie, czujność, pokusę, objawienie albo zranienie granicy. Właśnie dlatego religijno-symboliczne mapy całej sylwetki zachowują znaczenie także tam, gdzie jawna wiara słabnie lub zanika. Pozostają bowiem częścią głębokiej kulturowej organizacji doświadczenia. Człowiek współczesny wciąż przeżywa głowę jako miejsce kontroli, serce jako centrum prawdy o sobie, oczy jako miejsce poznania i zagrożenia, stopy jako relację z realnością, a skórę jako granicę własnego świata. Z perspektywy tej książki oznacza to, że każda głębsza praca z ciałem, zwłaszcza z ciałem dotkniętym chorobą oka, musi brać pod uwagę nie tylko funkcję narządu, ale również fakt, że narząd ten należy do jednej z najbardziej obciążonych symbolicznie stref ludzkiej sylwetki.

Na tym tle staje się jasne, że religijno-symboliczne mapy nie powinny być ani dosłownie psychologizowane, ani całkowicie odrzucane jako „przesądne". Ich realna wartość nie polega na tym, że dostarczają ukrytej anatomii człowieka, lecz na tym, że ujawniają wielowiekowe sposoby organizacji sensu w ciele. Claude Lévi-Strauss, Victor Turner, Marcel Mauss i François Jullien uczyliby tu podobnej ostrożności: odmiennych tradycji nie wolno redukować do jednej tabeli znaczeń, ale też nie wolno ich czytać tak, jakby były jedynie folklorystycznym tłem nowoczesności. Każda z tych map wypracowała określoną logikę relacji między ciałem, światem, wspólnotą, cierpieniem i przemianą. Dla psychoperformansu najcenniejsze jest właśnie to formalne dziedzictwo. Sylwetka może zostać potraktowana jako oś praktyki, jako diagram przejścia, jako przestrzeń różnicowania godności i upadku, odsłonięcia i zasłonięcia, ciężaru i światła, kontaktu i wycofania. Nie chodzi więc o to, by kopiować z religii gotowe wyjaśnienia objawu, lecz by rozumieć, że ciało całe od dawna służyło kulturze jako narzędzie orientacji w sprawach granicznych. Gdy człowiek doświadcza choroby, zwłaszcza choroby narządu tak silnie związanego z prawdą, poznaniem i ekspozycją jak oko, uruchamia się nie tylko proces medyczny, ale również proces symboliczny. Wstrząs nie dotyczy wyłącznie widzenia, lecz także sposobu bycia widzącym, patrzącym, ocenianym, obecnym, podatnym na zranienie i zależnym od świata. Religijno-symboliczne mapy całej sylwetki pozwalają tę warstwę uchwycić bez infantylizacji i bez banalnej mistyfikacji.

W odniesieniu do konkretnego planu IndywiduAkcji dla artysty wizualnego z chorobą oka oznacza to konieczność myślenia o sylwetce jako o miejscu wtórnej reorganizacji sensu. Chore oko nie pozostaje samotnym punktem uszkodzenia. Bardzo szybko zaczyna przestawiać całą figurę człowieka: czoło i twarz ulegają nadmiernej koncentracji, szyja i kark przejmują ciężar czujności, gardło może stać się strefą wstrzymywania napięcia i mowy, klatka piersiowa strefą alarmowej ochrony, brzuch i miednica tracą udział w podtrzymywaniu centrum, ręce przejmują nadmiar kompensacyjnej kontroli, a stopy słabiej uczestniczą w realnym ugruntowaniu. Jeżeli nałożyć na to religijno-symboliczną kartografię całej sylwetki, widać jeszcze więcej: wzrok staje się nie tylko funkcją, ale miejscem kryzysu prawdy, bezpieczeństwa, kontaktu i ekspozycji; twarz staje się miejscem napiętego wystawienia na świat; serce wymaga ochrony przed zawłaszczeniem przez sam objaw; stopy muszą odzyskać funkcję ziemi i drogi; ręce potrzebują zostać odłączone od samego przymusu korekty i przywrócone do bardziej zrównoważonej sprawczości. Właśnie tutaj religijno-symboliczna mapa całej sylwetki okazuje się praktycznie użyteczna. Nie zastępuje medycyny ani psychoterapii, ale pomaga rozpoznać, jak głęboko kryzys widzenia narusza antropologiczną figurę osoby. Dzięki temu plan sytuacyjny może być

komponowany nie wyłącznie wokół objawu, lecz wokół całego pola jego konsekwencji: osi pionowej, centrum, obwodu, relacji przodu i tyłu, progów twarzy i oka, a także potrzeby odbudowy bardziej sprawiedliwej wobec ciała organizacji życia.

Z tego wszystkiego wynika końcowa teza tego podrozdziału. Religijno-symboliczne mapy całej sylwetki są niezbędne dla projektu psychoperformansu nie dlatego, że zawierają jedną obowiązującą prawdę o człowieku, lecz dlatego, że odsłaniają pełny wymiar ciała jako nośnika sensu. Pokazują, że ciało całe było i nadal jest w kulturze przestrzenią hierarchii, granic, przejść, ofiary, objawienia, ochrony, drogi, rany i możliwej przemiany. Pokazują również, że kryzys jednego narządu może zostać przeżyty jako wstrząs całej figury osoby, jeśli narząd ten należy do szczególnie uprzywilejowanej symbolicznie strefy sylwetki. W przypadku oka taka sytuacja zachodzi niemal zawsze. Dlatego następny krok musi prowadzić do mapy psychofizyczno-duchowej jako narzędzia planu sytuacyjnego, ponieważ dopiero ona pozwoli nałożyć na siebie i odpowiedzialnie zestroić wszystkie dotychczasowe poziomy: neurobiologiczny i kliniczny, psychoterapeutyczny i somatyczny, medyczno-energetyczny oraz religijno-symboliczny. Nie po to, by je zlać w jedną pseudonaukową całość, lecz po to, by zbudować wielowarstwowy model sylwetki, który nada się do realnej pracy nad przemianą.

32.9. Mapa psychofizyczno-duchowa jako narzędzie planu sytuacyjnego

Mapa psychofizyczno-duchowa nie jest sumą wcześniejszych map, lecz ich kompozycją wyższego rzędu. To rozróżnienie ma znaczenie podstawowe. Gdyby była tylko zbiorem warstw nałożonych na siebie mechanicznie, otrzymalibyśmy atlas przeładowany informacją, ale martwy jako narzędzie działania. Tymczasem plan sytuacyjny potrzebuje mapy, która nie tylko opisuje ciało, lecz porządkuje decyzję: gdzie interweniować, czym, w jakiej kolejności, z jaką intensywnością, wobec jakiej logiki problemu i z jakim celem przemiany. Mapa psychofizyczno-duchowa musi więc działać jak matryca kompozycyjna. Z jednej strony bierze pod uwagę warstwę neurobiologiczną i kliniczną, czyli realne ograniczenia, objawy, wzorce przeciążenia, osie kompensacji, ryzyka medyczne i faktyczną topografię organizmu. Z drugiej strony uwzględnia warstwę psychoterapeutyczną i somatyczną, a więc sposób, w jaki sylwetka przechowuje obronę, wstyd, kontrolę, odcięcie, nadmobilizację, wycofanie, utratę podparcia i możliwe ścieżki repatterningu. Dalej dochodzi warstwa medyczno-energetyczna, ale używana nie jako dowód biologiczny, tylko jako porządek relacyjny, pomagający myśleć osiowo, sieciowo, rytmicznie i całosylwetkowo. Wreszcie warstwa religijno-symboliczna i szerzej duchowa, która pokazuje, że głowa, oczy, serce, ręce, stopy, skóra i pion ciała nie są obojętne antropologicznie, lecz uczestniczą w porządku sensu, godności, granicy, ekspozycji, prawdy, rany i możliwej przemiany. Mapa psychofizyczno-duchowa nie rozpuszcza różnic między tymi porządkami. Przeciwnie, musi je utrzymać, bo tylko wtedy staje się rzetelna. Jej zadaniem nie jest powiedzieć, że wszystko jest tym samym, ale ustalić, które poziomy w danym przypadku są najbardziej aktywne, które pozostają wtórne, a które stanowią ważne, lecz tylko wspomagające tło. W przypadku człowieka żyjącego z chorobą oka oznacza to, że nie wolno ani zredukować problemu do samej okulistyki, ani przeciwnie — utopić go w symbolice bez faktografii. Trzeba zbudować mapę, w której narząd wzroku pozostaje punktem klinicznie uprzywilejowanym, a zarazem staje się węzłem wtórnych reorganizacji całej sylwetki, psychiki, rytmu życia i wyobraźni o sobie.

Najważniejszą funkcją tej mapy jest hierarchizacja poziomów interwencji. Nie każdy element ciała znaczy tyle samo w każdym przypadku i nie każda warstwa wymaga natychmiastowego działania. Mapa psychofizyczno-duchowa powinna więc odpowiadać przynajmniej na 7 pytań. Po pierwsze, gdzie znajduje się rdzeń problemu klinicznego i jakie ma realne granice bezpieczeństwa. Po drugie, jakie wtórne strefy sylwetki przejęły nadmiar kompensacji, ochrony lub napięcia. Po trzecie, które osie całego ciała zostały zaburzone: góra–dół, przód–tył, prawa–lewa, centrum–obwód, głowa–stopy, oko–ręka, twarz–tył ciała, oddech–pion. Po czwarte, jak wygląda aktualna ekonomia pobudzenia: gdzie gromadzi się alarm, gdzie zanika czucie, gdzie pojawia się martwota, a gdzie nadmierna czujność. Po piąte, jakie strefy sylwetki zostały symbolicznie przeciążone, to znaczy gdzie objaw medyczny uruchomił kryzys prawdy o sobie, ekspozycji, godności, tożsamości, kontroli, widzialności lub wstydu. Po szóste, jakie części ciała mogą pełnić funkcję pomostową, czyli nie są ani źródłem głównego zagrożenia, ani całkowicie odciętym obszarem, lecz miejscem, przez które można zacząć przebudowę całej organizacji. Po siódme, jaki jest właściwy kierunek pracy: czy trzeba najpierw odciążyć górę, czy odbudować dół, czy przywrócić tył sylwetki, czy odzyskać centrum, czy zmniejszyć dominację oka przez wzmocnienie innych kanałów obecności, czy może najpierw ustabilizować rytm dnia, zanim podejmie się głębszą pracę symboliczną. Właśnie tutaj mapa psychofizyczno-duchowa przewyższa każdą mapę częściową. Nie pyta tylko, gdzie jest objaw, ale jak objaw reorganizuje całość. Nie pyta tylko, co ciało znaczy, ale jak ciało działa. Nie pyta tylko, jak ciało działa, ale ku jakiemu porządkowi życia ma zostać doprowadzone. Dla psychoperformansu to różnica decydująca, bo plan sytuacyjny nie jest atlasem opisowym, lecz projektem przejścia od jednej organizacji istnienia do drugiej.

W odniesieniu do studium przypadku artysty wizualnego z chorobą oka taka mapa musi być zbudowana z wyjątkową precyzją, ponieważ właśnie tu lokalny problem narządu bardzo szybko przechodzi w globalną reorganizację sylwetki i tożsamości. Oko staje się centrum klinicznym, ale też centrum antropologicznym: miejscem, przez które człowiek doświadcza zagrożenia dla własnej sprawczości, wiarygodności zawodowej, autonomii i relacji ze światem obrazu. Twarz i czoło przejmują nadmiar czujności. Kark i obręcz barkowa przejmują nadmiar ochrony. Oddech skraca się i unosi. Klatka piersiowa staje się bardziej alarmowa niż nośna. Brzuch i miednica tracą część funkcji regulacyjnej, bo życie przesuwa się ku górze i ku przodowi. Stopy przestają być realnym oparciem, jeśli cały organizm żyje „w oczach”. Ręce z kolei mogą przejmować kompulsywną mikroregulację: poprawianie, dopracowywanie, jeszcze jedną próbę przywrócenia dawnej precyzji. Mapa psychofizyczno-duchowa musi to wszystko uchwycić jednocześnie. Musi pokazać, że oko nie jest już tylko narządem, lecz węzłem rozciągniętym na twarz, szyję, oddech, orientację przestrzenną, rytm pracy, relację z technologią, z własnym obrazem twórczym, z lękiem przed przyszłością i z symbolicznym znaczeniem widzenia jako takiego. W praktyce planu sytuacyjnego oznacza to, że działania nie mogą być budowane lokalnie. Nawet gdy punktem wyjścia jest narząd wzroku, kompozycja musi obejmować całą sylwetkę. Potrzebna staje się praca nad pionem, nad tyłem ciała, nad odzyskaniem centrum trzewnego, nad modulacją kontaktu ze światłem, nad ruchem, który odciąża frontalną dominację oka, nad głosem, który sprowadza uwagę z twarzy ku osi całego ciała, nad obiektami–kluczami, które reorganizują relację między patrzeniem i byciem, a także nad rytmem dnia, który przestaje być podporządkowany lękowej ekonomii widzenia. Dopiero wtedy mapa staje się czymś więcej niż opisem cierpienia. Staje się narzędziem kompozycji przemiany.

Jeszcze ważniejsze jest to, że mapa psychofizyczno-duchowa nie może być statyczna. Musi zawierać wymiar temporalny. Człowiek nie mieszka w tym samym ciele rano, po kilku godzinach pracy wzrokowej, po zabiegu, po złym śnie, po stresującej rozmowie, po badaniu, po pogorszeniu ostrości czy po dniu względnego uspokojenia. To znaczy, że ta sama sylwetka ma różne konfiguracje dobowo-sytuacyjne. W jednym momencie dominuje mapa kliniczna, bo objaw narzuca cały porządek doświadczenia. W innym dominuje mapa autonomiczna, bo organizm przechodzi w stan alarmu mimo braku wyraźnego pogorszenia okulistycznego. W jeszcze innym dominuje mapa symboliczna, bo drobna zmiana wzroku uruchamia pytania o tożsamość, twórczość i przyszłość. Dlatego plan sytuacyjny nie powinien opierać się na jednej sztywnej planszy ciała, lecz na serii map fazowych: mapa stanu względnej stabilności, mapa stanu przeciążenia, mapa stanu lękowego, mapa stanu pracy twórczej, mapa stanu regeneracji, mapa stanu nawrotu. Dopiero taki układ pozwala rozpoznać, co w danym momencie wymaga pierwszeństwa. Czasem potrzebne będzie natychmiastowe odciążenie układu wzrokowo-głowowego i zejście ku dołowi ciała. Czasem ważniejsza okaże się praca nad symbolicznym statusem oka i twarzy jako stref wystawienia na ocenę. Czasem trzeba będzie odbudować tył ciała, a czasem raczej centrum i relację z podłożem. Czasem priorytetem będzie regulacja dnia, a nie bezpośrednia praca z ciałem podczas samego objawu. Mapa psychofizyczno-duchowa jest więc narzędziem dynamicznym, służącym do czytania przejść między stanami. To właśnie odróżnia ją od atlasu i czyni z niej instrument planu sytuacyjnego w ścisłym sensie.

Końcowa teza tej pierwszej części powinna zatem brzmieć bardzo precyzyjnie. Mapa psychofizyczno-duchowa jako narzędzie planu sytuacyjnego to nie metaforyczny obraz człowieka, lecz wielowarstwowy model decyzyjny, który pozwala zestroić bezpieczeństwo medyczne, realną topografię objawu, ucieleśnione wzorce obrony, osie całej sylwetki, rytm regulacji, symboliczny ciężar określonych stref ciała oraz kierunek pożądanej przemiany. Jej zadaniem nie jest zastąpienie którejkolwiek z map szczegółowych, ale ustalenie ich hierarchii i współbrzmienia w konkretnym przypadku. Dla dalszej pracy nad książką i nad planem IndywiduAkcji oznacza to, że kolejne odsłony tego podrozdziału muszą przejść od definicji ogólnej do bardziej precyzyjnych procedur: jak budować taką mapę krok po kroku, jak rozpoznawać strefy wiodące, jak wyznaczać osie kompensacji, jak dobierać obiekty–klucze, gesty, głos, ruch, światło, świadka i rytm dnia do konkretnej konfiguracji sylwetki. Dopiero wtedy mapa psychofizyczno-duchowa stanie się rzeczywistym centrum metodologicznym całej tej części książki.

Pierwszym warunkiem zbudowania mapy psychofizyczno-duchowej jest rozdzielenie materiału wejściowego na poziomy, które w doświadczeniu pacjenta-artysty zlewają się zazwyczaj w jedno. Człowiek mówi na przykład, że „oko jest przeciążone”, ale w tym jednym zdaniu mogą już współwystępować co najmniej 6 różnych warstw: realny stan okulistyczny, wtórne napięcie mięśniowe okolicy oczodołowo-czołowo-skroniowej, autonomiczna czujność całej górnej połowy ciała, psychodynamiczny przymus kontroli, symboliczne przeżycie zagrożenia prawdy i sprawczości oraz duchowo-egzystencjalne poczucie zachwiania osi życia. Mapa psychofizyczno-duchowa zaczyna się więc od radykalnie precyzyjnego dochodzenia. Nie wolno pytać tylko „gdzie boli” albo „co jest trudne”, lecz trzeba ustalić: gdzie znajduje się objaw pierwotny, gdzie rozchodzą się jego wtórne konsekwencje, gdzie ciało broni się przed nim przez nadmiar napięcia, gdzie organizm wyłącza czucie, gdzie psychika dokłada własną semantykę katastrofy albo wstydu, a gdzie pojawiają się miejsca potencjalnej reorganizacji. To oznacza pracę na kilku arkuszach jednocześnie. Arkusz pierwszy jest kliniczny: obejmuje rozpoznanie

medyczne, przebieg objawu, zmienność dobową, wpływ światła, czytania, ekranu, zmęczenia, snu, stresu, pozycji ciała, bólu głowy, napięcia karku i wszystkich innych czynników, które realnie zmieniają stan funkcjonalny. Arkusz drugi jest somatyczny: obejmuje to, jak całe ciało odpowiada na objaw — gdzie przejmuje nadmiar pracy, gdzie usztywnia się, gdzie zapada, gdzie traci kontakt z podporą, jak organizuje oddech, krok, ustawienie barków, głowy, miednicy i stóp. Arkusz trzeci jest psychologiczno-charakterologiczny: pyta o dominujące style reagowania, takie jak nadkontrola, przyspieszenie, perfekcjonizm, wstyd, zaprzeczanie, heroiczna kompensacja, katastrofizacja lub zamrożenie. Arkusz czwarty jest symboliczny: wskazuje, co w danym przypadku oznacza wzrok, twarz, ekspozycja, bycie widzianym, twórczość, precyzja, utrata ostrości, zniekształcenie obrazu, zależność od pomocy i zmiana skali działania. Arkusz piąty jest egzystencjalno-duchowy: pyta o to, jak naruszona została oś życia, czym stała się granica, jak zmieniła się relacja do czasu, przyszłości, sensu pracy i wartości własnej osoby. Dopiero po takim rozdzieleniu można zacząć budować mapę. Bez tego wszystkie poziomy mieszają się w jedną mgłę i plan sytuacyjny reaguje bardziej na ogólne cierpienie niż na rzeczywistą architekturę problemu. Właśnie tutaj szczególnie przydatne okazują się intuicje Thomasa Fuchsa, Antonia Damasia, Paula Schildera, Alexandra Lowena i Viktora Frankla, bo każdy z nich w innym języku przypomina, że człowiek jest jednocześnie organizmem, przeżywanym ciałem, wzorcem relacyjnym i istotą sensotwórczą. Mapa psychofizyczno-duchowa ma obowiązek utrzymać wszystkie te poziomy bez ich chaotycznego zmieszania.

Drugim krokiem jest wyznaczenie stref wiodących i stref wtórnych. To jeden z najważniejszych momentów całej procedury, bo bez niego plan sytuacyjny staje się nadmiernie szeroki i mało skuteczny. Strefa wiodąca to nie zawsze miejsce objawu pierwotnego. Czasem nim jest oczywiście oko, ale bywa też tak, że najbardziej destrukcyjną rolę organizacyjną przejmuje inna strefa: czoło jako miejsce permanentnej kontroli, kark jako strefa ochrony i sztywności, szczęka jako aparat mikrozacisku, klatka piersiowa jako obszar alarmowego oddechu albo ręce jako narzędzie kompulsywnego dopracowywania. W przypadku artysty wzrokowego bardzo często strefa wiodąca ma charakter „przeciążonego pasa górnego", obejmującego oczy, czoło, skronie, twarz, gardło, szyję i obręcz barkową. Ale sama obserwacja napięcia tego pasa nie wystarcza. Trzeba ustalić, które strefy są przez niego kolonizowane, a które z niego wyłączone. Na tym polega odczyt mapy. Jeżeli góra dominuje, to co dzieje się z dołem? Czy miednica i nogi są realnym podparciem, czy tylko mechaniczną podstawą dla życia toczącego się wyłącznie „w głowie"? Jeżeli twarz i oczy przejęły całą ekonomię obecności, to czy tył ciała nadal istnieje jako zaplecze, czy zniknął z doświadczenia? Jeżeli ręce stale poprawiają, korygują, dopinają, przytrzymują i kontrolują, to czy centrum ciała bierze jeszcze udział w organizacji działania? W mapie psychofizyczno-duchowej strefy wtórne są równie ważne jak strefa wiodąca, ponieważ to właśnie one pokazują koszt objawu. Oko może być miejscem choroby, ale nogi pokazują, czy człowiek ma jeszcze ziemię. Klatka piersiowa pokazuje, czy ciało oddycha życiem, czy wyłącznie alarmem. Brzuch i miednica pokazują, czy istnieje jeszcze centrum, czy zostało całkowicie podporządkowane czołu i oczom. Stopy pokazują, czy możliwy jest jakikolwiek powrót do realności, która nie jest tylko ekranem lękowego widzenia. Taka mapa musi więc zawsze pytać nie tylko „gdzie jest nadmiar", ale także „gdzie jest ubytek". Nie tylko „co boli", ale „co zamilkło". Nie tylko „co jest przeciążone", ale „co przestało uczestniczyć w byciu człowiekiem". W tym sensie strefy wtórne bywają nawet ważniejsze niż samo miejsce objawu, bo pokazują, jak daleko zaszedł proces wtórnej reorganizacji sylwetki. Dla psychoperformansu oznacza to bardzo konkretną zasadę: nie zaczyna się pracy od najbardziej dramatycznego miejsca, lecz od takiego układu stref, który daje największą szansę zmiany całej organizacji.

Trzecim krokiem jest wyznaczenie osi kompensacji i osi przywracania. Oś kompensacji pokazuje, jak organizm aktualnie broni się przed problemem. Może to być oś głowa–ekran, twarz–świat, oko–ręka, czoło–szczęka, wzrok–kontrola, przód–brak tyłu, góra–odcięty dół. Oś przywracania wskazuje natomiast kierunek, w którym plan sytuacyjny ma prowadzić ciało i psychikę. To niezwykle istotne, bo bardzo wiele działań terapeutycznych i artystycznych popełnia ten sam błąd: wzmacnia to, co już dominuje. Jeśli człowiek żyje w nadmiarze oka, analizowania i frontalnej czujności, nie należy tworzyć planu, który jeszcze bardziej obciąży wzrok, głowę i przód ciała przez dodatkowe zadania wymagające kontroli, obserwacji, autointerpretacji i „sprawdzania siebie". Oś przywracania powinna prowadzić zwykle tam, gdzie organizm utracił udział. U osoby żyjącej „za wysoko" będzie to zejście ku dołowi ciała, ku stopom, miednicy, ciężarowi, podparciu, oddechowi dolnemu i tyłowi sylwetki. U osoby odciętej od centrum będzie to odbudowa osi brzuch–miednica–kręgosłup–głowa, a nie tylko chwilowe rozluźnianie twarzy. U osoby, u której objaw wzrokowy uruchomił kryzys prawdy o sobie, oś przywracania będzie musiała przebiegać także przez serce i głos, ponieważ sama regulacja napięcia nie wystarczy, jeśli nie zmieni się relacja między widzeniem a wartością własnej osoby. Oś przywracania ma zatem charakter jednocześnie somatyczny i aksjologiczny. Nie prowadzi tylko „do rozluźnienia", ale ku nowemu porządkowi życia. W planie sytuacyjnym oznacza to, że każdemu działaniu trzeba przypisać dokładne miejsce na tej osi. Czy dany gest odciąża górę ciała, czy jeszcze bardziej ją aktywizuje? Czy dany obiekt–klucz przywraca centrum, czy utrwala narcystyczną koncentrację na ranie? Czy dany układ światła i przestrzeni sprzyja spokojniejszej orientacji, czy wzmacnia frontalny alarm? Czy głos ma sprowadzić uwagę z czoła do osi, czy przeciwnie — zwiększa ciśnienie w strefie twarzowo-gardłowej? Bez takiego rozpoznania mapa pozostaje teoretyczna. Z nim zaczyna działać jak precyzyjna partytura przejścia między starą a nową organizacją sylwetki.

Czwartym krokiem, który przygotowuje już samą kompozycję działań, jest ustalenie stref pomostowych. To pojęcie ma ogromne znaczenie praktyczne. Strefa pomostowa to nie miejsce największego cierpienia ani miejsce najbardziej idealne, lecz rejon, przez który możliwe jest bezpieczne przejście od jednej organizacji do drugiej. W pracy z człowiekiem przeciążonym wzrokowo takim pomostem często nie będzie samo oko ani nawet sama twarz, lecz kark jako próg między głową a tułowiem, mostek jako strefa przejścia między alarmem a oddechem, przepona jako granica między wysoką czujnością a centrum trzewnym, dłonie jako narzędzia, które mogą przestać służyć kompulsji i zacząć służyć regulacji, albo stopy jako przywrócenie realnego dołu ciała bez bezpośredniego dotykania strefy największego lęku. W języku psychoterapii ciała i pracy z traumą takie strefy pomostowe są często ważniejsze niż frontalne wejście w samo centrum problemu, bo umożliwiają organizmowi zmianę bez ponownego przytłoczenia. W psychoperformansie ich znaczenie jest jeszcze większe, ponieważ strefa pomostowa pozwala skomponować działanie nie od razu w najtrudniejszym punkcie, lecz wokół niego, z szacunkiem dla progu tolerancji. Dla artysty wizualnego z chorobą oka może to oznaczać, że pierwszym miejscem pracy nie będzie bezpośrednio oko, lecz relacja dłoni do klatki piersiowej, stóp do podłoża, głosu do mostka, pleców do oparcia, oddechu do miednicy albo tyłu głowy do przestrzeni za ciałem. Tak właśnie mapa psychofizyczno-duchowa staje się narzędziem kompozycyjnym. Pozwala znaleźć nie tylko miejsca cierpienia i miejsca sensu, ale przede wszystkim drogi przejścia. To one zadecydują o tym, czy plan sytuacyjny będzie realnie transformujący, czy pozostanie jedynie efektowną próbą opowiedzenia problemu. Następna część musi już przejść bezpośrednio do sposobu przekładania tej mapy na konkretne środki:

obiekt–klucz, ruch, głos, światło, dźwięk, przestrzeń, rytm dnia, świadka i architekturę całego działania.

Kiedy strefy wiodące, wtórne, osie kompensacji, osie przywracania i strefy pomostowe zostały już rozpoznane, mapa psychofizyczno-duchowa wchodzi w swój właściwy stan operacyjny. Dopiero wtedy przestaje być narzędziem opisu i zaczyna działać jako matryca doboru środków. To rozróżnienie jest kluczowe, ponieważ bardzo wiele projektów pracy z ciałem zatrzymuje się na etapie trafnej diagnozy topograficznej, ale nie umie przełożyć jej na kompozycję działań. W psychoperformansie taki impas jest niedopuszczalny. Mapa ma wskazywać nie tylko, gdzie problem się ujawnia, ale przez jakie medium powinien zostać dotknięty, a przez jakie nie powinien być dotykany zbyt wcześnie. Innymi słowy, z każdej mapy musi wynikać profil interwencyjny. U jednego człowieka dominującym kanałem wejścia będzie ruch osiowy i praca nad podparciem, bo dopiero odzyskanie stóp, miednicy i tyłu ciała umożliwi bezpieczne odciążenie głowy. U innego pierwszym kanałem okaże się głos, ale nie jako ekspresja afektu, lecz jako narzędzie sprowadzania napięcia z czoła i gardła ku mostkowi, klatce piersiowej i przeponie. U jeszcze innego skuteczniejsze będzie światło, ale nie w sensie estetycznego efektu, tylko jako starannie dozowana organizacja widzialności i niewidzialności, która przestawia relację między okiem a przestrzenią. U kolejnego kluczowy okaże się obiekt–klucz, ponieważ organizm zbyt długo żył w abstrakcyjnej czujności i potrzebuje konkretnego, materialnego operatora znaczenia, przez który można przeprowadzić przesunięcie władzy z obszaru objawu ku obszarowi działania. W tym sensie mapa psychofizyczno-duchowa nie pyta już tylko: co dzieje się z człowiekiem? Pyta: jakie medium jest dla niego aktualnie najbezpieczniejszym i najskuteczniejszym nośnikiem transformacji? Merleau-Ponty, Luria, Winnicott, Lowen, Fuchs i Grotowski, mimo ogromnych różnic, uczą wspólnie jednej rzeczy: nie istnieje działanie abstrakcyjne, istnieją tylko działania osadzone w konkretnym organizmie, konkretnym rytmie pobudzenia, konkretnej relacji z przestrzenią i konkretnym stylu obecności. Mapa psychofizyczno-duchowa ma właśnie to uchwycić. Jej zadaniem nie jest wyprodukowanie uniwersalnej recepty, ale ustalenie, który środek w danym przypadku ma szansę wejść głęboko, a który byłby jedynie formalnym ozdobnikiem albo wręcz wtórnym przeciążeniem.

Z tej perspektywy szczególnego znaczenia nabiera obiekt–klucz, ponieważ to on bardzo często umożliwia przejście od rozproszonego cierpienia do zogniskowanej pracy. Jednak dobór obiektu nie może wynikać z arbitralnej symboliki ani z dekoracyjnego gustu prowadzącego. Musi zostać wyprowadzony wprost z mapy. Jeżeli strefą wiodącą jest oko, ale strefami wtórnymi są kark, mostek i oddech, a osią przywracania zejście z góry ku osi całego ciała, to obiekt–klucz nie powinien wzmacniać narcyzmu wzrokowego przez kolejne insygnia patrzenia, lustra, soczewki, szkła i obrazy, przynajmniej nie na początku. Powinien raczej służyć redystrybucji centrum. Może być ciężarem, podporą, materiałem wymagającym pracy dłoni bardziej niż oczu, przedmiotem ustawianym nie przed twarzą, ale niżej, bliżej mostka, przepony albo ziemi, czymś co przywraca relację z dołem ciała, rytmem, oporem, teksturą i grawitacją. Jeżeli problemem jest dominacja frontalnej ekspozycji, obiekt powinien pomagać odzyskać tył sylwetki i zaplecze, a nie zwiększać wystawienie na widzenie i bycie widzianym. Jeżeli zaś kryzys ma charakter silnie symboliczny i dotyczy utraty prawdy o sobie jako artyście widzącym, obiekt–klucz może potrzebować podwójnej funkcji: z jednej strony uznać ranę, z drugiej nie pozwolić, by rana stała się jedynym centrum tożsamości. W praktyce oznacza to, że obiekt nie może tylko „oznaczać oka”. Musi przemieszczać relacje między strefami sylwetki. Może odciągać uwagę z twarzy ku dłoniom i oddechowi, może rozkładać ciężar w przestrzeni, może wymuszać pracę oburęczną

lub z udziałem stóp, może organizować pion ciała, może tworzyć konkretny próg wejścia i wyjścia z zadania wzrokowego. To dlatego w psychoperformansie manipulacja obiektem nie jest dodatkiem scenograficznym, lecz fundamentalnym operatorem znaczeń i sił kompozycyjnych. Gdy mapa psychofizyczno-duchowa jest zbudowana poprawnie, obiekt–klucz staje się materialnym przedłużeniem osi przywracania. Nie tylko coś symbolizuje, ale rzeczywiście przestawia ciało. W studium przypadku choroby oka oznacza to, że obiekt powinien być oceniany nie według swojej estetycznej atrakcyjności, lecz według tego, czy pomaga przejść od sylwetki skolonizowanej przez wzrok ku sylwetce bardziej osiowej, rozłożonej, podpartej i mniej przemocowo skupionej na strefie twarzowo-ocznej.

Równie istotne jest medium ruchu, ale ono także nie może być wybierane według modnej intuicji, tylko według mapy. Ruch nie jest tu ćwiczeniem w sensie gimnastycznym ani czystą improwizacją ekspresyjną. Jest precyzyjnie dobraną odpowiedzią na strukturę sylwetki. Jeżeli góra dominuje nad dołem, ruch powinien przywracać związek z podłożem, z ciężarem i z kończeniem gestu w nogach, a nie tylko zwiększać mobilność obręczy barkowej. Jeżeli organizm żyje z przodu, ruch musi przywracać tył: łopatki, potylicę, tylną taśmę nóg, kontakt z przestrzenią za plecami. Jeżeli centrum zostało odcięte od obwodu, potrzebne będą ruchy promieniujące z osi ku kończynom i z kończyn wracające do osi, a nie kolejne zadania na detal wzrokowo-ręczny. Jeżeli dominującym problemem jest zatrzaśnięcie ciała w mikrokontroli, ruch nie może żądać precyzji, która wzmocni dawny wzorzec. Musi raczej wprowadzać inną jakość: rytm, falowanie, przenoszenie ciężaru, przejścia, zawieszenia, schodzenie z wysiłku ku nośności. Właśnie tu mapa psychofizyczno-duchowa staje się ściśle związana z partyturą ciała. Pozwala ustalić, czy potrzebna jest bardziej wertykalizacja, czy bardziej rotacja, czy bardziej ruch po łuku niż po prostej, czy bardziej praca na asymetrii niż na symetrii, czy bardziej kontakt z osią środkową, czy bardziej odzyskiwanie stref bocznych. Dla osoby z chorobą oka ogromne znaczenie ma zwłaszcza to, by ruch nie wtórnie zawężał pola uwagi do zadania wzrokowego. Musi poszerzać doświadczenie ciała poza samo patrzenie. Powinien tak organizować głowę, kark, oddech, klatkę piersiową, centrum i nogi, aby wzrok przestał samotnie zarządzać całym aktem obecności. Dlatego w dobrze zaprojektowanym planie sytuacyjnym ruch bywa często pierwszym językiem odciążenia, ale tylko wtedy, gdy jest zestrojony z mapą, a nie z wyobrażeniem o „dobrym ruchu” w ogóle. Nie istnieje ruch uniwersalnie dobry. Istnieje ruch trafny wobec określonej konfiguracji sylwetki.

Pozostają jeszcze trzy media o znaczeniu centralnym: głos, przestrzeń i rytm dnia. Głos w mapie psychofizyczno-duchowej nie jest wyłącznie nośnikiem słów. Jest narzędziem przemieszczania uwagi i napięcia po osi ciała. Może zamykać człowieka w gardle, twarzy i presji artykulacyjnej, ale może też otwierać mostek, klatkę piersiową, przeponę, miednicę i pion. Przestrzeń z kolei przestaje być neutralnym tłem. Jej układ mówi mapie, czy człowiek będzie żył przodem, czy także tyłem, czy ma realną możliwość wycofania, czy tylko frontalną ekspozycję, czy światło służy orientacji, czy przemocy patrzenia, czy obiekty wspierają oś, czy ją rozszczepiają. Rytm dnia natomiast jest najbardziej niedocenianym medium planu sytuacyjnego. To on decyduje, czy nowa organizacja sylwetki będzie mogła się utrzymać poza chwilą działania. Jeżeli poranek zaczyna się od wejścia w ekran, od alarmowego sprawdzania ostrości widzenia i od przyspieszenia oddechu, to żadna nawet najbardziej trafna praktyka symboliczna nie utrzyma przemiany. Jeżeli jednak dzień zostanie ułożony zgodnie z mapą — z uwzględnieniem stref wiodących, osi przywracania, stref pomostowych i okien czasowych mniejszej lub większej tolerancji — wtedy ciało zaczyna mieć szansę zamieszkać nową

organizację. Właśnie dlatego mapa psychofizyczno-duchowa jest tak ważna: pozwala skleić w jedną kompozycję obiekt, ruch, głos, światło, przestrzeń, świadka i rytm. Dopiero z takiej kompozycji powstaje plan sytuacyjny naprawdę dojrzały, czyli taki, który nie tylko mówi o przemianie, ale realnie ją rozkłada na środki. W dalszym ciągu tego podrozdziału trzeba wejść jeszcze głębiej w sam mechanizm kompozycji: jak z mapy wyprowadza się sekwencję działań, jak ustala się kolejność kanałów, jak rozpoznaje się próg przeciążenia i jak buduje się domknięcie działania tak, aby nie zostawiać organizmu w nadmiernym otwarciu. W tym właśnie miejscu mapa psychofizyczno-duchowa przestanie być już modelem i stanie się właściwą architekturą planu sytuacyjnego.

Kiedy mapa psychofizyczno-duchowa została już rozpisana na strefy wiodące, wtórne, osie kompensacji, osie przywracania i strefy pomostowe, kolejnym krokiem nie jest jeszcze samo działanie, lecz budowa sekwencji. To właśnie sekwencja odróżnia plan sytuacyjny od zbioru trafnych, lecz rozproszonych intuicji. W psychoperformansie nie wystarczy wiedzieć, że należy odciążyć górę ciała, przywrócić centrum albo ograniczyć dominację oka. Trzeba jeszcze ustalić, w jakiej kolejności organizm może bezpiecznie i owocnie przechodzić przez te przestrojenia. Luria, Winnicott i Thomas Fuchs, mimo różnic między neuropsychologią, psychoanalizą i fenomenologią, podpowiadają podobną zasadę: organizm przeciążony nie integruje wielu korekt naraz, lecz potrzebuje przejścia od stanu nadmiernej złożoności do stanu uporządkowanej wielowarstwowości. Oznacza to, że plan sytuacyjny powinien rozwijać się od tego, co najbardziej nośne regulacyjnie, do tego, co najbardziej znaczące symbolicznie, a nie odwrotnie. W przypadku artysty wzrokowego z przewlekłym obciążeniem oka sekwencja zwykle nie powinna zaczynać się od intensywnej pracy na obrazie, wspomnieniu cierpienia ani od bezpośredniego konfrontowania spojrzenia z jego lękowym centrum. Taki wybór wzmacniałby dotychczasowy porządek, w którym cała egzystencja została już skolonizowana przez strefę twarzowo-oczną. Sekwencja powinna raczej rozpoczynać się tam, gdzie możliwe jest odzyskanie warunków nośności dla całej sylwetki: przy stopach, ciężarze, oddechu, tyle ciała, miednicy, dolnym centrum albo przy strefie pomostowej, która nie uruchamia jeszcze pełnego alarmu, ale już przestawia organizację całości. Dopiero po takim osadzeniu można wprowadzać głos, ręce, obiekt–klucz, zmianę relacji z przestrzenią, a następnie — jeśli próg tolerancji na to pozwala — subtelniejszą pracę ze strefą oka, twarzy, ekspozycji i symbolicznej rany widzenia. W dobrze zbudowanej sekwencji każdy kolejny krok nie tylko „dodaje nowy element”, ale sprawdza, czy poprzedni rzeczywiście włączył się do organizacji ciała. Jeśli nie, plan musi się cofnąć albo uprościć. W tym sensie mapa psychofizyczno-duchowa nie prowadzi do linearnego scenariusza, lecz do partytury warunkowej, w której każdy odcinek działania zależy od tego, czy wcześniejszy wytworzył realny most, a nie jedynie chwilowy efekt.

Z tej zasady wynika kolejna kwestia, czyli kolejność kanałów. W psychoperformansie nie istnieje uniwersalna reguła, że najpierw idzie obraz, potem słowo, potem ruch albo odwrotnie. Kolejność musi wynikać z mapy. Jeśli organizm jest nadmiernie zdominowany przez wzrok i frontalną kontrolę, to obraz jako kanał wiodący bywa często zbyt obciążający na początku, nawet jeśli cały problem dotyczy widzenia. W takim przypadku bardziej adekwatne może być wejście przez kanał proprioceptywno-grawitacyjny, następnie przez rytm oddechu i ruchu, później przez głos, a dopiero dalej przez obraz lub przez świadomie dawkowany kontakt wzrokowy. Jeśli natomiast głównym problemem jest nie tyle sam alarm wokół oka, ile rozpad narracji o sobie jako osobie widzącej i tworzącej, wówczas słowo może wejść wcześniej, ale nie jako komentarz intelektualny, lecz jako wypowiedź performatywna, która reorganizuje relację

między twarzą, mostkiem, przeponą i osią ciała. Obiekt–klucz może z kolei pojawić się już na początku, jeśli organizm potrzebuje konkretnego operatora, by przejść od rozproszonej czujności do zogniskowanej relacji z czymś materialnym. W przypadku osoby pracującej wzrokiem często warto, by pierwszy kontakt z obiektem nie wymagał intensywnego patrzenia, lecz raczej dotyku, ciężaru, faktury, oburęczności albo ustawienia w przestrzeni względem stóp i tułowia. To przemieszcza centrum działania z oczu ku całej sylwetce. Grotowski, Feldenkrais, Bartenieff i Levine uczyliby tu wspólnej ostrożności: ciało nie powinno być wciągane w kanał dominujący, jeśli ten właśnie kanał jest źródłem przeciążenia. Dlatego mapa psychofizyczno-duchowa pozwala ustalić nie tylko „jakie media będą użyte", ale przede wszystkim „które medium nie może prowadzić zbyt wcześnie". To bardzo ważne dla pracy z chorym okiem. Nie wszystko, co symbolicznie adekwatne, jest regulacyjnie bezpieczne. Nie każda prawda nadaje się na pierwszy ruch. Nie każdy obraz powinien zostać pokazany od razu. Dojrzała kompozycja zaczyna od medium, które otwiera zdolność do dalszego przejścia, a nie od medium, które najsilniej nazywa ranę.

Jeszcze ważniejsza staje się kwestia progu przeciążenia i dozowania intensywności. Mapa psychofizyczno-duchowa nie służy tylko do wybierania treści działań, ale również do wyznaczania ich dawki, czasu trwania, amplitudy i gęstości. Organizm żyjący z chorobą oka i wysoką reaktywnością stresową bardzo często reaguje nie na samą treść działania, lecz na jego nadmiar: za długie skupienie, za mocne światło, za szybką zmianę pozycji, za długą ekspozycję twarzy, za ciężką symbolikę, za mało czasu na powrót do osi. Dlatego każda sekwencja powinna mieć własne parametry bezpieczeństwa. Nie chodzi tylko o medyczne przeciwwskazania, choć one są absolutnie nadrzędne, lecz także o próg psychofizyczny, po przekroczeniu którego działanie przestaje być transformujące, a zaczyna być wtórnie kolonizujące organizm przez nadmiar bodźców. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny powinien być budowany modulacyjnie: z wyraźnymi fazami wejścia, rozwinięcia, zawieszenia i wyjścia, z miejscami na sprawdzanie reakcji ciała, z możliwością skrócenia, cofnięcia albo zastąpienia jednego kanału innym. Szczególną wagę ma tu faza zawieszenia. W wielu działaniach artystycznych i terapeutycznych panuje pokusa nieustannego narastania, jak gdyby wartość procesu rosła wraz z intensywnością. Tymczasem organizm przeciążony wzrokowo często potrzebuje odwrotnej logiki: narastanie musi być przerywane odcinkami konsolidacji, w których ciało ma czas, by włączyć to, co właśnie się wydarzyło. W mapie psychofizyczno-duchowej zawieszenie nie jest więc pauzą pustą, lecz miejscem integracji. To może być moment oparcia pleców, zejścia uwagi z twarzy ku stopom, przywrócenia oddechu do przepony, cichego kontaktu z obiektem–kluczem bez dalszej interpretacji, zamknięcia oczu albo przeciwnie — miękkiego patrzenia bez zadania. Tak buduje się próg, który nie pęka. Bez tego organizm pozostaje w logice ataku, nawet jeśli atak nazywany jest sztuką, terapią lub duchowym przejściem.

Ostatnim elementem tej części jest domknięcie działania, ponieważ to właśnie ono rozstrzyga, czy nowa organizacja zacznie przechodzić do codzienności, czy pozostanie jedynie śladem po intensywnym zdarzeniu. Domknięcie nie może oznaczać zwykłego „końca ćwiczenia". Musi być przejściem od stanu pracy do stanu życia. W języku mapy psychofizyczno-duchowej oznacza to przeniesienie osi przywracania poza samą sytuację performatywną. Jeśli w działaniu udało się odciążyć górę ciała, odzyskać tył sylwetki, przywrócić centrum, obniżyć dominację oka i włączyć stopy, to trzeba natychmiast ustalić, jak ten stan zostanie wpisany w resztę dnia: w sposób siedzenia, sposób patrzenia na ekran, sposób wejścia w rozmowę, sposób odpoczynku, sposób chodzenia, sposób odkładania pracy. Bez tej translacji plan sytuacyjny kończy się tam, gdzie

powinien dopiero zaczynać działać najsubtelniej. Donald Winnicott powiedziałby, że doświadczenie transformujące musi znaleźć środowisko podtrzymujące. Bourdieu dodałby, że nowa organizacja potrzebuje habitusu, a nie tylko momentu przeżycia. Dla psychoperformansu oznacza to, że domknięcie powinno zawsze obejmować mikropraktykę przeniesienia: jedno ustawienie obiektu w przestrzeni codziennej, jedną regułę światła, jeden ruch przejścia, jedną frazę głosową, jeden próg dnia, jedną zmianę w pozycji ciała lub w relacji z ekranem. Tak właśnie mapa psychofizyczno-duchowa staje się narzędziem planu sytuacyjnego w pełnym sensie: prowadzi od diagnozy przez sekwencję i próg intensywności aż do włączenia przemiany w życie. Następny fragment musi pójść jeszcze dalej i zbudować z tego bardziej precyzyjny model samego zapisu mapy: jak ją rysować, jak ją opisywać, jak oznaczać relacje między warstwami i jak uczynić z niej roboczy dokument dla kolejnych faz IndywiduAkcji.

Jeżeli mapa psychofizyczno-duchowa ma być naprawdę użyteczna, musi przyjąć postać zapisu, który da się czytać, aktualizować i stosować w pracy, a nie tylko przeżywać intuicyjnie. To prowadzi do pytania o jej gramatykę. Najprostszy błąd polega na tym, że próbuje się taką mapę narysować jako jedną sylwetkę z naniesionymi strefami, kolorami i symbolami, a następnie traktuje jako gotowy obraz człowieka. Tymczasem prawdziwie operacyjna mapa potrzebuje co najmniej 4 równoległych trybów zapisu. Pierwszy jest topograficzny: pokazuje, gdzie na sylwetce lokalizują się strefy wiodące, wtórne, wygaszone, przeciążone, pomostowe oraz te, które mają potencjał regulacyjny. Drugi jest osiowy: opisuje dominujące relacje góra–dół, przód–tył, prawa–lewa, centrum–obwód, głowa–miednica, wzrok–oddech, twarz–tył ciała, ręce–stopy. Trzeci jest temporalny: wskazuje, jak mapa zmienia się w czasie doby, po pracy wzrokowej, po stresie, po śnie, po badaniu, po kontakcie społecznym, po twórczym skupieniu, po odpoczynku i po nawrocie objawu. Czwarty jest semantyczno-duchowy: ujmuje, jakie znaczenia skupiają się w danych strefach, to znaczy gdzie ciało przechowuje nie tylko napięcie czy zanik czucia, ale również wstyd, przymus kontroli, lęk przed utratą tożsamości, zagrożenie ekspozycją, potrzebę ochrony, poczucie rany, wyobrażenie prawdy o sobie albo możliwość nowego centrum sensu. Taki zapis nie może być jednowymiarowy, bo człowiek nie żyje jednowymiarowo. Paul Schilder, Thomas Fuchs, Antonio Damasio i Pierre Bourdieu, choć pochodzą z różnych dyscyplin, wspólnie podpowiadają, że ciało ludzkie jest zarazem mapą przestrzenną, mapą przeżycia, mapą działania i mapą uczenia się. Dla psychoperformansu oznacza to bardzo konkretną zasadę techniczną: każda sylwetka robocza powinna być opisana nie tylko obrazem, ale także legendą, komentarzem osiowym i profilem czasowym. Bez tego działanie będzie oparte na wrażeniu z jednego momentu, a nie na realnej architekturze życia.

Z tego wynika potrzeba stworzenia legendy mapy, czyli systemu znaków, który pozwoli odróżnić jakości o całkowicie innym statusie. To niezwykle ważne, bo w praktyce pracy z ciałem nagminnie miesza się strefę objawu medycznego ze strefą wtórnej kompensacji, strefę symboliczną ze strefą czysto mechaniczną, a miejsce największej intensywności z miejscem największego potencjału przemiany. Mapa psychofizyczno-duchowa musi temu przeciwdziałać. Potrzebne są więc osobne oznaczenia dla: 1. obszaru pierwotnej patologii lub ograniczenia klinicznego, 2. obszaru wtórnego przeciążenia kompensacyjnego, 3. obszaru odcięcia albo obniżonej obecności w doświadczeniu, 4. obszaru nadmiernej czujności i alarmu, 5. obszaru symbolicznego zagęszczenia sensu, 6. obszaru potencjalnego wsparcia i regulacji, 7. obszaru przeciwwskazanego do bezpośredniej intensywnej pracy, 8. obszaru pomostowego, przez który wolno budować przejście. W przypadku artysty wzrokowego z chorobą oka ta legenda mogłaby pokazać na przykład, że oko prawe pozostaje strefą pierwotnego ograniczenia klinicznego, czoło

i okolica skroniowa — strefą nadmiernej czujności, szczęka i kark — strefą kompensacji, mostek i przepona — strefą pomostową, dół brzucha i miednica — strefą obniżonego udziału w organizacji życia, stopy i tył ciała — strefą potencjalnego wsparcia, a twarz jako całość — strefą silnego przeciążenia symbolicznego, bo właśnie tu skupiają się wątki widzialności, ekspozycji, wartości twórczej i lęku przed byciem ocenionym jako mniej sprawny. Tego typu zapis jest nieporównanie bardziej użyteczny niż ogólna teza, że „problem siedzi w oczach". Pozwala bowiem zrozumieć, gdzie nie należy zaczynać pracy, gdzie nie wolno zwiększać intensywności, a gdzie właśnie znajduje się droga dojścia do przemiany. Gregory Bateson powiedziałby, że najważniejsza jest tutaj różnica, która czyni różnicę. W mapie psychofizyczno-duchowej nie wystarczy odnotować napięcie. Trzeba ustalić, jaki ma ono status w całości układu. To właśnie czyni legendę narzędziem bardziej naukowym, a zarazem bardziej przydatnym artystycznie.

Kolejnym elementem zapisu jest profil konfiguracji dominującej, czyli syntetyczny opis tego, jak dana osoba aktualnie „mieszka" w swojej sylwetce. To opis nie punktowy, lecz kompozycyjny. Nie mówi jedynie, że ktoś ma napięty kark i zmęczone oczy, ale na przykład: „dominacja przednio-górnej organizacji czujności z osłabieniem udziału dołu ciała; przesterowanie strefy twarzowo-czołowo-gardłowej; wtórna hipertonia karku i obręczy barkowej; słaby udział tyłu ciała w funkcji podtrzymującej; oddech skrócony i unoszący; centrum trzewne słabiej dostępne w samoregulacji; stopy mało obecne w budowaniu poczucia realności; ręce przejmujące kompulsywną mikroregulację; silne przeciążenie symboliczne pola oka, twarzy i ekspozycji". Taki profil nie jest jeszcze interpretacją ostateczną. Jest roboczą hipotezą organizacji całej sylwetki. Jego wielką zaletą jest to, że pozwala natychmiast wyprowadzić kierunek pracy: trzeba osłabić dominację pasa twarzowo-ocznego, włączyć tył ciała, odzyskać dół, wzmocnić centrum, odbudować relację z ciężarem i przeprowadzić ręce z logiki kompulsywnej korekty do logiki wspierającej. W innym przypadku profil może wyglądać całkiem inaczej: człowiek może być bardziej „zapadnięty" niż nadmobilizowany, bardziej odcięty od oczu niż nimi skolonizowany, bardziej utracony w dole ciała niż uwięziony w głowie. Mapa psychofizyczno-duchowa nie narzuca z góry jednego wzorca. Ona go wydobywa. W praktyce psychoperformansu oznacza to, że każdy plan sytuacyjny powinien zaczynać się od krótkiego, ale bardzo gęstego profilu konfiguracji dominującej, napisanego takim językiem, by od razu sugerował możliwe media i przeciwwskazane kierunki. To szczególnie ważne przy pracy z osobą, u której objaw medyczny jest silnie obciążony znaczeniem egzystencjalnym, bo właśnie tam bardzo łatwo utonąć w interpretacji symbolicznej i zgubić faktyczny układ sylwetki. Profil dominujący przywraca konkret.

Następny krok to rozpisanie mapy na trzy rejestry użycia: rejestr diagnostyczny, rejestr kompozycyjny i rejestr ewaluacyjny. W rejestrze diagnostycznym mapa odpowiada na pytanie, z czego aktualnie zbudowany jest problem. W rejestrze kompozycyjnym odpowiada na pytanie, przez co organizm najłatwiej przejdzie ku innej organizacji. W rejestrze ewaluacyjnym pyta natomiast, po czym poznać, że zmiana zaczyna się naprawdę ucieleśniać. To ostatnie jest szczególnie ważne, bo bez niego cały plan sytuacyjny pozostaje zbiorem działań bez kryterium realnej skuteczności. Dla artysty wzrokowego z chorobą oka wskaźnikami zmiany nie powinny być jedynie subiektywne deklaracje typu „czuję się spokojniej" albo „mam większy wgląd". Znacznie ważniejsze będą wskaźniki całosylwetkowe: czy po działaniu spada dominacja przodu i góry ciała, czy oddech schodzi niżej, czy twarz mniej monopolizuje uwagę, czy tył ciała staje się bardziej odczuwalny, czy ręce tracą kompulsywną mikroregulację, czy oczy nie muszą już być nieustannie pierwszym punktem orientacji, czy możliwe jest wejście w zadanie bez

natychmiastowego uniesienia barków i skrócenia oddechu, czy odpoczynek przestaje być przeżywany jako utrata kontroli, czy wzrasta zdolność powrotu do osi po fluktuacji objawu. Tak rozumiana ewaluacja jest nie tylko techniczna, ale i egzystencjalna. Pokazuje, czy nowa organizacja życia rzeczywiście zaczyna powstawać. Mapa psychofizyczno-duchowa służy więc nie tylko do „zaplanowania performansu", ale do śledzenia, czy performatywna praca przestawia ciało i sens w pożądanym kierunku. W dalszej części trzeba będzie pójść jeszcze głębiej i pokazać, jak z tak zapisanej mapy buduje się konkretne plan sytuacyjny dnia, tygodnia i długiego trwania, a także jak mapa ulega zmianie w kolejnych etapach IndywiduAkcji.

Kolejny krok polega na przełożeniu mapy psychofizyczno-duchowej z poziomu zapisu na poziom architektury czasu, ponieważ plan sytuacyjny nie istnieje w próżni przestrzennej ani w abstrakcyjnej teraźniejszości. Każda dobrze zbudowana mapa musi generować porządek działań w co najmniej 3 skalach: mikro, mezo i makro. Skala mikro obejmuje pojedyncze epizody dnia, czyli przejścia między stanami: wybudzenie, wejście w światło poranka, pierwszy kontakt z zadaniem wzrokowym, przejście od pracy do przerwy, powrót po przeciążeniu, wieczorne wygaszanie czujności i przygotowanie do snu. Skala mezo obejmuje rytm dnia i tygodnia: rozmieszczenie zadań o różnej intensywności, porządek ekspozycji wzrokowej, relację między pracą twórczą i administracyjną, rozłożenie kontaktów społecznych, zabiegów, badań, ruchu, odpoczynku, samotności i obecności przy innych. Skala makro obejmuje długie trwanie przemiany: miesiące, nawroty, okresy względnej stabilizacji, momenty zaostrzeń, przesilenia związane z leczeniem, sezonowością, projektami zawodowymi, obciążeniem emocjonalnym i zmianami w biografii. Mapa psychofizyczno-duchowa, jeśli ma być narzędziem planu sytuacyjnego, musi mówić coś sensownego w każdej z tych skal. Inaczej pozostaje efektownym, lecz martwym portretem. W przypadku artysty wizualnego z chorobą oka staje się to szczególnie ważne, bo ciało nie rozpada się tylko „w chwili objawu". Rozpada się często w przejściach: między skupieniem a przeciążeniem, między dniem „dobrym" a dniem „gorszym", między chwilową sprawnością a późniejszym kosztem. Dlatego mapa nie może wskazywać jedynie stref napięcia. Musi opisywać momenty krytyczne, a więc te przejścia, w których dawna organizacja przejmuje ster. Bardzo często nie dzieje się to w samym sercu działania, lecz tuż przed nim albo tuż po nim: przy pierwszym wejściu w ekran, przy mikroruchu zbliżenia twarzy do tekstu, przy zignorowaniu sygnału zmęczenia, przy odłożeniu przerwy „jeszcze o kilka minut", przy wieczornym powrocie do obrazu z poczucia winy, że zrobiło się za mało. Właśnie dlatego mapa psychofizyczno-duchowa musi posiadać własną chronologię progów. Nie tylko „gdzie w ciele", ale „kiedy w rytmie dnia" organizm zaczyna wracać do starego wzorca. W praktyce planu sytuacyjnego oznacza to, że każda strefa wiodąca i każda oś przywracania powinny mieć przypisane własne momenty uruchamiania i własne momenty ochronne. To bardzo bliskie temu, co Kurt Lewin rozumiałby jako analizę pola, a Thomas Fuchs jako badanie temporalnej architektury ucieleśnionego doświadczenia. Człowiek nie jest statycznym układem, lecz polem przejść, a mapa musi te przejścia umieć przewidywać.

W praktyce oznacza to konieczność budowania z mapy tak zwanych modułów sytuacyjnych, czyli niewielkich, ale bardzo precyzyjnych jednostek kompozycyjnych, które da się uruchamiać w odpowiedzi na określone konfiguracje sylwetki i psychiki. Moduł nie jest ćwiczeniem w banalnym sensie. Jest miniaturowym planem sytuacyjnym, zawierającym jasno określony punkt wejścia, medium prowadzące, strefę docelową, czas trwania, warunek zakończenia i kryterium skuteczności. Jeden moduł może dotyczyć wejścia w poranek bez natychmiastowego oddania całej uwagi oku i czołu. Inny może służyć przejściu z pracy wzrokowej do stanu odzyskiwania

osi. Jeszcze inny może być uruchamiany przy pierwszych sygnałach narastającej dominacji twarzy, szczęki i karku. Kolejny może stabilizować organizm po badaniu, zabiegu albo kontakcie z informacją budzącą lęk. Mapa psychofizyczno-duchowa nie mówi więc tylko, co człowiek „ma ze sobą zrobić", ale jakiego rodzaju moduły są mu potrzebne. Jeśli strefą wiodącą jest przeciążony pas oczno-czołowo-szczękowy, a strefami pomostowymi mostek, oddech i stopy, moduł powinien prowadzić od twarzy ku dołowi, a nie od razu konfrontować człowieka z dalszą pracą na oku. Jeśli natomiast głównym problemem staje się rozpad sensu pracy twórczej i wtórna martwota ciała, moduł może potrzebować silniejszego udziału głosu, rąk i obiektu–klucza, aby przywrócić nie tylko regulację, ale również sprawstwo. To rozróżnienie jest niezwykle ważne, bo pokazuje, że mapa psychofizyczno-duchowa nie produkuje jednego wielkiego scenariusza, lecz cały repertuar sytuacji odpowiadających na różne konfiguracje organizmu. W ten sposób staje się ona narzędziem żywym. Nie jest pamiątką po diagnozie, ale systemem partytur. Dla psychoperformansu ma to znaczenie zasadnicze, bo jego siła nie polega na jednorazowym wydarzeniu, lecz na zdolności przełożenia wiedzy o sylwetce na powtarzalne, ale nie mechaniczne działania. Modularyzacja pracy nie oznacza banalizacji. Oznacza tylko tyle, że złożona mapa może zostać wdrożona w realne życie bez konieczności każdorazowego rozpoczynania wszystkiego od początku. To ważne zwłaszcza tam, gdzie choroba i przeciążenie mają charakter przewlekły i nie pozwalają liczyć na jedno definitywne rozwiązanie.

Jednak nawet najlepiej rozpisana architektura czasu i najbardziej trafne moduły sytuacyjne pozostaną niewystarczające, jeśli mapa psychofizyczno-duchowa nie zostanie osadzona w relacji między autopercepcją a świadkowaniem zewnętrznym. Człowiek bardzo rzadko widzi własną sylwetkę w pełni adekwatnie, zwłaszcza gdy objaw dotyczy oka, twarzy i pola ekspozycji. Jedne strefy bywają przez niego nadmiernie prześwietlone uwagą, inne znikają. Jedne znaczenia rosną do rozmiarów totalnych, inne nie mogą zostać dopuszczone do świadomości. To właśnie dlatego mapa nie może opierać się wyłącznie na samoopisie, ale też nie może zostać zbudowana wyłącznie przez zewnętrznego eksperta. Potrzebna jest dialektyka obu perspektyw. Samoopis mówi, gdzie ciało jest przeżywane jako rana, pustka, alarm, ciężar, obcość albo niemożność. Ogląd zewnętrzny pokazuje to, czego podmiot nie rejestruje: ustawienie barków, dominację przodu ciała, brak podparcia w stopach, asymetrię twarzy, nadmiar mikroruchów dłoni, wstrzymany oddech, zawężoną przestrzeń gestu, żywotność albo martwotę tyłu sylwetki. W psychoperformansie szczególnie ważne jest, by te 2 porządki nie były traktowane jako sprzeczne, lecz jako komplementarne. Mapa psychofizyczno-duchowa musi rejestrować nie tylko to, co ciało „naprawdę robi", ale również to, jak ciało jest zamieszkiwane i rozumiane. Dopiero różnica między tymi 2 zapisami staje się miejscem prawdziwej pracy. Jeśli człowiek twierdzi, że jest „spokojny", a jego twarz, kark, oddech i dłonie pokazują frontową mobilizację, to mapa ujawnia rozszczepienie między deklaracją a organizacją. Jeśli człowiek mówi, że „cały problem jest w oku", a ogląd sylwetki pokazuje utratę dołu ciała, nieobecność tyłu i przeciążenie przepony, to mapa rozszerza pole sensu. Jeśli z kolei ktoś widzi w sobie wyłącznie kryzys, a z zewnątrz dostrzegalne są realne obszary odzyskanego wsparcia, nowego podparcia i łagodniejszej organizacji ruchu, to mapa zaczyna działać także terapeutycznie, bo odsłania to, co już się w ciele wydarzyło, choć nie zostało jeszcze nazwane. W kontekście studium przypadku choroby oka taki dialog wewnętrznego i zewnętrznego widzenia nabiera szczególnej mocy, bo sam temat dotyczy właśnie naruszenia relacji między patrzeniem i byciem. Mapa psychofizyczno-duchowa może stać się wtedy miejscem odzyskania bardziej prawdziwego spojrzenia na własną sylwetkę — nie przez idealizację i nie przez katastrofę, lecz przez wspólne odczytanie organizmu.

Ostatecznie więc ta część prowadzi do bardzo precyzyjnego wniosku. Mapa psychofizyczno-duchowa staje się narzędziem planu sytuacyjnego dopiero wtedy, gdy zostaje przełożona na architekturę czasu, repertuar modułów sytuacyjnych oraz system podwójnego odczytu: od wewnątrz i od zewnątrz. W takiej postaci nie jest już tylko obrazem człowieka, ale mechanizmem prowadzenia przemiany. Umożliwia wskazanie momentów krytycznych, rozpisanie przejść, określenie mediów pierwszego wejścia, zaplanowanie mikrointerwencji i wreszcie śledzenie tego, jak ciało zmienia się w czasie. Dla dalszej części podrozdziału pozostaje jeszcze rzecz najważniejsza: pokazać, jak ta mapa staje się dokumentem żywym, to znaczy jak jest aktualizowana po kolejnych etapach pracy, jak odnotowuje przesunięcia stref wiodących, jak rozpoznaje, że dawny obszar dominacji traci władzę, a nowe centrum regulacji zaczyna się realnie wcielać. Dopiero tam zamknie się pełna odpowiedź na pytanie, dlaczego mapa psychofizyczno-duchowa nie jest dodatkiem teoretycznym, lecz samym sercem planu sytuacyjnego.

Najważniejszym warunkiem dojrzałości mapy psychofizyczno-duchowej jest to, że nie zostaje zamrożona jako portret jednego momentu, lecz pracuje jak dokument żywy. Oznacza to, że po każdym istotnym etapie IndywiduAkcji mapa powinna być ponownie odczytywana i przepisywana: nie od zera, lecz przez porównanie z poprzednią wersją. Tylko wtedy widać, czy przemiana rzeczywiście zachodzi w organizacji sylwetki, czy jedynie w narracji o niej. W praktyce należy więc stale obserwować, czy strefa wiodąca nadal dominuje z tą samą siłą, czy też jej rola słabnie; czy dawna strefa wtórnej kompensacji pozostaje przeciążona, czy zaczyna oddawać nadmiar napięcia; czy obszary wcześniej słabo zamieszkane — tył ciała, dół sylwetki, centrum trzewne, stopy, oddech dolny — wracają do uczestnictwa; czy symboliczny ciężar jednej strefy, na przykład oka i twarzy, przestaje monopolizować całą tożsamość. Ta aktualizacja musi obejmować nie tylko stan „po działaniu", ale też stan „po powrocie do życia", bo właśnie tam rozstrzyga się prawda planu sytuacyjnego. Jeśli człowiek w trakcie działania odzyskuje oś, a kilka godzin później wraca całkowicie do dawnej organizacji, mapa pokazuje, że zmiana pozostała jeszcze epizodyczna. Jeśli natomiast nowe rozłożenie ciężaru, oddechu, uwagi i sensu zaczyna pojawiać się także poza samym działaniem, można mówić o realnej inkorporacji. W języku Kurta Lewina oznaczałoby to, że pole zostało rzeczywiście przekształcone, a nie tylko chwilowo zaburzone. W języku Thomasa Fuchsa oznacza to przemianę sposobu zamieszkiwania własnej cielesności. W języku psychoperformansu jest to moment, w którym mapa przestaje opisywać ranę i zaczyna opisywać nowy porządek.

Szczególnie ważne są markery przesunięcia centrum regulacyjnego. Dawna organizacja życia z chorobą oka bardzo często opiera się na tym, że sterowanie całym organizmem przechodzi do strefy twarzowo-ocznej i do górnego pasa kontroli. Człowiek żyje wtedy z czoła, z mikronapięcia wokół spojrzenia, z natychmiastowej oceny ostrości, z lękowego monitoringu i z kompulsywnego sprzężenia oko–ręka–obraz. Nowe centrum nie powstaje przez deklarację, że „już nie będę tak żyć", lecz przez realne przemieszczenie sterowności ku osi całej sylwetki. Po czym to poznać? Po pierwsze, po tym, że sygnały z dołu ciała wracają do świadomości wcześniej niż alarm z góry. Po drugie, po tym, że oddech nie służy już wyłącznie doraźnemu gaszeniu napięcia, ale staje się stałym wsparciem rytmu dnia. Po trzecie, po tym, że oko przestaje być jedynym kryterium oceny własnego stanu, a człowiek zaczyna rozpoznawać także jakość oparcia, kontaktu ze stopami, ruchu klatki piersiowej, obecności tyłu ciała, stanu rąk i głosu. Po czwarte, po tym, że pogorszenie lub niepokój wzrokowy nie uruchamia już automatycznie totalnej kolonizacji całej sylwetki przez twarz i czoło. Po piąte, po tym, że twórczość może znów

być podejmowana nie z przymusu ratowania dawnej omnipotencji, lecz z bardziej zrównoważonego centrum. Donald Winnicott powiedziałby, że pojawia się bardziej prawdziwe self, zdolne do życia bez stałej osłony fałszywej organizacji nadkontroli. Alexander Lowen rozpoznałby tu większe ugruntowanie i pełniejszy przepływ przez całe ciało. Dla tej książki najważniejsze jest jednak to, że nowe centrum musi być czytelne nie metaforycznie, lecz operacyjnie: musi zmieniać sposób stania, patrzenia, oddychania, przechodzenia między zadaniami, używania rąk, znoszenia światła, a także sposób opowiadania o sobie.

Właśnie dlatego mapa psychofizyczno-duchowa powinna kończyć się nie opisem, lecz dyspozycją dalszej pracy. Każda jej aktualna wersja musi odpowiadać na 3 pytania praktyczne: co należy podtrzymywać, co należy dalej osłabiać i czego jeszcze nie wolno intensyfikować. W przypadku artysty wizualnego z chorobą oka odpowiedź może wyglądać następująco: podtrzymywać trzeba oś całego ciała, udział stóp i tyłu sylwetki, związek głosu z mostkiem i przeponą, rytm dnia chroniący przed frontowym przejęciem władzy przez wzrok oraz takie formy twórczości, które nie uzależniają wartości osoby od dawnej intensywności patrzenia. Osłabiać trzeba kompulsywne sprzężenie oka z kontrolą, wtórny zacisk twarzy, szczęki i karku, heroiczny przymus „jeszcze jednej próby”, a także symboliczną tyranię wzroku jako jedynego centrum prawdy o sobie. Nie wolno natomiast zbyt wcześnie intensyfikować tych działań, które ponownie wciągnęłyby organizm w dawny układ: nadmiaru ekspozycji wzrokowej, frontalnego przeciążenia, zbyt szybkiego wchodzenia w obraz, zbyt ciężkiej pracy na twarzy i oku jako strefie rany albo zbyt wzniosłej symbolizacji choroby, która przysłoniłaby faktyczne potrzeby ciała. Taka dyspozycja czyni z mapy narzędzie strategiczne. Nie jest ona już wtedy tylko „opisem człowieka”, lecz kompasem dalszych decyzji. W tym sensie mapa psychofizyczno-duchowa staje się sercem planu sytuacyjnego, bo to ona decyduje, które media będą prowadzić, które zostaną użyte wtórnie, gdzie przebiega próg bezpieczeństwa, jak rozłożyć rytm pracy i odpoczynku oraz kiedy można przejść od etapu kompensacyjnego do etapu bardziej jawnej transformacji symbolicznej.

Końcowa teza tego podrozdziału powinna więc zostać sformułowana bez niedomówień. Mapa psychofizyczno-duchowa jest narzędziem planu sytuacyjnego wtedy, gdy łączy 4 funkcje naraz: diagnozuje wielowarstwową organizację sylwetki, hierarchizuje poziomy interwencji, komponuje środki działania oraz pozwala śledzić, czy przemiana rzeczywiście przechodzi z wydarzenia do życia. Nie zastępuje okulistyki, neurologii, psychoterapii ani praktyki duchowej, ale tworzy między nimi przestrzeń roboczą, w której ciało całe staje się czytelne jako organizm, jako przeżywana sylwetka, jako pole sensu i jako materiał przemiany. W odniesieniu do choroby oka jej największą wartością jest to, że rozbija wzrokocentryczny monopol objawu i przywraca całej sylwetce status realnego uczestnika procesu. Oko pozostaje ważne, ale przestaje być samotne. Twarz przestaje być jedyną sceną. Dół ciała, tył, centrum, oddech, ręce, stopy, przestrzeń, rytm i świadek wracają do gry jako pełnoprawne elementy życia. Dopiero wtedy plan sytuacyjny może działać nie jako estetyczna metafora uzdrawiania, lecz jako precyzyjna architektura przejścia od organizacji skolonizowanej przez chorobę do organizacji zdolnej żyć, tworzyć i trwać mimo realnej granicy. Taka mapa nie kończy pracy. Ona ją dopiero czyni możliwą.

Perspektywa energetyczna (ujęcie krytyczno-opisowe)

Rozdział o perspektywie energetycznej musi zostać postawiony na gruncie krytyczno-opisowym, ponieważ „energia” w praktykach ucieleśnionych jest pojęciem wieloznacznym i funkcjonuje równocześnie w kilku porządkach: w fizyce jako wielkość ściśle zdefiniowana i mierzona, w biologii i fizjologii jako język metafor regulacji i „witalności”, w antropologii religii jako kategoria organizująca doświadczenie sprawczości i sensu, a w praktykach komplementarnych jako rama, w której uczestnicy uczą się kierować uwagą, dotykiem, oddechem i rytmem. Psychoperformans nie może tej wieloznaczności ani redukować do jednego znaczenia, ani jej eskalować w stronę mistyfikacji; potrzebuje raczej narzędzi rozróżniania, żeby plan sytuacyjny pozostał sterowalny, etyczny i bezpieczny. Dlatego w tej części „energia” będzie traktowana jako język operacyjny pracy z uwagą i z wyobrażeniami (czyli z wewnętrznymi modelami doświadczenia), a nie jako twierdzenie o nowej fizyce ciała, i będzie stale porównywana z tym, co o modulacji uwagi, interocepcji i oczekiwania mówią tradycje kognitywne, neurologiczne i somatyczne omawiane wcześniej.

Jednocześnie perspektywa energetyczna ma realne znaczenie kulturowe, historyczne i praktyczne, a pomijanie jej byłoby metodologiczną ślepotą, bo w wielu kontekstach to właśnie język energii jest tym, którym ludzie opisują własne progi stresu, regeneracji, „otwierania” lub „zamykania” się na bodźce oraz zdolność do wejścia w relację z obiektem, grupą i przestrzenią. Antropologia klasyczna i współczesna wielokrotnie pokazywała, że kategorie takie jak mana (Marcel Mauss), tabu i czystość (Mary Douglas), skuteczność symboliczna (Claude Lévi-Strauss), rytuał przejścia i liminalność (Arnold van Gennep, Victor Turner), a także praktyki „robienia religii” w codziennym działaniu (Catherine Bell) są technologiami porządkowania doświadczenia, nie zaś jedynie zestawem „wierzeń” do wyśmiania lub do bezkrytycznego przyjęcia. Psychoperformans wykorzystuje tę lekcję: język energii może pełnić funkcję organizującą uwagę, intencję i afekt, ale pod warunkiem, że nie zostanie użyty jako narzędzie przymusu interpretacyjnego, kontroli społecznej albo obietnicy domyślnie medycznej, która obciąża uczestnika nocebo i wzmacnia poczucie winy w razie braku efektu.

W praktykach energetycznych spotykają się też dwa porządki, które w psychoperformansie trzeba konsekwentnie rozdzielać. Pierwszy to porządek fenomenologiczny: realne, doświadczane przez praktyka zmiany w czuciu ciała, w rytmie oddechu, w tonie mięśniowym, w organizacji uwagi, w odczuciu granic własnej peripersonal space, w gotowości do kontaktu dotykowego oraz w zdolności do modulacji pobudzenia. Drugi to porządek ontologiczny: twierdzenia o tym, czym „energia” jest sama w sobie i jakie ma mechanizmy przyczynowe w świecie. Psychoperformans, jako praktyka badawczo-artystyczna, dopuszcza pełną gęstość porządku pierwszego, bo jest on materiałem pracy, ale wobec porządku drugiego utrzymuje reżim ostrożności, analogiczny do zasad anty-mistyfikacji rozwijanych w rozdziałach okultystycznych: to, że coś jest doświadczane jako „przepływ”, „ciepło”, „wibracja” albo „rozszerzenie”, nie uprawnia do automatycznego wnioskowania o statusie dowodowym i o mechanice przyczynowej. Ta ostrożność jest spójna z tym, co o roli oczekiwań i kontekstu w doświadczeniu pokazywali badacze placebo i nocebo tacy jak Fabrizio Benedetti, Ted Kaptchuk, Tor Wager, Luana Colloca czy Irving Kirsch: sugestia, rytuał i rama interpretacyjna mogą realnie modulować odczuwanie i zachowanie, ale modulacja ta nie jest dowodem na dowolną teorię, którą rytuał deklaruje.

W planie sytuacyjnym psychoperformansu perspektywa energetyczna pojawia się więc jako zestaw narzędzi do pracy na styku wyobrażenia i czucia, czyli tam, gdzie interocepcja (Bud Craig) i predykcyjne modelowanie ciała w czasie rzeczywistym spotykają się z symboliką, rytmem i dotykiem. „Energia" bywa tu skrótem dla operacji, które dają się opisać bez metafizyki: zawężanie i rozszerzanie pola uwagi, przełączanie między trybem kontrolnym a eksploracyjnym, świadome użycie oddechu jako regulatora, modulacja tempa i rytmu, a także praca z obiektem–kluczem jako materialnym operatorem znaczeń. Obiekt–klucz w tym rozdziale będzie szczególnie ważny, bo w wielu praktykach energetycznych obiekt (kamień, talizman, świeca, woda, tkanina, kolor, dźwięk) staje się „nośnikiem" intencji; psychoperformans nie przyjmuje literalnej teorii „nośnika", ale przyjmuje fakt, że obiekt potrafi stabilizować uwagę i pozwalać na wykonywanie aktów symbolicznych, które organizują doświadczenie w czasie. W praktyce oznacza to, że obiekt–klucz może działać jak materialny przełącznik reżimu uwagi, a nie jak „magiczny generator" efektu, i w takim statusie jest włączany do architektury działania.

Ponieważ rozdział 33 ma charakter krytyczno-opisowy, będzie też konsekwentnie omawiał granice stosowalności oraz ryzyka typowe dla języka energii. Wśród tych ryzyk szczególnie istotne są: poślizg ku diagnozowaniu i obiecywaniu skutków medycznych; zamiana doświadczenia w obowiązek („jeśli nie czujesz, to robisz źle"); przerzucenie odpowiedzialności za brak efektu na uczestnika; a także psychologiczna przemoc interpretacyjna, w której każda wątpliwość staje się „oporem energetycznym" wymagającym złamania. Perspektywy krytyczne w badaniach religii i kultury, rozwijane przez autorów takich jak Talal Asad, Ann Taves, Tanya Luhrmann, Harvey Whitehouse czy Pascal Boyer, pokazują, że praktyki sensu działają także przez instytucje, autorytet, narrację i dyscyplinę; psychoperformans musi więc ująć „energię" nie tylko jako prywatne przeżycie, ale jako technologię relacyjną, w której łatwo o nadużycie. Z tego powodu minimalne zasady bezpieczeństwa, protokół odsyłania do specjalistów i język komunikatów nienośnych na nocebo nie są w tym rozdziale dodatkiem, lecz rdzeniem metodologicznym.

Równocześnie perspektywa energetyczna ma wartość jako narzędzie pracy z rytmem, grupą i wspólnotowością, zwłaszcza tam, gdzie „energia" jest językiem synchronizacji, a nie językiem cudów. W rozdziałach neurologicznych pojawiły się wątki entrainment i synchronizacji rytmów, które w literaturze badań nad ruchem i koordynacją mają długą tradycję; w perspektywie psychoperformansu „energia grupy" może być opisywana jako splot uwagi, oddechu, mikroruchów i rytmu, który jest odczuwany jako wzrost lub spadek pobudzenia zbiorowego. To jest obszar, w którym psychoperformans może operować precyzyjnie, bo dysponuje językiem planu sytuacyjnego, dysponuje narzędziami map ciała, dysponuje kontrolą kanałów światła i dźwięku oraz dysponuje obiektem–kluczem jako materialnym stabilizatorem. W praktyce oznacza to, że energia w tym rozdziale będzie opisywana tak, aby dało się ją przełożyć na parametry działania: gdzie jest próg saturacji bodźcami, jak wygląda ekonomia regulacji, kiedy język energii poprawia orientację w doświadczeniu, a kiedy ją zaciemnia.

Perspektywa energetyczna nie jest więc w psychoperformansie ani „prawdą alternatywną", ani tematem do ironii. Jest polem, na którym spotykają się: antropologiczne technologie sensu, somatyczne technologie regulacji tonu i kontaktu, kognitywne modele uwagi i oczekiwania oraz etyczne zasady minimalizacji szkód. Ten rozdział będzie budowany tak, aby praktyk potrafił korzystać z języka energii jako języka ogniskowania i organizacji, ale jednocześnie potrafił go rozbrajać wtedy, gdy staje się językiem nadużycia albo językiem obietnicy, której nie da się

obronić metodologicznie. W tym sensie perspektywa energetyczna jest testem dojrzałości psychoperformansu: czy potrafi utrzymać symbolikę bez zawłaszczania, utrzymać doświadczenie bez nadinterpretacji, utrzymać intensywność bez przemocy oraz utrzymać relację z obiektem–kluczem bez fetyszyzacji.

33.1. Ramy pracy z wyobrażeniami energii i granice stosowalności

Podrozdział 33.1 wymaga zbudowania ram pracy z wyobrażeniami energii w taki sposób, aby pojęcie „energii" zostało utrzymane w reżimie operacyjnym, a nie ontologicznym. W reżimie operacyjnym „energia" jest nazwą dla pakietu zjawisk fenomenologicznych i regulacyjnych: zmian w pobudzeniu, w dystrybucji uwagi, w odczuciu granic ciała, w jakości oddechu, w tonie mięśniowym oraz w parametrach kontaktu z podłożem i z obiektem–kluczem. W reżimie ontologicznym „energia" staje się twierdzeniem o przyczynowości i o mechanizmach „działających w świecie" niezależnie od kontekstu, a to uruchamia ryzyka: nieuprawnione wnioskowanie o skuteczności medycznej, rozbudowę autorytetu bez weryfikowalnych kryteriów, a także presję interpretacyjną, w której brak doznania jest traktowany jako błąd lub wina uczestnika. Psychoperformans, jako praktyka badawczo-artystyczna, świadomie wybiera pierwszy reżim i buduje jego granice wprost, wykorzystując zarówno język somatyki (Moshe Feldenkrais, F. Matthias Alexander, Gerda Alexander), jak i język kognitywny dotyczący predykcji i interocepcji (Karl Friston, Andy Clark, Bud Craig, Anil Seth, Lisa Feldman Barrett), ponieważ wyobrażenia energii są w praktyce najczęściej wyobrażeniami o stanie organizmu i o możliwościach działania w danym momencie.

Pierwszą ramą jest rozróżnienie między „wyobrażeniem energii" a „prawem energii". Wyobrażenie energii to zinternalizowany model doświadczenia, który porządkuje to, co dzieje się w ciele i w relacji, oraz daje praktykowi narzędzie sterowania uwagą i intencją w planie sytuacyjnym; prawo energii to twierdzenie o świecie, które wymaga definicji, pomiaru i replikacji, czyli wchodzi w logikę nauk przyrodniczych. Psychoperformans nie unieważnia żadnego z porządków, ale konsekwentnie nie miesza ich w jednym komunikacie, ponieważ mieszanie porządków jest klasycznym mechanizmem mistyfikacji: fenomenologia zostaje potraktowana jak dowód ontologiczny, a metafora jak diagnoza. To rozróżnienie jest również narzędziem higieny języka, zgodnej z literaturą placebo i nocebo, gdzie oczekiwanie, rytuał i kontekst mogą modulować doświadczenie bólu i innych doznań, ale modulacja nie uzasadnia dowolnej teorii przyczynowej (Fabrizio Benedetti, Ted Kaptchuk, Tor Wager, Luana Colloca, Irving Kirsch).

Drugą ramą jest mapowanie wyobrażeń energii na parametry, które dają się kontrolować w planie sytuacyjnym bez przemocy interpretacyjnej. W praktyce chodzi o to, aby „energia" została przetłumaczona na zestaw przełączników i wskaźników: poziom pobudzenia (arousal) i jego dynamika w czasie; szerokość pola uwagi i jej tryb (kontrolny versus eksploracyjny) oraz koszt przełączania; jakość interocepcji, rozumianej jako dostęp do sygnałów z wnętrza ciała i ich interpretacja; organizacja kontaktu z grawitacją, czyli dystrybucja ciężaru i ton; oraz synchronizacja rytmów w grupie, która bywa opisywana jako „energia grupy", a w języku naukowym jest często opisywana jako entrainment i sprzężenie rytmiczne oddechu, mikroruchów i tempa. To mapowanie ma charakter pragmatyczny: praktyk nie pyta, czy „energia istnieje", tylko pyta, czy dany język energii pozwala mu stabilizować oś, odzyskiwać

amplitudę oddechu, zmniejszać liczbę mikro-korekt chwytu, utrzymywać rozdzielczość dotyku na fakturze obiektu–klucza i zachować odwracalność działania. Jeżeli język energii nie daje takiego przełożenia, jest w psychoperformansie traktowany jako estetyczna narracja bez funkcji regulacyjnej albo jako narracja ryzykowna, która generuje presję i eskaluje pobudzenie.

Trzecią ramą jest kontrola statusu dowodowego komunikatów oraz ich zgodność z etyką ostrożności. Psychoperformans przyjmuje tu zasadę analogiczną do zasad nie-zawłaszczania rozwijanych w rozdziałach okultystycznych: praktyk może używać języka energii jako narzędzia pracy z wyobrażeniem i z intencją, ale nie może używać go jako narzędzia wywierania wpływu epistemicznego na innych, szczególnie tam, gdzie w grę wchodzą podatność, autorytet i asymetria relacji. Antropologia rytuału i skuteczności symbolicznej pokazywała wielokrotnie, że „działanie" praktyki zależy od instytucji, autorytetu i ramy interpretacyjnej (Marcel Mauss, Mary Douglas, Claude Lévi-Strauss, Arnold van Gennep, Victor Turner, Catherine Bell), a psychoperformans traktuje tę lekcję jako ostrzeżenie: język energii jest technologią relacyjną, więc może działać jako narzędzie nadużycia nawet wtedy, gdy nie ma złej intencji. W konsekwencji w planie sytuacyjnym komunikaty o energii muszą być formułowane w trybie doświadczeniowym i hipotetycznym („można sprawdzić", „można zauważyć", „można przetestować"), bez presupozycji, że dane doznanie jest konieczne lub że jego brak jest błędem.

Czwartą ramą jest zasada „minimalnej wystarczalności" w doborze wyobrażeń energii: wyobrażenie ma być tak proste, aby nie konkurowało o zasoby uwagi z bezpieczeństwem manipulacji i z kompozycją kanałów, oraz tak konkretne, aby dawało się zweryfikować wskaźnikami mapy ciała. W praktyce oznacza to preferowanie wyobrażeń, które mają bezpośrednie sprzężenie z oddechem, ciężarem i kontaktem, a nie wyobrażeń totalizujących, które obiecują globalną przemianę. Wyobrażenie typu „przepływ" może być operacyjne, jeśli jest zakotwiczone w konkretnych parametrach: miękkości fazy wydechu, rozluźnieniu współskurczu w dłoni, stabilnym rozkładzie nacisku stóp, ciągłości kontaktu z fakturą. Wyobrażenie typu „oczyszczenie energii" staje się natomiast ryzykowne, jeśli uruchamia przymus moralny i interpretację, w której dyskomfort jest dowodem „toksyczności", a nie normalną informacją zwrotną o przeciążeniu.

Piątą ramą jest granica stosowalności, rozumiana jako zestaw „stop-reguł" planu sytuacyjnego, czyli warunków, po których praktyka energetyczna musi zostać zatrzymana, uproszczona albo przestawiona na reżim czysto somatyczny. Z punktu widzenia bezpieczeństwa kluczowe są tu sygnały eskalacji pobudzenia i utraty odwracalności: narastające zawężenie uwagi, skracanie oddechu, wzrost tonu w szyi i szczęce, wzrost liczby mikro-korekt chwytu, pojawienie się presji wykonania oraz tendencja do interpretowania każdego sygnału jako „znaku" wymagającego natychmiastowej odpowiedzi. W takiej sytuacji psychoperformans wraca do narzędzi o najniższym ryzyku interpretacyjnym: osiowania, kontaktu z podłożem, modulacji tonu w eutonicznym sensie oraz do minimalnych obrazów ideokinetycznych, które nie generują narracji o przyczynach. Ta logika jest spójna z kognitywnymi ujęciami przeciążenia i zawężenia pola uwagi, a także z tym, co literatura placebo/nocebo opisuje jako wzrost wrażliwości na sugestię w sytuacjach niepewności i autorytetu, gdzie rama może niepostrzeżenie przejąć kontrolę nad interpretacją doświadczenia.

Na tej podstawie można dopiero precyzyjnie sformułować, czym w psychoperformansie jest „ramowanie energetyczne": jest to projekt takiej ramy językowej i materialnej, w której

wyobrażenia energii pełnią funkcję stabilizatorów uwagi i intencji, są stale tłumaczone na parametry mapy ciała, a ich status poznawczy pozostaje jawny i nieprzemocowy. W kolejnych przesunięciach podrozdziału 33.1 trzeba będzie wprowadzić bardziej rygorystyczną typologię wyobrażeń energii oraz pokazać, jak obiekt–klucz, kolor, dźwięk i światło mogą stać się „nośnikami" nie w sensie magicznej substancji, lecz w sensie materialnych kotwic uwagi, które minimalizują chaos interpretacyjny i pozwalają utrzymać plan sytuacyjny jako układ odwracalnych operacji.

W dalszym doprecyzowaniu ram pracy z wyobrażeniami energii potrzebna jest typologia takich wyobrażeń oraz zasady ich „inżynierii" w planie sytuacyjnym, ponieważ bez typologii praktyka bardzo łatwo osuwa się w dwa skrajne błędy: albo w literalizm (uznanie wyobrażenia za fakt fizyczny i dowód przyczynowy), albo w estetyzację (traktowanie wyobrażenia jako dekoracji, która nie ma funkcji regulacyjnej). Psychoperformans, konsekwentnie trzymając perspektywę krytyczno-opisową, buduje typologię według funkcji, nie według tradycji. To oznacza, że „energia" nie jest tu przypisana do konkretnej szkoły (Reiki, Johrei, praniczne, polarity), tylko rozłożona na operacje, które mogą występować w różnych tradycjach, a które dają się poddać testowi bezpieczeństwa i odwracalności. Ten test jest zawsze ten sam: czy wyobrażenie stabilizuje uwagę i obniża koszt regulacji, czy przeciwnie – eskaluje pobudzenie, wprowadza przymus interpretacyjny i zwiększa ryzyko w manipulacji obiektem–kluczem.

Pierwsza grupa to wyobrażenia orientacyjne, czyli takie, które działają jak mapa i kierunkowskaz dla uwagi. W tej grupie mieszczą się obrazy osi, przepływu, centrum i peryferii, rozszerzania i zawężania, „przodu" i „tyłu" ciała, czy też obrazy granic. Ich siła polega na tym, że nie roszczą sobie prawa do wyjaśnienia przyczyn, tylko organizują dystrybucję uwagi. Są one szczególnie kompatybilne z ideokinezą (Mabel Elsworth Todd, Lulu Sweigard) oraz z kognitywnymi ujęciami uwagi eksploracyjnej, bo pozwalają przełączać tryb skanowania i tryb stabilizacji. W psychoperformansie wyobrażenia orientacyjne mają też bezpośrednią funkcję bezpieczeństwa: pomagają utrzymać peripersonal space i orientację sceny/obiektu, co jest kluczowe w pracy z obiektem–kluczem, zwłaszcza gdy w grę wchodzi bliskość publiczności. „Energia" w tym typie jest więc nazwana wprost jako energia uwagi, czyli zdolność do utrzymania i przesuwania priorytetów percepcyjnych w czasie.

Druga grupa to wyobrażenia rytmiczne, czyli takie, które sprzęgają wyobrażenie z cyklem oddechu, pulsu, mikroruchów i powtarzalności. W praktykach energetycznych często pojawia się język „wibracji", „pulsowania", „krążenia", a w języku naukowym analogiczne zjawiska bywają opisywane jako entrainment, synchronizacja i sprzężenie rytmów. Psychoperformans traktuje ten typ jako najbardziej wartościowy, bo ma on naturalne kotwice w fizjologii i w zachowaniu: oddech można obserwować, można modulować, można z nim synchronizować gest, światło i dźwięk. W planie sytuacyjnym wyobrażenia rytmiczne są narzędziem sterowania tempem i progiem saturacji bodźcami: praktyk może wprowadzić rytm, który obniża pobudzenie, albo rytm, który zwiększa czujność, ale w obu przypadkach rytm jest parametrem, a nie metafizyką. To podejście jest spójne z kognitywnym rozumieniem uwagi jako zasobu oraz z neurofizjologicznym rozumieniem sprzężeń oddechowo-sercowych, ale psychoperformans utrzymuje ostrożność: rytm może stabilizować, lecz może też hipnotyzować i zawężać krytycyzm, więc wymaga jawności i stop-reguł.

Trzecia grupa to wyobrażenia termiczne i kinestetyczne, czyli takie, które odwołują się do doznań ciepła, zimna, ciężaru, lekkości, gęstości, rozluźnienia i napięcia. W praktykach energetycznych „energia” bywa opisywana jako ciepło w dłoniach, jako mrowienie, jako fale. Psychoperformans traktuje te opisy jako fenomenologię interocepcji i propriocepcji, nie jako dowód ontologiczny. Ich wartość polega na tym, że mogą być użyte do kalibracji tonu (Gerda Alexander) i do zwiększenia rozdzielczości kontaktu z obiektem–kluczem. Jeżeli praktyk uczy się rozpoznawać, kiedy „ciepło” jest związane z pobudzeniem i zwiększonym napięciem, a kiedy jest związane z rozszerzeniem oddechu i spadkiem współskurczu, to wyobrażenie termiczne staje się narzędziem regulacji. Jeśli natomiast „ciepło” jest automatycznie interpretowane jako „dowód przepływu energii uzdrawiającej”, rośnie presja interpretacyjna i ryzyko nocebo w razie braku doznań. Tu szczególnie ważne są nazwiska z badań placebo/nocebo (Benedetti, Kaptchuk, Wager, Colloca), bo pokazują, jak kontekst i oczekiwanie mogą modulować doznania i ich interpretacje, bez konieczności postulowania nowych substancji.

Czwarta grupa to wyobrażenia graniczne, czyli takie, które pracują na pojęciu „ochrony”, „tarczy”, „zamknięcia”, „otwarcia” i „higieny energetycznej”. To są wyobrażenia o wysokiej mocy psychologicznej, bo dotykają bezpieczeństwa i relacji z innymi, ale są też obszarem największego ryzyka nadużycia, ponieważ łatwo przechodzą w język stygmatyzacji („twoja energia jest zła”), w język kontroli („musisz się oczyścić”), albo w język paranoizacji relacji („ktoś ci zabiera energię”). Psychoperformans musi te wyobrażenia traktować jako narzędzia pracy z granicami uwagi i z regulacją pobudzenia w relacji, a nie jako diagnozy interpersonalne. W planie sytuacyjnym wyobrażenia graniczne są dopuszczalne tylko wtedy, gdy są przetłumaczone na konkret: dystans, tempo, oddech, przerwy, zmiana oświetlenia, zmiana pozycji w przestrzeni, kontakt z obiektem–kluczem jako kotwicą. W tym miejscu antropologia religii i badań nad praktykami sensu (Mary Douglas, Talal Asad, Catherine Bell) jest szczególnie przydatna, bo pokazuje, że język czystości i granic bywa narzędziem porządku społecznego, a więc potencjalnie narzędziem przemocy; psychoperformans wprowadza tu zasadę, że wyobrażenie nie może unieważniać autonomii uczestnika.

Piąta grupa to wyobrażenia teleologiczne, czyli takie, które obiecują cel i skutek („uzdrowienie”, „oczyszczenie”, „otwarcie trzeciego oka”, „przebudzenie”). W perspektywie krytyczno-opisowej psychoperformansu jest to grupa najbardziej ryzykowna, bo teleologia generuje end-gaining w sensie Alexandera: pośpiech ku efektowi. Teleologiczne wyobrażenia energii są kompatybilne z rytuałem, ale nie są kompatybilne z bezpieczeństwem, jeśli nie mają wyraźnych granic stosowalności. Psychoperformans dopuszcza tę grupę tylko w trybie pracy symbolicznej, czyli wtedy, gdy status jest jawny: to jest figura myślenia, narzędzie narracji i sensu, a nie obietnica. W planie sytuacyjnym teleologia może być użyta jako „rama dramaturgiczna” (np. przejście, domknięcie, próg), ale jej użycie musi być powiązane z protokołem odsyłania do specjalistów i z językiem niegenerującym nocebo, co zostanie rozwinięte w podrozdziałach 33.4 i 36.3.

Na bazie tej typologii psychoperformans formułuje zasady inżynierii wyobrażeń energii. Pierwsza zasada: każde wyobrażenie musi mieć kotwicę w jednym z kanałów działania i w jednym z parametrów mapy ciała. Jeśli wyobrażenie nie ma kotwicy, jest podatne na fantazję i na przemoc interpretacyjną. Druga zasada: każde wyobrażenie musi mieć test odwracalności – praktyk ma móc je wyłączyć i wrócić do neutralnego reżimu kontaktu z podłożem i z obiektem. Trzecia zasada: każde wyobrażenie musi mieć granicę skali – nie wolno używać wyobrażeń

totalnych, jeśli plan sytuacyjny jest już gęsty bodźcowo. Czwarta zasada: wyobrażenia wysokiego ryzyka (graniczne i teleologiczne) wymagają minimalizmu języka i braku presupozycji, że wszyscy doświadczą tego samego. Piąta zasada: w działaniach z innymi ludźmi nie wolno interpretować ich doświadczeń przez wyobrażenia energii, jeśli nie ma na to wyraźnej zgody i jeśli nie ma alternatywnego języka, który chroni autonomię.

W kolejnym przesunięciu trzeba będzie pokazać, jak te typy wyobrażeń materializuje się w psychoperformansie przez obiekt–klucz, kolor, światło i dźwięk jako kotwice uwagi, oraz jak projektuje się „przejścia" między wyobrażeniami, aby nie generować skoków pobudzenia i nie podbijać sugestywności. To jest moment, w którym perspektywa energetyczna przestaje być opisem i staje się rzemiosłem planu sytuacyjnego: precyzyjną techniką pracy z wyobrażeniami, która utrzymuje krytyczną jawność statusu poznawczego, a jednocześnie nie odbiera praktyce jej kulturowej i rytualnej mocy.

W psychoperformansie wyobrażenia energii nie są traktowane jako „treść wewnętrzna", która dzieje się wyłącznie w głowie praktyka, lecz jako interfejs między modelem a środowiskiem, czyli jako element aktywnego wnioskowania (active inference) w sensie Karla Fristona i rozwinięć Andy'ego Clarka. To przesunięcie jest kluczowe: jeżeli wyobrażenie pozostaje prywatną narracją, łatwo staje się autohipnozą bez kontroli parametrów, natomiast gdy wyobrażenie zostaje osadzone w planie sytuacyjnym i powiązane z materiałem, ruchem i bodźcami, staje się narzędziem projektowania. Psychoperformans operuje tu w reżimie pragmatycznym: wyobrażenie energii ma działać jako sterownik uwagi, tonu i rytmu, ale ma też mieć swój „port" w rzeczywistości scenicznej, czyli zakotwiczenie w jednym z kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. W tym sensie perspektywa energetyczna zostaje wpisana w logikę ucieleśnionego poznania (Maurice Merleau-Ponty, Francisco Varela, Evan Thompson), lecz bez ontologicznych roszczeń, które przenosiłyby metaforę w obszar „prawa przyrody".

Najbardziej stabilnym sposobem materializacji wyobrażenia jest obiekt–klucz, ponieważ obiekt – jako materialny operator znaczeń – umożliwia równoczesne utrzymanie rygoru fenomenologicznego i rygoru bezpieczeństwa. W wielu tradycjach energetycznych obiekt jest traktowany jako „nośnik" intencji, ale psychoperformans precyzuje status tej operacji: obiekt nie jest nośnikiem substancji, tylko nośnikiem uwagi, czyli materialną kotwicą, która redukuje dryf interpretacyjny. To rozróżnienie jest istotne metodologicznie, ponieważ ogranicza inflację znaczeń i chroni przed teleologią. Obiekt–klucz może stabilizować wyobrażenie „przepływu" przez to, że praktyk reguluje ciągłość kontaktu dłoni z fakturą; może stabilizować wyobrażenie „centrum" przez to, że staje się punktem odniesienia dla osi i dystrybucji ciężaru; może stabilizować wyobrażenie „granicy" przez to, że wyznacza dystans i rytm zbliżania, zamiast uruchamiać paranoiczne narracje o „zabieraniu energii". Z perspektywy somatyki (Gerda Alexander, F. Matthias Alexander, Moshe Feldenkrais) jest to równocześnie praca na tonie, osi i ekonomii wysiłku, a więc praca, którą można weryfikować przez mapę ciała jako planszę fenomenologiczną, bez konieczności dowodzenia czegokolwiek ontologicznie.

Obraz jako kanał może pełnić funkcję kotwicy szczególnie wtedy, gdy wyobrażenie energii ma charakter orientacyjny i wymaga stabilizacji relacji figura–tło oraz „scena/obiekt" w sensie poznawczym. Tu spotykają się dwa porządki: po jednej stronie tradycja semiotyki i teorii obrazu, w której obraz organizuje percepcję i uwagę (Ernst Gombrich, Rudolf Arnheim, W. J. T. Mitchell), po drugiej stronie tradycja neurokognitywna, w której pole uwagi ma ograniczoną

pojemność i podatność na saturację. Psychoperformans używa obrazu nie jako ilustracji tezy o energii, lecz jako środowiska percepcyjnego, które kształtuje dystrybucję uwagi. Obraz może być prosty (jedna figura, jedna dominanta) albo złożony (wielowarstwowa tekstura), ale w perspektywie energetycznej jego funkcją jest regulacja „dawki nowości" i kosztu eksploracji. Jeżeli plan sytuacyjny wchodzi w obszar przeciążenia, obraz powinien raczej stabilizować i porządkować, a jeśli plan sytuacyjny wymaga pobudzenia eksploracyjnego, obraz może wprowadzać kontrolowaną złożoność. W obu przypadkach psychoperformans pilnuje, by obraz nie stał się argumentem „na istnienie energii", tylko narzędziem modulacji percepcji.

Słowo w perspektywie energetycznej jest najtrudniejszym narzędziem, ponieważ to słowo najszybciej generuje presupozycje, a presupozycje najłatwiej zamieniają się w przymus interpretacyjny. Z tego powodu psychoperformans rozróżnia słowo opisowe od słowa sprawczego. Słowo opisowe nazywa parametry doświadczenia w sposób otwarty i testowalny („można zauważyć", „można sprawdzić", „jeśli pojawia się napięcie, można wrócić do oddechu"), natomiast słowo sprawcze rości sobie prawo do wyjaśnienia i do prognozy („to na pewno się otwiera", „to oczyszcza", „to musi zadziałać"). Perspektywa krytyczno-opisowa preferuje pierwsze, a drugie traktuje jako obszar wysokiego ryzyka nocebo, co pozostaje w zgodzie z tym, jak o oczekiwaniach i sugestii pisali Fabrizio Benedetti, Ted Kaptchuk czy Luana Colloca. W praktyce planu sytuacyjnego oznacza to, że słowo może być użyte do ustawienia ramy uwagi, ale nie może być użyte do narzucenia interpretacji doznań. To jest również konsekwencja antropologicznej lekcji o autorytecie w rytuale (Catherine Bell, Talal Asad): słowo, wypowiedziane z pozycji autorytetu, działa nie tylko semantycznie, ale instytucjonalnie, więc wymaga szczególnej ostrożności.

Gest, w przeciwieństwie do słowa, może utrzymać wysoką moc symboliczno-energetyczną przy mniejszym ryzyku presupozycji, o ile gest jest projektowany jako odwracalny i parametryczny. Psychoperformans nie traktuje gestu jako „ekspresji energii", lecz jako regulatora stanu: gest jest narzędziem modulacji pobudzenia, orientacji i rytmu, a jego parametry (tempo, amplituda, opór, przerwy) są sprzężone z oddechem i z ciężarem. W tym miejscu spotyka się tradycja praktyk performatywnych (Richard Schechner, Erika Fischer-Lichte) z tradycją somatyki i kontroli ruchu (Nikołaj Bernstein): gest jest skuteczny nie wtedy, gdy jest intensywny, lecz wtedy, gdy jest precyzyjny w swojej ekonomii. Wyobrażenie energii może być w geście „wpisane" w sposób nieproklamowany: zamiast mówić o przepływie, praktyk wykonuje gest, w którym przepływ jest utrzymany przez ciągłość kontaktu z podłożem i przez brak skoków w tonie. Wówczas wyobrażenie nie musi być tłumaczone, bo jest realizowane jako jakość organizacji, a nie jako narracja.

Światło jest jednym z najbardziej „czystych" narzędzi materializacji wyobrażeń energii, ponieważ działa bezpośrednio na uwagę i na progi saturacji, a jednocześnie nie wymaga semantycznego komentarza. W perspektywie neuroestetycznej światło może przyciągać i odpychać uwagę, zmieniać wyrazistość figury, budować progi przejścia i liminalności, co w języku antropologicznym Victor Turner i Arnold van Gennep opisywali jako próg, a w języku psychoperformansu można czytać jako zmianę reżimu sterowania. Wyobrażenia energetyczne typu „otwarcie" i „zamknięcie" są szczególnie podatne na nadużycie, jeśli są werbalizowane, ale mogą być bezpieczniej realizowane w świetle: zwiększenie rozproszenia i miękkości światła może wspierać rozszerzenie pola uwagi, a zawężenie światła może wspierać koncentrację, bez deklarowania czegokolwiek o „energii". Oczywiście światło ma swoje ograniczenia: może

zwiększać pobudzenie i stres, może męczyć percepcyjnie, może wchodzić w konflikt z wrażliwością sensoryczną uczestników. W planie sytuacyjnym światło musi więc być traktowane jak parametr, nie jak „sakralna aura", a jego zmiany powinny mieć stop-reguły analogiczne do tych, które dotyczą dźwięku i gęstości bodźców.

Dźwięk jest kanałem, w którym perspektywa energetyczna najłatwiej miesza się z mitologią, bo dźwięk bywa traktowany jako medium „wibracji" o rzekomo jednoznacznych skutkach. Psychoperformans konsekwentnie rozdziela tu dwa poziomy: poziom fizyczny (częstotliwość, natężenie, czas, spektrum) i poziom fenomenologiczny (odczucie wibracji, rytm, rezonans ciała). W języku badań nad entrainment dźwięk i rytm mogą synchronizować zachowanie, ale synchronizacja nie jest dowodem na metafizyczną teorię energii; jest narzędziem regulacji i wspólnotowości. Z tego powodu psychoperformans preferuje użycia dźwięku, które są sprzężone z oddechem i ruchem oraz są projektowane tak, by nie przekraczać progów saturacji. W tym miejscu przydatne są zarówno intuicje z badań nad sugestią i hipnozą (Milton Erickson jako punkt odniesienia kulturowy, choć psychoperformans nie praktykuje hipnozy klinicznej), jak i ostrzeżenia z literatury o nocebo: powtarzalny bodziec dźwiękowy, w silnej ramie interpretacyjnej, może generować presję doznań i wtórne interpretacje. Psychoperformans używa więc dźwięku jako regulatora rytmu i uwagi, nie jako „dowodu wibracyjnego".

Najbardziej wymagającym elementem rzemiosła perspektywy energetycznej jest projektowanie przejść między wyobrażeniami, ponieważ przejścia są momentem największego ryzyka eskalacji pobudzenia i największego ryzyka sugestywności. W języku aktywnego wnioskowania można powiedzieć, że przejście zmienia priorytety predykcji i wagę błędów przewidywania; jeśli przejście jest zbyt gwałtowne, organizm może wejść w tryb alarmowy. Z tego powodu psychoperformans konstruuje przejścia na zasadzie mikroprzejść, analogicznie do tego, jak w somatyce przechodzi się między reżimami koordynacji. Przejście z wyobrażenia orientacyjnego („centrum") do wyobrażenia rytmicznego („puls") powinno być wsparte zmianą jednego parametru w kanale dźwięku lub gestu, a nie całkowitą zmianą wszystkich kanałów naraz. Przejście z wyobrażenia granicznego („ochrona") do wyobrażenia termicznego („ciepło dłoni") powinno być wsparte powrotem do kontaktu z podłożem i do oddechu, żeby nie uruchomić paranoizacji relacji. Przejście z wyobrażenia teleologicznego („domknięcie") do wyobrażenia minimalnego („ciężar w stopach") powinno być zaprojektowane jako zejście z narracji do parametru, tak aby praktyk odzyskał odwracalność i nie wpadł w end-gaining.

W praktyce planu sytuacyjnego oznacza to wprowadzenie zasady „jednego aktywnego przełącznika": w danym fragmencie aktu zmienia się tylko jeden dominujący parametr, a pozostałe pozostają stabilne, tak aby system miał oparcie i nie wchodził w przeciążenie. Jest to zasada spójna z kognitywnymi ujęciami krzywej obciążenia poznawczego oraz z praktyką kompozycji performatywnej, gdzie zbyt wiele jednoczesnych zmian redukuje czytelność. Richard Schechner pisał o „restored behavior", Erika Fischer-Lichte o autopojetycznej pętli sprzężenia zwrotnego między wykonawcą a widzem; psychoperformans wykorzystuje te intuicje, ale dodaje rygor bezpieczeństwa: przejście nie ma być „mocne", ma być sterowalne. W przeciwnym razie widz dostaje nie tyle sens, ile sygnał eskalacji, a to podbija pobudzenie zarówno u wykonawcy, jak i u publiczności, co wrażliwym uczestnikom może szkodzić.

Na tym etapie rama pracy z wyobrażeniami energii staje się już w pełni techniczna: wyobrażenie ma typ, ma kotwicę w jednym kanale, ma wskaźniki w mapie ciała, ma stop-reguły

oraz ma protokół przejścia. To właśnie ten zestaw odróżnia psychoperformans od nieostrożnych form „praktyk energetycznych", które opierają się na autorytecie i presupozycjach. W kolejnym przesunięciu trzeba będzie doprecyzować granice stosowalności jako konkretne warunki przerwania i uproszczenia praktyki oraz opisać, jak projektuje się komunikaty i ustawienia relacyjne, aby praca z wyobrażeniami nie naruszała autonomii uczestników. Dopiero wtedy 33.1 osiągnie swoją właściwą funkcję: stanie się ramą, która pozwala korzystać z języka energii jako narzędzia ogniskowania i kompozycji, nie rezygnując ani z krytycznej jawności statusu poznawczego, ani z etyki ostrożności.

Ostatnim, a zarazem najbardziej decydującym elementem ram 33.1 są granice stosowalności rozumiane nie jako „ograniczenie duchowości", tylko jako warunek rzetelności i bezpieczeństwa planu sytuacyjnego. W perspektywie krytyczno-opisowej psychoperformansu granice są integralną częścią technologii sensu: to one odróżniają pracę z wyobrażeniem od pracy z dogmatem, odróżniają praktykę regulacyjną od praktyki presyjnej, a także odróżniają eksperyment performatywny od sytuacji, w której uczestnik zostaje wciągnięty w interpretację, której nie wybrał. W tym sensie granica jest narzędziem kompozycji, analogicznym do progu saturacji bodźcami w neuroestetyce czy do progu przeciążenia poznawczego w perspektywie kognitywnej: bez granicy rośnie szum, spada sterowalność i pojawia się eskalacja kosztu regulacji. Psychoperformans, czerpiąc z rygoru somatycznego (Moshe Feldenkrais, F. Matthias Alexander, Gerda Alexander) i z rygoru modeli predykcyjnych (Karl Friston, Andy Clark), traktuje granice jako warunki odwracalności, czyli jako zdolność do cofnięcia operacji bez utraty integralności aktu i bez wtórnego uruchamiania lęku czy wstydu.

Granice stosowalności mają w psychoperformansie trzy poziomy: poziom epistemiczny, poziom relacyjny i poziom fizjologiczno-afektywny. Poziom epistemiczny dotyczy tego, co wolno twierdzić, a czego wolno jedynie doświadczać i opisywać. Jest to fundament anty-mistyfikacji: jeżeli praktyk używa wyobrażenia energii, wolno mu traktować je jako narzędzie ogniskowania uwagi, modulacji tonu, rytmu i intencji, ale nie wolno mu traktować go jako dowodu na mechanizm przyczynowy, który miałby być „pewny", uniwersalny i niezależny od kontekstu. Ten rygor jest zbieżny z tym, co w badaniach placebo i nocebo pokazywali Fabrizio Benedetti, Ted Kaptchuk, Tor Wager czy Luana Colloca: rama, sugestia, autorytet i oczekiwanie modulują doświadczenie w sposób realny, ale to, co realnie modulowane, nie jest automatycznie „potwierdzeniem teorii", którą rama promuje. Psychoperformans wprowadza tu zasadę jawności statusu: doświadczenie jest doświadczeniem, a twierdzenie o świecie pozostaje twierdzeniem wymagającym innego reżimu dowodowego. To proste rozróżnienie jest w praktyce jednym z najważniejszych narzędzi ochrony przed teleologią i przed end-gaining w sensie Alexandera, ponieważ obietnica „skutku" natychmiast generuje pośpiech ku efektowi, a pośpiech ku efektowi niszczy jakość kontaktu z obiektem–kluczem, z podłożem i z oddechem.

Poziom relacyjny jest równie krytyczny, bo język energii jest technologią relacji, a relacja jest miejscem, gdzie najłatwiej o przemoc interpretacyjną. Antropologia rytuału i praktyk sensu (Catherine Bell, Talal Asad, Mary Douglas) uczy, że skuteczność symboliczna nie jest „prywatną magią", tylko splotem autorytetu, instytucji, oczekiwań i dyscypliny. W psychoperformansie oznacza to, że nie wolno używać języka energii do opisu cudzego doświadczenia, jeśli osoba nie prosi o taką ramę i jeśli nie ma alternatywnego języka, który chroni autonomię. Nie wolno też stawiać uczestnika w sytuacji, w której musi „coś czuć", bo w przeciwnym razie „jest zamknięty", „ma blokadę", „nie jest gotowy" albo „broni się przed uzdrowieniem". Taka logika, nawet jeśli

podawana jako troska, jest formą przemocy symbolicznej, bo unieważnia prawo do neutralności i prawo do wątpliwości. Psychoperformans jest praktyką, która operuje na wysokiej wrażliwości sensu, ale nie buduje sensu przez zawłaszczanie interpretacyjne; dlatego granica relacyjna brzmi tu zasadniczo: wyobrażenie energii może być użyte do opisu własnej regulacji i własnej intencji, natomiast w odniesieniu do innych może funkcjonować tylko jako propozycja do testu, nigdy jako diagnoza ani jako etykieta.

Poziom fizjologiczno-afektywny dotyczy tego, kiedy wyobrażenia energii przestają być narzędziem regulacji, a zaczynają być narzędziem destabilizacji. Perspektywa interocepcji (Bud Craig) i konstrukcji afektu (Lisa Feldman Barrett) przypomina, że doznania ciała są jednocześnie sygnałami i interpretacjami, a interpretacje mogą się nakręcać w pętle. W praktykach energetycznych łatwo o pętlę, w której doznanie staje się dowodem, dowód staje się obowiązkiem, obowiązek staje się presją, presja podbija pobudzenie, pobudzenie wzmacnia doznanie, a doznanie znów staje się dowodem. Psychoperformans rozbraja tę pętlę przez stop-reguły, czyli przez warunki przerwania, uproszczenia i powrotu do najniższego ryzyka: kontakt z podłożem, oddech, oś, ton, praca z obiektem–kluczem w trybie czysto materialnym. Warunki te są opisywane bez patosu, bo nie chodzi o dramat, tylko o sterowanie. Jeżeli pojawia się narastające zawężenie uwagi, jeśli oddech staje się krótki i przerywany, jeśli pojawia się wzrost tonu w szyi i szczęce, jeśli wzrasta liczba mikro-korekt chwytu, jeśli uczestnik zaczyna interpretować każdy bodziec jako „znak", a jednocześnie traci zdolność do odwracalności, wówczas perspektywa energetyczna zostaje zawieszona. W planie sytuacyjnym oznacza to przejście z wyobrażeń teleologicznych i granicznych do wyobrażeń orientacyjnych i rytmicznych, a często do całkowitej neutralizacji semantyki energii, aby nie dokładać kolejnej warstwy interpretacyjnej.

W tym miejscu trzeba doprecyzować granicę, która w książce jest kluczowa także ze względu na etykę bezpieczeństwa: psychoperformans nie jest procedurą kliniczną i nie jest substytutem terapii ani leczenia, a perspektywa energetyczna jest szczególnie narażona na nieuprawnione przejście w obszar obietnic i „wyjaśnień" psychopatologii. W tradycji psychiatrii i psychotraumatologii istnieje długa historia szkód wynikających z narzucania interpretacji doświadczeń w stanie wysokiej sugestywności; Judith Herman i Bessel van der Kolk, choć piszą z różnych punktów, zgodnie podkreślali znaczenie poczucia kontroli, bezpieczeństwa i możliwości przerwania. Psychoperformans bierze z tego zasadę proceduralną: jeżeli wyobrażenia energii zaczynają wprowadzać przymus, eskalację lęku, derealizację, poczucie utraty sprawczości albo stan, w którym uczestnik nie potrafi wrócić do prostych parametrów kontaktu i oddechu, praktyka musi zostać natychmiast sprowadzona do reżimu minimalnego i nie wolno jej kontynuować jako „procesu oczyszczania". Ta zasada nie diagnozuje, nie etykietuje i nie medykalizuje doświadczenia, ale chroni przed klasycznym nadużyciem: przed interpretacją destabilizacji jako „koniecznego etapu". W psychoperformansie „konieczny etap" nie istnieje jako kategoria nadrzędna wobec bezpieczeństwa, ponieważ plan sytuacyjny jest architekturą odwracalnych operacji, a nie testem wytrzymałości.

Granice stosowalności są też powiązane z problemem kulturowego statusu pojęć energetycznych i z etyką nie-zawłaszczania, która powróci w perspektywie okultystycznej. W praktykach opartych na pojęciach takich jak czakry, aura, prana czy qi łatwo o uproszczenie i kolonizację znaczeń, zwłaszcza gdy terminy zostają wyrwane z kontekstów historycznych i religijnych. Psychoperformans, jako praktyka zakorzeniona w europejskich tradycjach

performance art i live art, może korzystać z tych języków tylko wtedy, gdy traktuje je jako narzędzia metaforyczne i funkcjonalne, a nie jako „prawdę o Wschodzie" czy „prawdę o energii". W tym sensie granica stosowalności jest także granicą kulturową: praktyk nie używa egzotyzującego autorytetu terminów, aby wzmocnić swoje roszczenia, lecz używa ich, jeśli w ogóle, jako jednego z możliwych słowników organizujących uwagę, zawsze z możliwością wycofania i zawsze z alternatywnym językiem opisowym. Ta ostrożność jest spójna z krytycznymi ujęciami praktyk religijnych i kulturowych, które akcentują relację władzy w dystrybucji kategorii sensu (Talal Asad), a w psychoperformansie przekłada się na prostą normę: nie buduje się sprawczości na cudzej tradycji rozumianej jako dekoracja.

Ważną częścią granic jest również zarządzanie „skalą" wyobrażeń energii, czyli rozróżnienie między wyobrażeniami minimalnymi i wyobrażeniami totalizującymi. Minimalne wyobrażenie jest powiązane z jednym parametrem i jedną kotwicą, dlatego jest sterowalne i odwracalne; totalizujące wyobrażenie obejmuje całe życie, całą historię, całe „pole", a więc w praktyce przenosi plan sytuacyjny w obszar nieograniczonej interpretacji. Psychoperformans, w duchu ekonomii uwagi i kosztu poznawczego, preferuje minimalizm: lepiej wprowadzić jedno wyobrażenie „centrum w stopach" i sprawdzić, czy stabilizuje oddech oraz kontakt dłoni z obiektem–kluczem, niż wprowadzić narrację „transformacji pola", która nie ma wskaźników i łatwo generuje presję. Ten minimalizm jest też spójny z logiką IndywiduAkcji: ponieważ działania są rozłożone w czasie, nie potrzeba eskalować znaczeń w jednej sesji. Sens ma się kumulować poprzez serię małych, kontrolowanych różnic, a nie przez jednorazowy „przełom", którego brak mógłby uruchomić wstyd i poczucie porażki.

Granice stosowalności muszą wreszcie dotyczyć samej kompozycji bodźców w przestrzeni, bo perspektywa energetyczna łatwo staje się pretekstem do nadmiaru. W praktykach, które nie znają progu saturacji, dodaje się światło, dźwięk, zapach, dotyk, słowo, symbole, a następnie interpretuje przeciążenie jako „silną energię". Psychoperformans odwraca tę logikę: jeśli bodźce przeciążają, to nie jest „moc", tylko błąd kompozycyjny. W tym miejscu przydatne są zarówno intuicje z neuroestetyki dotyczące „przyjemnej złożoności" i progów nasycenia, jak i praktyczna wiedza o regulacji pobudzenia w sytuacjach ekspozycji. Plan sytuacyjny perspektywy energetycznej powinien więc działać jak dobrze zaprojektowany układ dynamiczny: jeden aktywny przełącznik naraz, stabilne tło, czytelne przejścia, możliwość pauzy, możliwość powrotu do neutralności. To są zasady kompozycji, które można znaleźć w różnych tradycjach, ale psychoperformans uzasadnia je nie autorytetem „energii", tylko rygorem sterowalności.

Podsumowanie 33.1 musi więc brzmieć wprost: ramy pracy z wyobrażeniami energii w psychoperformansie są ramami funkcjonalnymi, opartymi na typologii wyobrażeń według ich roli regulacyjnej, na materializacji wyobrażeń w kanałach działania (z naciskiem na obiekt–klucz jako kotwicę i operator), na zasadach przejść minimalizujących skoki pobudzenia oraz na granicach stosowalności, które chronią przed literalizmem, nadużyciem relacyjnym i eskalacją nocebo. Z tych ram wynika praktyczna konsekwencja: „energia" nie jest tu alternatywną nauką o świecie, tylko językiem projektowania uwagi i doświadczenia, który zachowuje moc symboliczno-rytualną pod warunkiem jawności statusu, minimalizmu i odwracalności. Psychoperformans, w tej perspektywie, nie rezygnuje ani z kulturowej realności praktyk energetycznych, ani z ich funkcji w organizowaniu doświadczenia, ale równocześnie nie pozwala, by kultura zamieniła się w narzędzie władzy nad cudzym ciałem i cudzym sensem.

33.2. Czakry, Ajna, muzyka/kolor jako języki ogniskowania uwagi

Podrozdział o czakrach i Ajnie musi rozpocząć się od doprecyzowania statusu tych pojęć w psychoperformansie, ponieważ w obiegu współczesnym „czakry” funkcjonują równocześnie jako termin religioznawczy, jako popularny skrót psychologiczny, jako idiom praktyk komplementarnych oraz jako element hybrydowych ekosystemów terapeutyczno-rytualnych, w których łatwo o nadużycie autorytetu i o nieuprawnione roszczenia poznawcze. W ujęciu krytyczno-opisowym psychoperformansu czakry nie są więc „dowodem” na istnienie nowej substancji w człowieku ani też „fałszem”, który należy wyszydzić, lecz są technologią mapowania uwagi i sensu, historycznie osadzoną w tradycjach indyjskich (zwłaszcza w jodze tantrycznej) i wtórnie przetworzoną przez zachodnie modernizacje, okultyzm przełomu XIX i XX wieku, ruch New Age oraz współczesne rynki dobrostanu. Ta rama jest niezbędna, aby plan sytuacyjny zachował sterowalność: w psychoperformansie wolno korzystać z czakr jako z języka ogniskowania i orientacji wewnętrznej, ale nie wolno używać ich jako języka diagnozy innych osób ani jako języka obietnic, które podsuwają teleologię „natychmiastowej przemiany”. W literaturze naukowej poświęconej tantrycznym systemom ciała i ich recepcji akcentuje się właśnie tę wielowarstwowość i historyczność: David Gordon White, André Padoux, Alexis Sanderson, Gavin Flood, Georg Feuerstein, a w krytyce nowoczesnych „wynalazków tradycji” w praktykach jogi także Mark Singleton i James Mallinson wskazują, że to, co dziś uchodzi za jednolity „system czakr”, jest w rzeczywistości zbiorem wariantów, translacji i rekontekstualizacji, a nie jednym, ponadczasowym schematem. Psychoperformans bierze z tego wniosek praktyczny: skoro mamy do czynienia z językiem, a nie z jednym „organem”, to podstawą jest etyka użycia języka, a nie walka o metafizyczną wyższość.

Ajna w tej perspektywie jest szczególnie ważna, bo działa jak węzeł, w którym spotykają się trzy porządki: porządek obrazowania (ikonografia „trzeciego oka”), porządek praktyk koncentracji (dharana i pokrewne techniki uwagi) oraz porządek kulturowej pokusy nadinterpretacji, w której Ajna bywa przedstawiana jako natychmiastowa brama do „poznania absolutnego” lub jako narzędzie władzy nad rzeczywistością. Psychoperformans rozbraja tę pokusę przez rozdzielenie funkcji od roszczeń: Ajna jest tu językiem ustawiania osi uwagi w polu wzrokowo-przestrzennym, językiem regulacji relacji między skanowaniem a fiksacją oraz językiem metapoznania (zdolności do zauważania, że uwaga odpłynęła). W tym sensie Ajna daje się zoperacjonalizować w kategoriach, które są kompatybilne z perspektywą kognitywną rozdziału 28: w modelach mózgu predykcyjnego (Karl Friston, Andy Clark) „trzecie oko” nie musi oznaczać żadnego dodatkowego narządu, lecz może oznaczać zwiększenie precyzji predykcyjnej w obszarze orientacji i kontroli uwagi, czyli zmianę „wag” przypisywanych sygnałom w pętli sprzężenia zwrotnego. Równolegle w ujęciach świadomości interocepcyjnej i konstrukcji afektu (Bud Craig, Antonio Damasio, Lisa Feldman Barrett, Anil Seth) praktyka Ajny może być rozumiana jako specyficzny reżim integracji sygnałów: to, jak człowiek „czuje” własną gotowość poznawczą, jak interpretuje napięcie w okolicach czoła, jak reguluje oddech i ton, i jak to wszystko wpływa na poczucie sensu. Psychoperformans nie przepisuje tu jednak żadnej neurofizjologii na siłę do symboliki; robi coś odwrotnego: traktuje symbolikę Ajny jako narzędzie planu sytuacyjnego, które ma działać, bo porządkuje uwagę i intencję, a nie dlatego, że ma „ostatecznie wyjaśniać” mechanikę świata.

To rozdzielenie jest kluczowe także z powodów etycznych. W perspektywie energetycznej największym ryzykiem nie jest samo używanie symboliki czakr, lecz używanie jej jako narzędzia autorytetu, szczególnie w sytuacjach nierówności relacyjnej, podatności lub kryzysu. Psychoperformans wprowadza więc zasadę anty-mistyfikacji analogiczną do tej, która pojawi się w perspektywie okultystycznej: język czakr nie może być językiem zawłaszczania doświadczenia. Nie wolno w planie sytuacyjnym mówić o czyjejś Ajnie jako o „zablokowanej", jeśli oznacza to presję i sugerowanie winy; nie wolno też traktować braku doznań jako dowodu „niewystarczającej duchowości". Badania nad placebo i nocebo (Fabrizio Benedetti, Ted Kaptchuk, Tor Wager, Luana Colloca) pokazują, że rama i sugestia potrafią realnie modulować doświadczenie, ale ta modulacja jest właśnie powodem ostrożności: im mocniejsza rama, tym większe ryzyko, że uczestnik zacznie produkować doznania „pod oczekiwanie", a następnie interpretować je w sposób, który go obciąża. Psychoperformans przeciwstawia temu minimalizm i odwracalność: Ajna jest propozycją ogniskowania, którą da się wyłączyć, przestawić lub zastąpić językiem czysto somatycznym (kontakt z podłożem, oddech, ton dłoni), bez utraty sensu działania.

W tym miejscu widać, dlaczego w tytule podrozdziału pojawia się muzyka i kolor. W psychoperformansie czakry są użyteczne tylko wtedy, gdy przestają być abstrakcyjną metafizyką, a zaczynają być językiem sprzęgniętym z kanałami działania. Muzyka i kolor są dwoma kanałami, które mogą pełnić funkcję bardzo precyzyjnych kotwic uwagi: modulują pobudzenie, porządkują czas, wprowadzają progi przejścia, a zarazem pozwalają operować symboliką bez ciężaru diagnozy. Historia zachodnich prób mapowania barwy na dźwięk i dźwięku na barwę – od spekulacji o „harmonii sfer" i analogiach liczbowych, przez projekty instrumentów świetlnych i kolorowych organów, aż po synestetyczne kompozycje Aleksandra Skriabina, refleksje Wassilego Kandinsky'ego, praktyki Oskara Fischingera czy Mary Hallock-Greenewalt – pokazuje, że kolor i dźwięk są w kulturze używane jako języki organizowania wewnętrznej przestrzeni znaczeń. W naukach kognitywnych analogiczne zjawiska opisywano jako korespondencje międzymodalne (Lawrence Marks, Charles Spence), a w badaniach synestezji jako stabilne, idiosynkratyczne mapowania, które nie są halucynacją, tylko szczególną organizacją percepcji (Richard Cytowic, David Eagleman, V. S. Ramachandran). Psychoperformans nie utożsamia czakr z tymi badaniami, ale korzysta z ich wniosku metodologicznego: jeśli dźwięk i kolor potrafią kierować uwagą, to mogą stać się bezpiecznym, materialnym interfejsem dla pracy z Ajna jako figurą ogniskowania, bez konieczności rozbudowywania roszczeń ontologicznych.

W praktyce planu sytuacyjnego oznacza to, że Ajna jest traktowana jako węzeł sterowania orientacją: praktyk ustawia „punkt odniesienia" uwagi w przestrzeni ciała i przestrzeni sceny, a następnie sprzęga ten punkt z obiektem–kluczem oraz z parametrami muzyki i koloru. Obiekt–klucz działa tu jako materialny operator znaczeń: nie „przechowuje energii", lecz stabilizuje uwagę przez dotyk, ciężar, fakturę i termikę; kolor działa jako operator pola uwagi, bo może rozszerzać lub zawężać percepcję; muzyka działa jako operator czasu, bo reguluje rytm mikrodecyzji i tempo przejść między fazami. Ajna, w takiej architekturze, nie jest „miejscem cudów", tylko narzędziem synchronizacji: synchronizacji uwagi z gestem, gestu z dźwiękiem, dźwięku ze światłem i światła z obiektem. Ta synchronizacja jest właśnie tym, co w psychoperformansie daje doświadczenie spójności, które potocznie bywa nazywane „energią", a które w języku krytyczno-opisowym można nazwać obniżeniem entropii działania i wzrostem odwracalności w sterowaniu.

W kolejnym fragmencie trzeba będzie wejść w szczegóły dwóch spraw. Po pierwsze, jak historycznie i kulturowo rozumieć przypisywanie kolorów i dźwięków czakrom (w tym Ajnie) tak, aby nie reprodukować nowoczesnych uproszczeń jako rzekomo „odwiecznej doktryny", a jednocześnie zachować funkcjonalność tych map w planie sytuacyjnym. Po drugie, jak skonstruować minimalne protokoły ogniskowania, w których kolor i muzyka są traktowane jako języki uwagi, a nie jako „mechanizmy uzdrawiania", oraz jak włączyć do tego obiekt–klucz i praktyki anty-mistyfikacji, aby praca z Ajna nie stała się ani przemocą interpretacyjną, ani estetyczną dekoracją pozbawioną funkcji regulacyjnej.

Historyczne i kulturowe rozumienie przypisywania kolorów oraz dźwięków czakrom wymaga demontażu pozoru jednolitej „odwiecznej tabeli", która w obiegu popularnym uchodzi za oczywistość. Badania religioznawcze i historyczne nad tantrą oraz jogą wskazują, że schematy „ciała subtelnego" nie tworzą jednego, stabilnego systemu, lecz rodzinę modeli, zależnych od tradycji, tekstu, praktyki i kontekstu instytucjonalnego, a także od tego, czy dane ujęcie jest soteriologiczne (ukierunkowane na wyzwolenie), rytualne, medytacyjne, czy zorientowane na dyscyplinę ciała. Autorzy tacy jak André Padoux, Alexis Sanderson, Gavin Flood czy David Gordon White pokazują, że w źródłach tantrycznych spotyka się różne liczby centrów, różne nazwy, różne umiejscowienia, różne relacje między „kanałami" (nadi) i „węzłami" (granthi) oraz różne sposoby ich aktywowania, a zatem każde współczesne przypisanie „koloru Ajnie" lub „dźwięku Ajnie" trzeba rozumieć jako praktykę interpretacyjną, a nie jako neutralny opis anatomii. To rozróżnienie nie osłabia praktykowania, lecz porządkuje odpowiedzialność: psychoperformans może używać map, ale nie może udawać, że mapa jest terytorium, a w szczególności nie może traktować mapy jako narzędzia diagnozy. Z perspektywy etyki nie-zawłaszczania ważne jest również to, że współczesne tablice kolorów i dźwięków czakr powstawały w warunkach kulturowej translacji, często w środowiskach europejskiego okultyzmu i teozofii przełomu XIX i XX wieku, a następnie zostały znormalizowane przez rynek dobrostanu; prace i wpływy postaci takich jak Helena Bławatska, Annie Besant czy Charles W. Leadbeater odegrały tu rolę w budowaniu zachodniego imaginarium „energetycznego ciała", w którym kolory stały się kategorią porządkującą, ponieważ są łatwo komunikowalne i dobrze nadają się do dydaktyki oraz do praktyk wizualizacyjnych. W tym sensie popularna „chromatyczna" mapa czakr jest przede wszystkim technologią uwagi i wyobraźni, a nie wynikiem jednego kanonu doktrynalnego.

Jednocześnie tradycje indyjskie dysponują własnymi, historycznie bogatymi językami dźwięku i wibracji, które bywają w uproszczeniach wrzucane do jednego worka z zachodnimi mapami kolorystycznymi, choć mają odmienną genealogię i funkcję. W praktykach mantrycznych i w pewnych nurtach tantrycznych oraz jogicznych ważny jest koncept nada (dźwięku, rezonansu) i praca z sylabami nasiennymi (bija), które wiążą artykulację, oddech, rytm i wyobrażenie, a więc tworzą interfejs między fonacją a stanem organizmu. W popularnych ujęciach Ajnie przypisuje się często pranawę Om jako znak ogniskowania, ale status tego przypisania bywa różny w zależności od tradycji, podobnie jak różna bywa rola wizualizacji, diagramów (yantra) i gestów (mudra) w stabilizowaniu koncentracji. Psychoperformans nie musi rozstrzygać, „która wersja jest prawdziwa" w sensie dogmatycznym, ponieważ jego reżim jest operacyjny: istotne jest to, czy dany zestaw dźwiękowo-oddechowy daje się bezpiecznie użyć jako kotwica uwagi, czy jest odwracalny oraz czy nie generuje presji interpretacyjnej. W takim ujęciu dźwięk nie jest „substancją energii", lecz parametrem czasu i rytmu, który może synchronizować mikroruchy, modulować pobudzenie i stabilizować uwagę, a to z kolei daje się spiąć zarówno z somatyką

(ekonomia wysiłku u Moshe Feldenkraisa, hamowanie i kierunkowanie u F. Matthiasa Alexandera, kalibracja tonu u Gerdy Alexander), jak i z językiem modeli predykcyjnych (Karl Friston, Andy Clark), gdzie stabilna kotwica redukuje chaotyczne przełączanie i obniża koszt przetwarzania.

Współczesne łączenie czakr z muzyką i kolorem bywa szczególnie podatne na mitologię, ponieważ łatwo tu o pozór „naukowej uniwersalności": skoro dźwięk ma częstotliwość, a światło ma długość fali, to powstaje pokusa prostego przeliczenia jednego na drugie i ogłoszenia tabeli zgodności jako prawdy o świecie. Psychoperformans musi tę pokusę wyraźnie odciąć, ponieważ jest to klasyczny przykład nieuprawnionego przejścia z analogii do ontologii. Korespondencje między modalnościami są realnym zjawiskiem psychologicznym i kulturowym, ale nie działają jak stała fizyczna; w badaniach nad korespondencjami międzymodalnymi (Lawrence Marks, Charles Spence) opisuje się statystyczne tendencje i konteksty percepcyjne, a w badaniach nad synestezją (Richard Cytowic, David Eagleman, V. S. Ramachandran) – specyficzne, względnie stabilne mapowania u pewnej grupy osób, które jednak nie stanowią uniwersalnej miary „energii". Historia sztuki nowoczesnej i awangardowej dostarcza natomiast wielu przykładów, w których kolor i dźwięk były używane jako języki organizowania doświadczenia, nie jako dowód metafizyki: Aleksander Skriabin, Wassily Kandinsky, Oskar Fischinger czy Mary Hallock-Greenewalt traktowali relacje barwy i brzmienia jako narzędzia kompozycji, ekspresji i porządkowania percepcji, a więc jako technologie estetyczne. Psychoperformans, lokując się w europejskich tradycjach performance art i live art, może przejąć tę lekcję bez popadania w literalizm: kolor i dźwięk są skuteczne, bo sterują uwagą, rytmem i progiem saturacji, a nie dlatego, że „udowadniają" istnienie obiektywnego systemu wibracji czakr.

Ajna, jako figura ogniskowania, jest w tym układzie szczególnym węzłem, ponieważ łatwo staje się nośnikiem roszczeń poznawczych: „intuicja", „wgląd", „widzenie prawdy", „otwarcie trzeciego oka". W psychoperformansie roszczenia te muszą zostać przetłumaczone na język operacyjny i ograniczone przez stop-reguły. Ajna oznacza tu przede wszystkim praktykę ustawiania osi uwagi: zdolność do utrzymania stabilnego punktu odniesienia w warunkach bodźcowej złożoności oraz zdolność do zauważenia dryfu uwagi i jej powrotu bez eskalacji napięcia. Tę funkcję da się realizować poprzez sprzęgnięcie trzech kotwic: kotwicy materialnej (obiekt–klucz, który stabilizuje dotyk, ciężar, fakturę i termikę), kotwicy percepcyjnej (kolor/światło jako parametr pola uwagi, a nie „aura") oraz kotwicy czasowej (muzyka/rytm jako regulator tempa i przerw). Jeśli Ajna zostaje tak osadzona, przestaje być obietnicą „nadzmysłowego poznania", a staje się praktyką metakontroli, która w języku kognitywnym odpowiada regulacji precyzji i priorytetów w systemie predykcyjnym; to przesunięcie jest istotne również dlatego, że chroni przed mechanizmem nocebo, gdzie brak „wglądu" bywa interpretowany jako porażka lub „blokada". Ujęcia konstrukcji afektu i interocepcji (Lisa Feldman Barrett, Bud Craig, Antonio Damasio, Anil Seth) przypominają, że doznania napięcia w okolicach czoła, zmiany oddechu czy poczucie „klarowności" są jednocześnie sygnałem i interpretacją; psychoperformans dba więc o to, by interpretacja nie stała się przymusem, a doznanie nie stało się dowodem.

W tym miejscu można sformułować zasadę, która będzie dalej rozwijana w praktycznych protokołach: mapy czakr – w tym mapa Ajny – są w psychoperformansie używane jako mapy kierowania uwagą, a nie mapy diagnozowania człowieka. Kolor i muzyka nie służą do

„aktywowania energii” w sensie ontologicznym, lecz do strojenia parametrów percepcyjno-afektywnych: szerokości pola uwagi, rytmu, gotowości do kontaktu, progu nasycenia bodźcami oraz zdolności do utrzymania odwracalności działania w warunkach ekspozycji. Dopiero na tak ustawionym gruncie da się sensownie opisać, jakie rodzaje mapowań kolor-dźwięk są użyteczne, jakie są wyłącznie estetycznym ornamentem, a jakie są ryzykowną teleologią, która podbija autorytet i presję doznań.

Kiedy psychoperformans przechodzi od krytycznej genealogii do rzemiosła planu sytuacyjnego, pytanie nie brzmi już „jakie kolory mają czakry”, tylko „jak skonstruować takie mapowanie koloru i dźwięku, żeby było funkcjonalne, odwracalne i nie generowało nadużyć”. W tym miejscu pojęcie czakr staje się narzędziem organizacji uwagi w przestrzeni ciała, a muzyka i kolor stają się językami, które tę organizację stabilizują bez konieczności wytwarzania presupozycji ontologicznych. Psychoperformans, będąc praktyką ucieleśnioną i performatywną, nie potrzebuje jednej „prawdziwej tabeli”; potrzebuje raczej protokołu doboru i testowania mapowań, analogicznego do tego, jak w somatyce testuje się parametry ruchu: minimalnie, iteracyjnie, z jasnymi wskaźnikami i stop-regułami. Z tej perspektywy kluczowe jest, by mapowanie było „wystarczająco stabilne”, ale nie dogmatyczne. Stabilność pozwala utrzymać reżim uczenia proceduralnego, a niedogmatyczność chroni przed presją i przed end-gaining w sensie F. Matthiasa Alexandera, gdzie pośpiech ku „otwarciu Ajny” niszczy jakość procesu.

Minimalny protokół ogniskowania Ajny w psychoperformansie można opisać jako trójkąt: punkt uwagi, kotwica materialna i rytm. Punkt uwagi jest węzłem, w którym praktyk ustawia swoją intencję obserwacji i powrotu; w języku praktyk medytacyjnych byłby to element dharany, w języku kognitywnym – ustawienie priorytetu i precyzji. Kotwica materialna jest obiektem–kluczem, który dostarcza stałego sprzężenia zwrotnego przez dotyk, ciężar, fakturę i termikę, a więc stabilizuje uwagę w świecie, nie tylko w wyobraźni. Rytm jest parametrem czasu: może być rytmem oddechu, rytmem prostego dźwięku, rytmem kroków, lub mikrorytmem gestu. Ten trójkąt jest kluczowy, ponieważ wprowadza bezpieczeństwo: jeśli punkt uwagi zaczyna generować napięcie (np. w okolicy czoła), praktyk nie zwiększa presji wizualizacyjnej, tylko wraca do kotwicy materialnej i do rytmu, czyli do parametrów o najniższym ryzyku interpretacyjnym. Takie podejście jest spójne z ujęciami interocepcji Bud’a Craiga i konstrukcji afektu Lisy Feldman Barrett, gdzie doznanie i interpretacja tworzą pętle; protokół ma rozrywać pętlę presji, a nie ją wzmacniać.

Kolor i światło w tym protokole pełnią funkcję „ramy pola”, czyli ustawienia środowiska percepcyjnego tak, aby punkt uwagi nie musiał walczyć z chaosem. W praktyce psychoperformansu nie chodzi o „kolor Ajny” jako metafizyczny indeks, tylko o kolor jako parametr regulacji: nasycenie, jasność, kontrast, kierunek padania światła i relacja figura–tło. W tradycji sztuki i teorii percepcji wiadomo, że barwa organizuje uwagę i napięcie kompozycyjne (Rudolf Arnheim), a w praktykach synestetycznych i audiowizualnych barwa staje się narzędziem budowania rytmu percepcji (Skriabin, Kandinsky, Fischinger, Hallock-Greenewalt). Psychoperformans czerpie z tych tradycji, ale wprowadza rygor: kolor jest tu przede wszystkim narzędziem modulacji „dawki nowości” i progu saturacji, a więc ma być dobrany do gęstości bodźców w planie sytuacyjnym. Jeśli plan sytuacyjny jest już bogaty w dźwięk i ruch, kolor powinien raczej stabilizować i redukować entropię; jeśli plan sytuacyjny jest minimalistyczny, kolor może wprowadzać złożoność jako bodziec eksploracyjny. To jest właśnie

praktyczna realizacja wcześniejszych rozdziałów o „przyjemnej złożoności” i progach nasycenia: kolor nie jest „energią”, tylko regulatorom środowiska uwagi.

Muzyka i dźwięk, analogicznie, pełnią funkcję „ramy czasu”. W popularnych narracjach energetycznych dźwięk bywa traktowany jako „wibracja uzdrawiająca”, co w psychoperformansie jest ryzykownym skrótem. Dźwięk może stabilizować uwagę, bo dostarcza rytmu, może synchronizować grupę, bo jest wspólnym metronomem, może budować progi przejścia, bo zmienia strukturę oczekiwań. W literaturze o korespondencjach międzymodalnych i synestezji (Lawrence Marks, Charles Spence; Richard Cytowic, David Eagleman, V. S. Ramachandran) podkreśla się, że powiązania między modalnościami są realne, ale kontekstowe i zależne od osoby; psychoperformans przyjmuje więc zasadę personalizacji mapowania: jeśli kolor i dźwięk mają wspierać ogniskowanie, to mapowanie musi być testowane w odniesieniu do konkretnego praktyka, a nie narzucone jako uniwersalna tabela. W praktyce planu sytuacyjnego oznacza to, że dźwięk używany w protokole Ajny powinien mieć prostą strukturę czasową, wyraźny początek i koniec, oraz możliwość wyciszenia bez utraty sensu. To z kolei chroni przed zjawiskiem „przywiązania do bodźca” i przed sugestywnością, w której uczestnik zaczyna „produkować” doznania, bo bodziec jest przedstawiony jako konieczny do osiągnięcia efektu.

W psychoperformansie z tych przesłanek wynika bardzo konkretna zasada mapowania: mapowanie ma być robocze, a nie kanoniczne. Robocze mapowanie oznacza, że praktyk wybiera jeden parametr koloru (np. zakres nasycenia) i jeden parametr dźwięku (np. prosty rytm lub interwał), a następnie sprawdza wskaźniki w mapie ciała: czy oddech się wydłuża, czy ton dłoni staje się bardziej odwracalny, czy kontakt z obiektem–kluczem staje się bardziej precyzyjny, czy spada liczba mikro-korekt i czy uwaga ma większą zdolność do powrotu. Jeśli wskaźniki się poprawiają, mapowanie jest zachowane; jeśli wskaźniki się pogarszają, mapowanie jest przestawiane albo zawieszane. Ta zasada jest analogiczna do tego, jak w Feldenkraisie testuje się warianty ruchu, a w Alexanderze testuje się hamowanie i kierunkowanie: nie wierzy się w dogmat, tylko sprawdza się ekonomię i odwracalność. W perspektywie kognitywnej można powiedzieć, że praktyk sprawdza, czy mapowanie redukuje koszt przetwarzania i stabilizuje priorytety, a nie czy „otwiera” cokolwiek w sensie ontologicznym.

Ważne jest również, aby protokoły Ajny w psychoperformansie nie generowały przymusu wizualizacyjnego. W wielu popularnych praktykach zakłada się, że „trzecie oko” wymaga obrazów, wizji, kolorowych świateł. Psychoperformans uznaje, że dla części osób wizualizacja jest naturalnym językiem, ale dla innych jest źródłem napięcia i przeciążenia; dlatego protokół ma wersje niskowizualne i wysokowizualne, dobierane według reakcji organizmu. Wersja niskowizualna pracuje głównie na rytmie i obiekcie–kluczu, a kolor jest tłem; wersja wysokowizualna dopuszcza wizualizację, ale zawsze ma stop-reguły: jeśli pojawia się napięcie w czoło-oczodołach, jeśli wzrasta współskurcz w szczęce i szyi, jeśli oddech się skraca, wówczas protokół wraca do kotwicy materialnej i do oddechu. Takie podejście jest zgodne z etyką ostrożności i z zasadą minimalizacji nocebo: brak „wizji” nie jest porażką, a obecność „wizji” nie jest dowodem.

Wreszcie, psychoperformans musi jasno rozdzielić użycie Ajny jako języka ogniskowania od użycia Ajny jako języka interpretacji świata. Symbolika „trzeciego oka” łatwo staje się

narzędziem nadinterpretacji, w której przypadek i korelacja są uznawane za znak konieczny, co w rozdziałach duchowych zostanie ujęte jako problem granic interpretacji synchroniczności. W tym podrozdziale granica jest praktyczna: Ajna służy do ustawienia uwagi w akcie, nie do orzekania o rzeczywistości poza aktem. To rozróżnienie chroni zarówno przed przemocą interpretacyjną, jak i przed roszczeniami poznawczymi, które byłyby metodologicznie nie do obrony. Jeśli Ajna w psychoperformansie ma pełnić funkcję, to ma być funkcją kompozycyjną i regulacyjną: ma pozwalać praktykowi utrzymać klarowność w złożoności, a nie wytwarzać autorytet „widzenia".

W ostatnim fragmencie podrozdziału 33.2 trzeba będzie dopisać jeszcze dwa krytyczne moduły. Pierwszy to moduł anty-mistyfikacji specyficzny dla mapowań kolor–dźwięk: jak mówić o tych mapowaniach, by nie sugerować uniwersalnych praw i by nie przenosić analogii na fizykę. Drugi to moduł praktyczny dotyczący projektowania planu sytuacyjnego dla pracy z Ajna w warunkach indywidualnych i grupowych: jak różnicować intensywność bodźców, jak wprowadzać przerwy, jak używać obiektu–klucza do neutralizacji nadmiaru, oraz jak zachować etykę nie-zawłaszczania, gdy uczestnicy wnoszą własne tradycje i własne słowniki „energii".

W praktyce psychoperformansu mapowania czakr na kolor i dźwięk powinny być traktowane jako konwencje robocze, a nie jako kanon. To rozróżnienie ma znaczenie nie tylko historyczne, ale przede wszystkim proceduralne: konwencja robocza jest narzędziem, które można przetestować, zawiesić i zastąpić inną konwencją bez utraty sensu działania, natomiast kanon z definicji produkuje presję i uruchamia mechanizmy autorytetu. W polu współczesnych praktyk somatycznych i komplementarnych presja kanonu pojawia się często jako imperatyw „prawidłowego" odczuwania, „prawidłowego" koloru, „prawidłowej" wibracji, a to jest prosta droga do przemocowej standaryzacji doświadczenia. Psychoperformans temu przeciwdziała, korzystając z wiedzy o sugestii i oczekiwaniach w modulacji doznań, rozwijanej w badaniach placebo i nocebo przez Fabrizia Benedettiego, Teda Kaptchuka, Tora Wagera oraz Luanę Collocę, a także z wiedzy o metapoznaniu i kontroli uwagi, opisywanej w psychologii przez Michaela Posnera i badaczy funkcji wykonawczych. W rezultacie Ajna nie jest w tym podrozdziale „ośrodkiem mocy", lecz węzłem organizacji uwagi, a kolor i dźwięk są językami tej organizacji, nie certyfikatami prawdy o świecie.

Z perspektywy anty-mistyfikacji kluczowe jest rozbrojenie trzech typowych błędów, które w obszarze kolor–dźwięk–czakry występują szczególnie często. Pierwszy błąd to literalizacja analogii fizycznej, czyli próba bezpośredniego przeliczania częstotliwości dźwięku na długości fal światła i uznawania tego za „tabelę wibracji" czakr. Taki gest bywa atrakcyjny retorycznie, ale jest metodologicznie nieuprawniony, ponieważ miesza porządki opisu: fizykę fal elektromagnetycznych, akustykę i neuropercepcję, jak gdyby były jednym systemem semantycznym, podczas gdy są to różne domeny z różnymi mechanizmami i różnymi progami przetwarzania. Drugi błąd to ukryte diagnozowanie, w którym mapowanie staje się narzędziem etykietowania: „masz zablokowaną Ajnę", „twój kolor jest nieprawidłowy", „twoja wibracja jest niska". To błąd relacyjny i etyczny, bo przenosi język ogniskowania uwagi w język władzy nad czyimś doświadczeniem, dokładnie tak, jak w analizach rytuału i dyscypliny opisywali to Catherine Bell i Talal Asad. Trzeci błąd to teleologia bez wskaźników, czyli obiecywanie skutku bez procedury testu i bez stop-reguł: „otworzysz trzecie oko", „zobaczysz prawdę", „wejdzie wgląd". Psychoperformans uznaje, że doświadczenie wglądu jest realnym fenomenem psychologicznym, ale odcina je od przymusu i od obietnicy: wgląd, jeśli się pojawia, jest

produktem reorganizacji uwagi i interpretacji, a nie potwierdzeniem metafizycznej tezy o świecie.

Wobec tych błędów psychoperformans wprowadza minimalne reguły języka i minimalne reguły kompozycji. Reguła języka jest prosta, ale rygorystyczna: mówi się o mapowaniu jako o propozycji testu, a nie jako o prawdzie, i mówi się o doświadczeniu w trybie opisowym, a nie orzekającym. W praktyce oznacza to, że formuły przypisujące Ajnie kolor lub dźwięk są formułami roboczymi, służącymi ogniskowaniu, a nie definicjami. Reguła kompozycji brzmi: mapowanie nie może zwiększać złożoności ponad próg sterowalności, bo wówczas zamiast ogniskować, generuje saturację. W neuroestetyce i psychologii percepcji wielokrotnie podkreślano, że „przyjemna złożoność" ma swoje progi i że zbyt wysoka gęstość bodźców obniża czytelność, a także może eskalować pobudzenie; w tym sensie kolor i dźwięk są w psychoperformansie projektowane w duchu ekonomii uwagi, a nie w duchu rytualnej eskalacji. Jeżeli praktyk chce pracować na Ajnie, redukuje jednoczesną liczbę zmiennych: rytm jest prosty, światło jest czytelne, obiekt–klucz jest stabilny, a gest ma jasną trajektorię.

Niezwykle istotne jest też rozróżnienie dwóch rodzajów mapowania: mapowania symbolicznego i mapowania percepcyjnego. Mapowanie symboliczne zakłada, że dany kolor lub brzmienie jest znakiem, który niesie sens kulturowy i rytualny, a więc działa przez semiotykę, asocjację i narrację. Mapowanie percepcyjne zakłada, że dany kolor lub brzmienie działa jako bodziec regulacyjny, czyli moduluje szerokość pola uwagi, tempo mikrodecyzji, próg saturacji i jakość interocepcji. W sztuce nowoczesnej i w praktykach audiowizualnych te dwa mapowania często się splatają: u Wassilego Kandinsky'ego barwa ma ciężar duchowy i ekspresyjny, u Aleksandra Skriabina relacja dźwięku i światła jest konstrukcją kompozycyjną, u Oskara Fischingera obraz jest rytmem muzycznym, a u Mary Hallock-Greenewalt światło jest instrumentem. Psychoperformans korzysta z tego dziedzictwa, ale utrzymuje rozdział funkcji: jeśli mapowanie jest symboliczne, nie wolno mu udawać, że jest percepcyjnie uniwersalne; jeśli mapowanie jest percepcyjne, nie wolno mu udawać, że jest objawieniem prawdy o świecie. Ten rozdział funkcji chroni praktykę przed inflacją sensu i przed sytuacją, w której uczestnik staje się zakładnikiem narzuconej interpretacji.

Przekładając to na plan sytuacyjny, psychoperformans projektuje protokoły Ajny jako protokoły metakontroli uwagi, w których kolor i dźwięk są parametrami środowiska, a obiekt–klucz jest parametrem kontaktu. Ajna nie jest tu miejscem „widzenia niewidzialnego", lecz punktem roboczym, wokół którego praktyk uczy się wracać do osi, utrzymywać stabilność fiksacji i przełączać tryb eksploracyjny w tryb koncentracji bez gwałtownych skoków pobudzenia. Tę funkcję można odczytać w kategoriach psychologii uwagi i kontroli poznawczej, rozwijanej przez Michaela Posnera, a także w kategoriach predykcyjnego kodowania, gdzie priorytety przetwarzania są nieustannie aktualizowane na podstawie błędów przewidywania, jak opisywali to Karl Friston i Andy Clark. Z perspektywy interocepcji Bud'a Craiga i ujęć świadomości Anila Setha praktyka Ajny może być rozumiana jako praca nad tym, jak organizm interpretuje sygnały własnego stanu w kontekście bodźców zewnętrznych, a więc jako praca nad „modelem siebie" w czasie działania. Psychoperformans nie przekształca jednak tych ujęć w pseudo-neurofizjologię czakr; wykorzystuje je jako narzędzia rygoryzacji: skoro uwaga i interpretacja są podatne na kontekst, trzeba projektować kontekst tak, by minimalizować przymus i nadinterpretację.

Osobny problem stanowi wątek „widzenia” i „trzeciego oka” w relacji do praktyk performatywnych, bo w sztuce performance często spotyka się strategie oparte na intensyfikacji spojrzenia, ekspozycji i długotrwałej obecności. W genealogii performance art i live art spojrzenie jest narzędziem relacji i narzędziem władzy, a także narzędziem autopojetycznej pętli sprzężenia zwrotnego między wykonawcą a widzem, o której pisała Erika Fischer-Lichte; Richard Schechner opisywał natomiast, jak zachowanie odtwarzane i ramowane staje się nośnikiem sensu, niezależnie od deklaracji metafizycznych. W tym świetle Ajna w psychoperformansie może być rozumiana jako dyscyplina spojrzenia i dyscyplina powrotu: praktyk uczy się nie tyle „widzieć więcej”, ile widzieć w sposób sterowalny, utrzymując kontakt z ciałem i z obiektem–kluczem. To właśnie jest ochrona przed typową pułapką, w której symbolika trzeciego oka wzmacnia tendencję do nadinterpretacji: w psychoperformansie intensywność spojrzenia musi pozostać sprzężona z oddechem, ciężarem i dotykiem, bo inaczej rośnie ryzyko, że akt zamieni się w spiralę pobudzenia, a nie w architekturę sensu.

W wariantach grupowych dochodzi jeszcze jeden poziom odpowiedzialności: synchronizacja. Dźwięk i kolor w grupie działają jako wspólne narzędzia strojenia, ale też jako wspólne narzędzia sugestii, a sugestia w grupie jest wzmocniona przez dynamikę społeczną i autorytet sytuacji. Psychoperformans wprowadza tu zasadę rozproszonej kontroli: protokół Ajny w grupie musi zawierać możliwość różnicowania intensywności bodźców dla różnych osób, możliwość wycofania się bez utraty twarzy, a także neutralny język opisu, który nie hierarchizuje doświadczeń. W praktyce oznacza to, że mapowanie kolor–dźwięk jest oferowane jako zestaw opcji, a nie jako jeden obowiązujący kod, oraz że obiekt–klucz pełni funkcję „bezpiecznika”, czyli materialnego punktu, do którego każdy może wrócić, gdy bodźce stają się zbyt gęste. Ta logika jest spójna z etyką ostrożności rozwijaną w całym rozdziale 33 i z krytycznymi analizami tego, jak rytuał i rama mogą działać jako narzędzia dyscypliny; psychoperformans wykorzystuje moc rytuału, ale nie wykorzystuje rytuału do produkowania posłuszeństwa interpretacyjnego.

Końcowa konsekwencja dla planu sytuacyjnego jest więc następująca: czakry i Ajna w psychoperformansie są używane jako języki ogniskowania uwagi, a kolor i muzyka są językami stabilizacji tego ogniskowania, o ile pozostają parametrami kompozycji, a nie roszczeniami ontologicznymi. Mapowanie jest dobierane funkcjonalnie, testowane przez wskaźniki mapy ciała i jakości manipulacji obiektem–kluczem, projektowane w trybie minimalizmu i odwracalności, a komunikowane językiem, który nie generuje presji doznań i nie uruchamia nocebo. Taki reżim zachowuje kulturową i rytualną moc symboliki, a jednocześnie utrzymuje reżim anty-mistyfikacji i etykę nie-zawłaszczania, dzięki czemu perspektywa energetyczna nie staje się ani pseudo-nauką, ani przemocą interpretacyjną, ani estetyczną dekoracją.

33.3. Praktyki współczesne (Reiki, Johrei, polarity, praniczne) a etyka ostrożności

Podrozdział 33.3 dotyczy czterech rodzin praktyk, które w obiegu publicznym bywają wrzucane do jednego worka pod etykietą „energetyczne”: Reiki, Johrei, polarity therapy (polarity) oraz współczesne praktyki praniczne, zwłaszcza pranic healing. Psychoperformans, prowadząc ujęcie krytyczno-opisowe, nie zaczyna jednak od pytania o „prawdę energii”, tylko od pytania o architekturę praktyki: jakie są jej elementy stałe, jakie mechanizmy psychospołeczne i ucieleśnione uruchamia, jakie roszczenia poznawcze generuje, jakie ryzyka produkować może w relacji, i jak zbudować etykę ostrożności, która chroni autonomię

uczestnika bez wchodzenia w tryb szyderstwa. Tę ostrożność trzeba rozumieć szeroko, w duchu bioetyki Toma L. Beauchampa i Jamesa F. Childressa, ale również w duchu krytycznych analiz władzy symbolicznej, które w obszarze rytuału i praktyk sensu formułowali Mary Douglas, Talal Asad i Catherine Bell: język „energii" działa nie tylko jako słownik doznań, lecz także jako narzędzie organizowania autorytetu, granic, czystości, winy i obietnicy.

W praktykach współczesnych interesujących ten podrozdział można wyróżnić powtarzalny rdzeń, niezależny od różnic doktrynalnych. Rdzeń ten obejmuje: inicjację lub upoważnienie (często w formie stopni), rytualną ramę czasu i przestrzeni, strukturę gestu (w szczególności dłonie jako narzędzie kontaktu), specyficzny słownik doznań (ciepło, mrowienie, przepływ, „puls", „oczyszczanie"), oraz narrację skutku (od relaksu po „uzdrawianie"). Psychoperformans czyta ten rdzeń przez pryzmat praktyk ucieleśnionych: dotyk lub jego symulacja, spowolnienie, skupienie, regulacja oddechu, redukcja rozproszenia, wzrost poczucia zaopiekowania, a w grupie także synchronizacja rytmów. Z perspektywy badań placebo i nocebo, rozwijanych przez Fabrizia Benedettiego, Teda Kaptchuka, Tora Wagera i Luanę Collocę, sam fakt, że rytuał i oczekiwanie modulują doświadczenie bólu, napięcia czy nastroju, nie rozstrzyga nic o istnieniu postulowanej „energii" jako bytu ontologicznego, ale rozstrzyga coś ważniejszego dla etyki: rama interpretacyjna ma moc, więc może pomagać, ale może też szkodzić, jeśli wytwarza presję doznań, przerzuca odpowiedzialność na uczestnika lub zniechęca do konsultacji specjalistycznej w sytuacjach wymagających medycyny lub psychoterapii.

Reiki historycznie wiąże się z postacią Mikao Usui, a w jej późniejszej transmisji duże znaczenie przypisuje się Chujiro Hayashi oraz Hawayo Takacie, co w praktyce przełożyło się na rozpoznawalny, stopniowany model nauczania i na globalną dyfuzję techniki. Niezależnie od tego, jak poszczególne szkoły opowiadają o genealogii, w praktyce Reiki najczęściej przyjmuje postać ustrukturyzowanych ułożeń dłoni, prowadzenia sesji w ciszy lub przy minimalnym komentarzu, i interpretowania doznań jako wskaźników „przepływu". Psychoperformans, trzymając reżim ostrożności, traktuje Reiki przede wszystkim jako praktykę uwagi i dotyku (czasem dotyku bezdotykowego), a więc jako technologię regulacji pobudzenia, która może działać przez mechanizmy niespecyficzne: relaksację, poczucie bezpieczeństwa, modulację napięcia mięśniowego oraz redukcję stresu poprzez spowolnienie i rytm. Jednocześnie Reiki jest polem szczególnie podatnym na inflację roszczeń, bo język „uniwersalnej energii" łatwo przechodzi w język obietnic, a obietnice – w język odpowiedzialności moralnej („jeśli nie działa, to się blokujesz"), co w świetle mechanizmów nocebo jest ryzykiem realnym. Z tego powodu w psychoperformansie Reiki może być rozpatrywane jako potencjalny adjuwant (w sensie praktyki towarzyszącej), ale tylko w wariancie, w którym status roszczeń jest jawny, a komunikacja nie produkuje presupozycji skutku.

Johrei wiąże się z ruchem religijnym i z postacią Mokichi Okady, a w jego praktyce centralne bywa przekazywanie „światła" poprzez gest dłoni, często bez dotyku, w ramach wyraźniejszego kontekstu światopoglądowego niż w wielu szkołach Reiki. Różnica ta ma znaczenie etyczne: im silniejsza rama doktrynalna, tym większa siła autorytetu, a więc tym większa odpowiedzialność za język i za granice interpretacji. Psychoperformans nie ocenia Johrei jako „prawdziwego" lub „fałszywego" w sensie metafizyki, tylko bada, jak praktyka ramuje doświadczenie uczestnika: jak ustawia relację zależności, jak interpretuje cierpienie, jak opisuje skutki, i czy dopuszcza pluralizm wyjaśnień. To ważne, ponieważ w praktykach silnie zinstytucjonalizowanych ryzyko nie polega wyłącznie na samej technice, lecz także na mechanizmach społecznych, które Mary

Douglas opisywała jako kody czystości i zanieczyszczenia, a Talal Asad jako dyscyplinowanie ciała i znaczeń w obrębie tradycji. Etyka ostrożności wymaga tu szczególnej przejrzystości: uczestnik musi rozumieć, że wchodzi w ramę, która ma określony status religijny, a nie w neutralną procedurę zdrowotną.

Polarity therapy, kojarzona z Randolphem Stone'em, operuje językiem „biegunów" i „przepływu" w ciele, a w praktyce często łączy elementy dotyku, pracy z postawą, oddechem, czasem także dietetyki i ćwiczeń. Z perspektywy psychoperformansu polarity jest interesująca jako przykład hybrydy, w której „energia" staje się słowem parasolowym obejmującym kilka warstw: manualną pracę na napięciu i odczuciu ciała, sugestię i narrację, oraz pedagogikę uwagi. W porównaniu z Reiki i Johrei, polarity częściej wchodzi w obszar quasi-terapeutyczny, co oznacza, że łatwiej tu o przekroczenia kompetencji, jeśli praktyk zaczyna pełnić rolę psychoterapeuty, fizjoterapeuty lub diagnosty bez przygotowania. W etyce ostrożności kluczowa jest więc zasada rozdzielania ról: praktyk może projektować plan sytuacyjny jako rytuał uwagi, ale nie może podszywać się pod kliniczne procedury ani sugerować, że manualna interwencja „rozwiązuje" problemy medyczne, psychiatryczne lub neurologiczne. W języku bioetyki Beauchampa i Childressa jest to kwestia niekrzywdzenia i uczciwości, a w języku metodologicznym, który rozwijali Iain Chalmers, Doug Altman i David Moher, jest to kwestia unikania roszczeń niepodpartych dowodami i unikania mieszania kategorii opisu.

Pranic healing, kojarzone z postacią Choa Kok Sui, bazuje na języku prany, a w praktyce często obejmuje procedury „skanowania", „oczyszczania" i „energetyzowania", zwykle z minimalnym dotykiem lub bez dotyku, w silnie ustrukturyzowanym protokole. W tej rodzinie praktyk szczególnie wyraźna jest pokusa proceduralnego absolutyzmu: skoro istnieje protokół krok po kroku, łatwo uwierzyć, że protokół jest dowodem mechanizmu. Psychoperformans czyta to inaczej: protokół jest technologią ramy, a technologia ramy zwiększa sugestywność i porządkuje oczekiwania. Z jednej strony może to wzmacniać poczucie kontroli i redukować lęk, co bywa klinicznie istotne nawet w procedurach medycznych; z drugiej strony może prowadzić do silniejszego nocebo, jeśli uczestnik usłyszy, że jego stan to „zanieczyszczenie energii", „ciemna forma" lub „atak", co może uruchomić interpretacje paranoiczne i eskalację pobudzenia. W perspektywie ostrożności nie chodzi więc o zakaz protokołów, tylko o zakaz języka, który generuje lęk i poczucie winy, oraz o zakaz języka, który wytwarza fałszywą pewność.

Wszystkie cztery rodziny praktyk można w psychoperformansie analizować przez jedną, wspólną matrycę roszczeń, ponieważ etyka ostrożności jest wprost zależna od tego, jaki typ roszczenia pada w komunikacji. Roszczenie niskiego ryzyka to roszczenie o relaksacji, o poprawie samopoczucia, o poczuciu ugruntowania, o lepszej koncentracji, o uspokojeniu; roszczenie średniego ryzyka to roszczenie o wpływie na objawy bez wskazywania mechanizmu i bez obietnicy wyleczenia; roszczenie wysokiego ryzyka to roszczenie o leczeniu chorób, o zastępowaniu medycyny, o diagnozowaniu przyczyn oraz o nieuchronnym skutku. W tej matrycy najważniejsza jest zasada jawności i proporcjonalności: im wyżej na skali ryzyka, tym większy ciężar dowodowy i większa odpowiedzialność za konsekwencje decyzji uczestnika. Ponieważ psychoperformans jest praktyką artystyczno-badawczą, a nie kliniką, jego etyka ostrożności zakłada systematyczne obniżanie ryzyka przez ograniczanie roszczeń do poziomu, który nie zachęca do porzucania leczenia, nie produkuje poczucia winy i nie wytwarza zależności od praktyka.

W tym miejscu pojawia się węzeł kluczowy dla całej perspektywy energetycznej: różnica między „działaniem rytuału" a „twierdzeniem o przyczynowości". Claude Lévi-Strauss opisywał skuteczność symbolicznej interwencji jako proces, w którym narracja, autorytet i struktura sensu reorganizują doświadczenie, nie dlatego, że zmieniają fizykę świata, lecz dlatego, że zmieniają mapę interpretacji doznań i relacji. Psychoperformans może uznać skuteczność rytuału jako skuteczność kompozycyjną: rytuał organizuje czas, wprowadza progi, porządkuje uwagę, obniża rozproszenie, buduje spójność między obrazem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem. Nie może jednak, w ramach etyki ostrożności, uznać rytuału za upoważnienie do formułowania twierdzeń klinicznych lub do wywierania presji poznawczej. Z tej różnicy wynikają konkretne obowiązki: obowiązek nieobwiniania uczestnika, obowiązek nieprodukowania lęku przez język „zanieczyszczeń" i „ataków", obowiązek transparentności, oraz obowiązek zachowania granic roli. W kolejnych fragmentach podrozdziału trzeba będzie te obowiązki rozwinąć jako zestaw kryteriów oceny ryzyka dla Reiki, Johrei, polarity i pranicznych protokołów, z uwzględnieniem relacji władzy, podatności, kosztów finansowych, ryzyka opóźnienia diagnostyki oraz ryzyka wytworzenia zależności, a następnie pokazać, w jaki sposób psychoperformans może włączać elementy tych praktyk wyłącznie jako narzędzia ogniskowania uwagi i regulacji, pod warunkiem utrzymania odwracalności i neutralnego języka.

Etyka ostrożności w odniesieniu do Reiki, Johrei, polarity i praktyk pranicznych nie może opierać się wyłącznie na deklaracjach „intencji pomagania", ponieważ w tych rodzinach praktyk intencja działa jako element dramaturgii autorytetu, a dramaturgia autorytetu realnie moduluje zachowanie uczestnika. Już Erving Goffman pokazał, że rama interakcyjna (frame) jest urządzeniem społecznym, które ustala, co w danej sytuacji uchodzi za „właściwe", a co za „odstępstwo", i że uczestnicy dostosowują się do ramy nawet wtedy, gdy nie zgadzają się z nią wprost, bo koszt niezgody bywa społecznie wysoki. Michel Foucault opisywał z kolei, jak techniki ciała i techniki prawdy splatają się w praktykach, które na pozór są „dobrowolne", a w rzeczywistości wytwarzają subtelne formy dyscypliny i samo-kontroli. W tym sensie język energetyczny jest narzędziem o podwójnej naturze: może wspierać autonomię poprzez samoregulację, ale może też wytwarzać posłuszeństwo interpretacyjne, w którym uczestnik uznaje cudzą interpretację za nadrzędną wobec własnego doświadczenia. Psychoperformans, jako praktyka kompozycji sensu w działaniu, musi od samego początku umieszczać tę podwójność w centrum refleksji, bo inaczej przyjmie cudzy model władzy, zamiast go przekształcić.

Dlatego najważniejszym narzędziem podrozdziału nie jest „opis metod", tylko matryca ryzyka. Matryca ryzyka nie sprowadza się tu do pytania, czy praktyka jest „skuteczna", bo skuteczność jest kategorią wieloznaczną: można mówić o skuteczności w redukcji napięcia, o skuteczności w budowaniu poczucia sensu, o skuteczności w produkowaniu doświadczeń interpretowanych jako duchowe, a także o skuteczności w wytwarzaniu lojalności wobec grupy czy nauczyciela. Pierre Bourdieu nazwałby to grą kapitałów symbolicznych, gdzie skuteczność jest również skutecznością w dystrybucji prestiżu. Psychoperformans interesuje się jednak przede wszystkim skutecznością w sensie regulacyjnym oraz kosztami ubocznymi w sensie nocebo i w sensie relacyjnym. Z tego powodu matryca ryzyka porządkuje praktyki według czterech osi: poziomu roszczeń, stopnia sugestywności ramy, rodzaju zależności relacyjnej oraz ryzyka substytucji (czyli ryzyka, że uczestnik odsunie konsultacje medyczne lub psychoterapeutyczne). Każda z tych osi ma proste kryteria obserwowalne, co jest zgodne z pragmatyką psychoperformansu: nie trzeba rozstrzygać metafizyki, aby rozstrzygnąć, czy komunikat jest bezpieczny.

Pierwsza oś, poziom roszczeń, dotyczy tego, co praktyk obiecuje i jaką przyczynowość sugeruje. W praktykach Reiki i pranicznych często spotyka się język „oczyszczania” i „udrażniania”, co może brzmieć niewinnie, ale łatwo przechodzi w roszczenia wysokiego ryzyka: „to leczy”, „to usuwa przyczynę”, „to zastępuje farmakologię”. W Johrei ramy roszczeń mogą być dodatkowo wzmocnione światopoglądowo, gdy cierpienie jest włączane w narrację o „duchowym porządku” lub „świetle”, a wtedy obietnica bywa implicytna, bo oparta na autorytecie tradycji, nie na dowodzie. Polarity bywa natomiast podwójnie ryzykowne: z jednej strony pracuje dotykiem i relaksacją, co może być interpretowane jako bezpieczna somatyka, z drugiej strony wchodzi czasem w obszar poradnictwa i quasi-terapii, gdzie roszczenia stają się nie tylko zdrowotne, lecz także tożsamościowe („twoja energia jest taka, bo masz taki charakter”), co generuje ryzyko stygmatyzacji. Etyka ostrożności psychoperformansu wymaga więc zasady proporcjonalności: roszczenia muszą być proporcjonalne do niepewności, a w praktyce artystyczno-badawczej powinny być redukowane do roszczeń niskiego ryzyka, czyli do opisu możliwego wpływu na stan uwagi, napięcie i samopoczucie, bez obietnic medycznych.

Druga oś, sugestywność ramy, dotyczy tego, jak bardzo sytuacja „wciąga” uczestnika w jeden tryb interpretacji. Sugestywność rośnie, gdy pojawia się inicjacja i stopnie, gdy używa się języka wyjątkowości („tylko wtajemniczeni to rozumieją”), gdy wprowadza się specjalne rekwizyty i atrybuty autorytetu, gdy praktyk interpretuje doznania uczestnika w czasie rzeczywistym, oraz gdy występuje element „testu” (skanowanie, diagnoza energetyczna). W pranic healing protokoły skanowania mogą być szczególnie silnym narzędziem sugestii, bo uczestnik słyszy, że jest obserwowany w sposób niedostępny dla niego samego, co buduje asymetrię poznawczą. W Johrei sugestywność może rosnąć, gdy gest dłoni jest umieszczony w ramie religijnej i gdy pojawia się wątek „światła” jako obiektywnej substancji. W Reiki sugestywność może narastać, gdy sesja jest opisywana jako „przekaz energii”, a brak odczuć jako „blokada”, co uruchamia pętlę presji doznań i nocebo. Psychoperformans, trzymając w pamięci analizy Benedettiego, Kaptchuka, Wagera i Colloki o roli kontekstu i oczekiwania, przyjmuje zasadę minimalizacji sugestywności w każdym węźle ryzyka: unika skanowania jako „wiedzy o uczestniku”, unika interpretowania doznań, unika języka wyjątkowości, a jeśli używa rekwizytu, to wyłącznie jako obiektu–klucza stabilizującego uwagę, nie jako narzędzia diagnozy.

Trzecia oś, zależność relacyjna, dotyczy tego, czy praktyka wytwarza relację, w której uczestnik czuje, że musi „wracać” do danego praktyka, żeby utrzymać dobrostan, oraz czy praktyk może łatwo stać się właścicielem interpretacji uczestnika. Zależność rośnie, gdy praktyk przedstawia się jako jedyny tłumacz doświadczeń („ja wiem, co się z tobą dzieje”), gdy wprowadza się narrację o zagrożeniach („masz negatywną energię”, „ktoś ci coś robi”), gdy wzbudza się lęk przed „przerwaniem procesu” („jeśli przestaniesz, będzie gorzej”), a także gdy praktyka jest sprzężona z płatnymi stopniami i certyfikatami. Ivan Illich ostrzegał przed instytucjonalną iatrogenezą, czyli sytuacją, w której system pomagania produkuje chorobę poprzez zależność; w obszarze praktyk energetycznych analogiczny mechanizm może pojawić się jako „iatrogeneza symboliczna”, gdzie uczestnik uczy się interpretować każdy dyskomfort jako problem energetyczny wymagający kolejnej sesji. Psychoperformans odpowiada na to zasadą wzmacniania samowystarczalności: elementy praktyk energetycznych mogą być włączone tylko wtedy, gdy są przekształcone w narzędzia autopraktyki, z jasnym celem uniezależniania się od prowadzącego. W planie sytuacyjnym oznacza to, że praktyk nie jest właścicielem „energii”, tylko projektantem warunków, w których uczestnik może nauczyć się własnych wskaźników regulacji i własnych stop-reguł.

Czwarta oś, ryzyko substytucji, jest najbardziej wrażliwa, bo dotyczy momentu, w którym praktyka komplementarna zaczyna konkurować z medycyną lub psychoterapią, a nie współistnieć jako adjuwant. W psychoperformansie zasada jest jednoznaczna: żadna z tych praktyk nie może być przedstawiana jako alternatywa w sensie zastąpienia, ponieważ byłoby to nie tylko metodologicznie nieuprawnione, ale i etycznie ryzykowne. Trzeba tu myśleć nie w kategoriach sporu światopoglądowego, tylko w kategoriach decyzji uczestnika w warunkach niepewności. Jeśli uczestnik usłyszy obietnicę „uzdrawiania energią" i jednocześnie usłyszy ostrzeżenie przed medycyną jako „tłumieniem objawów", może realnie opóźnić diagnostykę albo przerwać leczenie. Psychoperformans, który w rozdziale 36 zdefiniuje perspektywę medyczną jako ramę współpracy, musi już tutaj wprowadzać język, który nie buduje konfliktu: praktyka energetyczna, jeśli w ogóle jest używana, jest opisywana jako praca nad stanem uwagi, stresem i rytmem, czyli nad parametrami, które mogą wspierać dobrostan, ale nie są przedstawiane jako leczenie przyczyn. To jest również konsekwencja czterech zasad bioetycznych Beauchampa i Childressa: autonomia wymaga rzetelnej informacji, dobroczynienie wymaga unikania złudnej nadziei, niekrzywdzenie wymaga unikania opóźnień diagnostycznych, a sprawiedliwość wymaga unikania eksploatacji finansowej i poznawczej.

Z tych osi wynika praktyczna propozycja dla psychoperformansu: jeśli elementy Reiki, Johrei, polarity lub pranicznych protokołów mają być włączone do planu sytuacyjnego jako materia twórcza i regulacyjna, muszą przejść przez proces „de-doktrynalizacji" i „de-klinikalizacji". De-doktrynalizacja oznacza redukcję języka ontologicznego („energia jako substancja", „światło jako siła sprawcza") do języka funkcjonalnego („ogniskowanie", „uspokojenie", „synchronizacja", „przerwa", „kontakt"), a także redukcję autorytetu inicjacyjnego do autorytetu proceduralnego (praktyk odpowiada za warunki, nie za interpretację). De-klinikalizacja oznacza usunięcie diagnozowania i obietnic, a także unikanie opisu, który udaje medyczny („skanowanie", „zatory", „toksyczność"), jeśli nie ma na to uzasadnienia klinicznego. Ten proces nie niszczy rytuału; przeciwnie, czyni rytuał bardziej przejrzystym, bo uczestnik nie jest przymuszany do wiary w mechanizm, by móc korzystać z efektów regulacyjnych ramy.

W tym miejscu psychoperformans wprowadza szczególną rolę obiektu–klucza jako bezpiecznika, który pozwala przenieść ciężar praktyki z autorytetu prowadzącego na materialną, odwracalną operację w kanale obiekt. W praktykach energetycznych dłonie bywają przedstawiane jako narzędzie „przekazu", co wzmacnia autorytet praktyka; psychoperformans może przetłumaczyć dłonie na narzędzie „kontaktowania uwagi z materią". Jeśli uczestnik dotyka obiektu–klucza lub manipuluje nim w prostym reżimie (ciężar, faktura, termika, opór), wówczas „energia" przestaje być mglistą substancją, a staje się nazwą jakości kontaktu i jakości regulacji. Taki ruch jest zgodny z fenomenologiczną ostrożnością Merleau-Ponty'ego oraz z logiką ucieleśnionego poznania, którą rozwijali Francisco Varela i Evan Thompson, ale w psychoperformansie ma przede wszystkim funkcję etyczną: redukuje asymetrię i zależność. Prowadzący nie jest „kanałem mocy", tylko organizatorem warunków, w których uczestnik uczy się rozpoznawać własne progi saturacji i własne wskaźniki ugruntowania.

W konsekwencji język komunikacji w psychoperformansie, kiedy dotyka praktyk energetycznych, musi zostać precyzyjnie zaprojektowany jako język minimalnego ryzyka. Zamiast mówić o „oczyszczaniu", mówi się o możliwości odczucia rozluźnienia, uspokojenia lub zwiększenia klarowności uwagi, a jednocześnie zaznacza się, że reakcje są indywidualne i że brak doznań jest równie poprawny jak ich obecność. Zamiast mówić o „blokadach", mówi się o

zmienności tonu, zmęczeniu percepcyjnym, napięciu wynikającym z bodźców i o możliwości przerwy. Zamiast mówić o „atakach energetycznych”, mówi się o stresie, przeciążeniu i potrzebie granic w relacji, a jeśli pojawia się temat bezpieczeństwa, jest on przenoszony w parametry sytuacyjne: dystans, tempo, oświetlenie, dźwięk, możliwość wycofania się. Taki język jest spójny z zasadą niegenerowania nocebo i z zasadą nie-zawłaszczania doświadczenia, a równocześnie pozostawia miejsce na rytualną warstwę sensu, bo rytuał w psychoperformansie nie polega na obietnicy mechanizmu, tylko na kompozycji przejść i na stabilizacji intencji.

W następnym fragmencie podrozdziału trzeba będzie doprowadzić tę matrycę do poziomu konkretnych kryteriów oceny ryzyka dla każdej z czterech rodzin praktyk, a także opisać prototypowy plan sytuacyjny, w którym elementy tych praktyk są włączone wyłącznie jako narzędzia ogniskowania i regulacji, w pełnym porządku kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, z jasnymi stop-regułami, z zasadą odwracalności oraz z jawnym protokołem odsyłania do specjalistów w sytuacjach, które tego wymagają. Wtedy dopiero etyka ostrożności przestanie być postulatem i stanie się rzemiosłem.

Kiedy matryca ryzyka zostaje już nazwana, kolejnym krokiem jest jej „uziemienie” w postaci kryteriów rozpoznawania niebezpiecznych momentów w praktykach Reiki, Johrei, polarity i pranicznych protokołach. Psychoperformans nie ocenia tu osób ani intencji, lecz identyfikuje punkty zapalne, w których praktyka przestaje być narzędziem regulacji, a zaczyna być urządzeniem władzy nad interpretacją. W języku Ervinga Goffmana są to momenty, w których rama przestaje być ramą dobrowolnej gry, a zaczyna być ramą obowiązku; w języku Michela Foucault są to momenty, w których technologia siebie przechodzi w technologię podporządkowania; w języku Pierre’a Bourdieu są to momenty, w których kapitał symboliczny prowadzącego zaczyna działać jak przymus, bo uczestnik nie ma równorzędnych narzędzi kontroli znaczeń. Najprościej ujmując, punkt zapalny pojawia się wtedy, gdy praktyk wprowadza asymetrię poznawczą, której nie da się zakwestionować bez „utraty sensu” lub bez poczucia winy, a ta asymetria jest następnie używana do utrzymywania relacji zależnościowej. W reżimie etyki ostrożności psychoperformansu tak skonstruowana sytuacja jest już nie tylko ryzykowna, lecz metodologicznie wadliwa, ponieważ uniemożliwia odwracalność planu sytuacyjnego: uczestnik nie potrafi już bezpiecznie powiedzieć „nie wiem” albo „nie czuję”, a to oznacza, że doświadczenie zostaje skolonizowane przez cudzy słownik.

W Reiki punkty zapalne najczęściej koncentrują się wokół trzech motywów: „inicjacji” jako znaku hierarchii, „odczuwania przepływu” jako testu poprawności oraz „blokady” jako moralizującej interpretacji braku doznań. Sama struktura stopni, kojarzona historycznie z liniami przekazu powiązanymi z Mikao Usui, Chujiro Hayashim i Hawayo Takatą, nie musi automatycznie generować nadużyć, ale staje się ryzykiem w momencie, gdy stopnie zaczynają pełnić funkcję immunizacji przed pytaniami, czyli gdy „wyższy stopień” zostaje zamieniony w argument zastępujący wyjaśnienie. Równie charakterystycznym punktem zapalnym jest interpretacja doznań: ciepło dłoni, mrowienie, uczucie falowania, czasem płacz lub senność. Z perspektywy psychoperformansu doznania te mogą być rozumiane jako w pełni realne zjawiska ucieleśnione, powiązane z regulacją pobudzenia i z kontekstem dotyku, ale ryzyko rośnie, gdy doznania zostają natychmiast przełożone na roszczenie przyczynowe („energia działa, więc następuje leczenie”) albo gdy brak doznań zostaje przełożony na ocenę uczestnika („masz blokadę”, „nie przyjmujesz”, „bronisz się”). Mechanizm nocebo, opisywany w literaturze przez Fabrizia Benedettiego i Luanę Collocę, jest tu szczególnie istotny, bo sugestia „blokady” może

zwiększać napięcie i lęk, a lęk zwiększa czujność na doznania i skłonność do katastrofizacji, co z kolei pogarsza samopoczucie i może zostać błędnie uznane za „oczyszczanie". Psychoperformans unika tego błędu przez rygor języka: zamiast klasyfikować doznania jako dowody, traktuje je jako informacje zwrotne o regulacji, które nie mają obowiązku pojawić się w żadnej konkretnej formie.

W Johrei punkty zapalne są zwykle silniej sprzężone z ramą światopoglądową i z organizacją wspólnoty, co wynika z genezy tej praktyki wiązanej z Mokichi Okadą. To sprzężenie ma dwie konsekwencje. Pierwsza jest taka, że autorytet może być „rozproszony" (instytucja, tradycja, rytuał), a przez to trudniejszy do zakwestionowania, bo uczestnik nie konfrontuje się wyłącznie z jedną osobą, lecz z całą strukturą sensu. Druga jest taka, że interpretacje cierpienia, zdrowia i „oczyszczania" mogą być nasycone elementami moralnymi, nawet jeśli nie są wypowiadane wprost: cierpienie bywa włączane w narrację o porządku duchowym, a poprawa w narrację o „działaniu światła". W perspektywie antropologicznej Mary Douglas opisywała, jak kategorie czystości i zanieczyszczenia organizują wspólnotę, a Talal Asad pokazywał, jak dyscyplina ciała w praktykach religijnych jest sprzężona z dyscypliną znaczeń; przeniesione na Johrei, oznacza to konieczność ostrożności w języku i w relacji. Psychoperformans nie neguje możliwości regulacyjnych płynących z ciszy, gestu dłoni i rytualnej ramy, lecz odcina je od mechanizmu „wyjaśniania świata": uczestnik może korzystać z praktyki jako z narzędzia uważności i uspokojenia, ale nie może zostać wciągnięty w interpretację, w której jego stan staje się „dowodem" stanu moralno-duchowego. Etyka ostrożności nakazuje tu przejrzystość: jeśli praktyka jest osadzona religijnie, musi być nazwane, że to rama religijna, a nie neutralna procedura zdrowotna; jeśli praktyka jest oferowana poza wspólnotą, musi być przeprowadzona de-doktrynalizacja języka, aby nie wykorzystywać sakralnego autorytetu do wzmacniania roszczeń.

W polarity therapy, kojarzonej z Randolphem Stone'em, punkty zapalne mają inną naturę, bo praktyka wchodzi często w tryb „quasi-kliniczny": praca dotykiem, praca z postawą, czasem język przypominający manualne terapie, a równolegle pojęcia biegunowości i przepływu, które mogą być interpretowane jako „mechanizm". W tej hybrydzie ryzyko polega na tym, że uczestnik może odczytać sytuację jako procedurę medyczną, nawet jeśli formalnie nią nie jest, a praktyk może zacząć działać jak terapeuta kliniczny, nawet jeśli nie ma kompetencji. Ivan Illich ostrzegał, że systemy pomagania mogą produkować zależność i szkody uboczne; w polarity analogiczna szkoda pojawia się wtedy, gdy praca na doznaniu ciała jest natychmiast interpretowana jako „prawda o psychice" lub „prawda o energii", a uczestnik traci prawo do neutralnego opisu. Psychoperformans rozwiązuje ten problem przez rozdzielenie warstw: jeśli używa się dotyku i pracy na napięciu, nazywa się to językiem somatyki, a nie językiem diagnozy energetycznej; jeśli używa się metafory biegunów, nazywa się ją metaforą orientacyjną dla uwagi, a nie mapą etiologii. Najbardziej niebezpiecznym punktem zapalnym w polarity jest sytuacja, w której prowadzący zaczyna oferować interpretacje „przyczyn" (trauma, konflikty, „zablokowane emocje") jako pewniki wynikające z dotyku. To jest już przekroczenie roli, bo dotyk i obserwacja napięcia nie stanowią weryfikacji etiologii psychicznej, a presja takiej interpretacji może uruchomić mechanizmy nocebo i wtórną dysregulację.

W pranic healing, wiązanym współcześnie z Choa Kok Sui, punkty zapalne koncentrują się wokół proceduralności, skanowania i języka „zanieczyszczeń". Proceduralność jest kusząca, bo daje poczucie kontroli i obiektywizmu: jest protokół, jest sekwencja, są kategorie. Jednak w

psychoperformansie proceduralność jest zawsze ambiwalentna: w sztuce i w praktykach performatywnych procedura bywa narzędziem estetycznym, ale procedura bywa też narzędziem autorytetu, bo zasłania arbitralność decyzji. „Skanowanie" stanowi szczególnie silny generator asymetrii poznawczej: uczestnik słyszy, że ktoś „widzi" lub „czuje" coś, do czego on nie ma dostępu, więc łatwo oddaje interpretację w cudze ręce. Język „zanieczyszczeń" i „oczyszczania" może następnie eskalować w stronę lęku, zwłaszcza gdy pojawiają się sugestie zagrożenia, ataku, „negatywnych form", co wprost wchodzi w obszar ryzyka psychicznej destabilizacji. Psychoperformans uznaje, że takie narracje nie są neutralne: one nie tylko opisują, one produkują. Claude Lévi-Strauss pisał o skuteczności symbolicznej jako o reorganizacji doświadczenia poprzez strukturę sensu; w pranicznych narracjach reorganizacja może działać w obie strony, bo sens może być uspokajający albo alarmistyczny. Etyka ostrożności wymaga więc zakazu narracji alarmistycznych i zakazu „skanowania" jako diagnozy, a jeśli w ogóle używa się motywu skanowania, to wyłącznie jako autopraktyki uważności, w której uczestnik sam obserwuje zmienność tonu i pobudzenia, bez etykietowania tego jako „brud" czy „atak".

Zestawienie tych punktów zapalnych pozwala przejść do kryteriów oceny ryzyka, które psychoperformans może stosować w sposób konsekwentny i porównywalny. Kryteria te nie przyjmują postaci medycznej listy kontrolnej, lecz są elementami dramaturgii bezpieczeństwa, które można włączyć w plan sytuacyjny tak samo jak światło czy dźwięk. Pierwsze kryterium dotyczy języka przyczynowości: jeśli prowadzący używa sformułowań implikujących pewny mechanizm („to zawsze działa", „to usuwa przyczynę", „to leczy"), ryzyko rośnie skokowo. Drugie kryterium dotyczy języka winy i obowiązku: jeśli brak doznań lub brak poprawy jest interpretowany jako „blokada", „opór", „niegotowość", powstaje presja i nocebo. Trzecie kryterium dotyczy języka zagrożenia: jeśli pojawiają się kategorie „negatywności", „zanieczyszczeń", „ataków", „toksyczności", uczestnik może wejść w tryb alarmowy, a to jest sprzeczne z celem regulacyjnym. Czwarte kryterium dotyczy zależności: jeśli praktyka jest przedstawiana jako konieczna do utrzymania równowagi lub jeśli buduje się narrację „przerwanie zaszkodzi", mamy do czynienia z wytwarzaniem przywiązania i potencjalną eksploatacją. Piąte kryterium dotyczy substytucji: jeśli praktyka jest przedstawiana jako alternatywa dla diagnostyki, leczenia lub psychoterapii, ryzyko jest najwyższe i w reżimie psychoperformansu niedopuszczalne.

Psychoperformans, jako projekt artystyczno-badawczy, dodaje do tych kryteriów jeszcze jedno, kluczowe: kryterium odwracalności. Odwracalność oznacza, że każda faza działania może zostać uproszczona bez utraty godności uczestnika i bez utraty sensu. Jeśli praktyka jest zbudowana tak, że uczestnik nie może się wycofać bez bycia zinterpretowanym („uciekasz, bo się bronisz"), to nie jest już praktyka ostrożna. Jeśli praktyka jest zbudowana tak, że uczestnik może przełączyć się w tryb minimalny, czyli wrócić do rytmu oddechu, do kontaktu z podłożem, do neutralnego światła i do obiektu–klucza jako materialnego operatora znaczeń, wówczas ryzyko spada, bo spada presja interpretacyjna. W perspektywie ucieleśnionego poznania, rozwijanej przez Francisco Varelę i Evana Thompsona, jest to w istocie powrót do tego, co sprawdzalne w doświadczeniu: do ruchu, do dotyku, do czasu. W perspektywie modeli predykcyjnych Karla Fristona i Andy'ego Clarka jest to redukcja entropii w systemie sterowania: mniej zmiennych, mniej narzuconych priorytetów, więcej kontroli uczestnika nad wagą sygnałów. W praktyce planu sytuacyjnego psychoperformansu odwracalność jest też miarą

etyczną: chroni autonomię i chroni przed sytuacją, w której prowadzący staje się właścicielem znaczeń.

Na tym tle można dopiero sensownie odpowiedzieć, co znaczy „włączać" Reiki, Johrei, polarity lub elementy praniczne do psychoperformansu, skoro psychoperformans nie jest ani terapią, ani religijną inicjacją, ani procedurą kliniczną. Włączać znaczy tu przekształcać, a przekształcać znaczy przenosić ciężar z roszczeń na parametry. W Reiki parametrem jest układ dłoni jako forma choreograficzna i forma uważności, a nie „przekaz energii"; w Johrei parametrem jest gest dłoni i cisza jako architektura intencji, a nie „światło" jako przyczyna; w polarity parametrem jest dotyk i praca z postawą jako somatyczna reorganizacja, a nie „bieguny" jako mechanika; w pranicznych protokołach parametrem jest sekwencja jako kompozycja czasu i przerw, a nie „skanowanie" jako diagnoza. Tak rozumiane włączenie ma sens tylko wtedy, gdy wszystkie kanały działania są uporządkowane: obraz stabilizuje orientację i redukuje chaos; słowo jest opisowe i nie narzuca interpretacji; gest jest parametryczny i odwracalny; światło jest narzędziem progu i czytelności, nie aury; dźwięk reguluje rytm, a nie „wibrację prawdy"; obiekt jest obiektem–kluczem, czyli materialnym bezpiecznikiem znaczeń. W tej architekturze „energia" jest nazwą spójności i jakości regulacji, a nie substancją, której ktoś rzekomo użycza.

Pozostaje jeszcze jeden węzeł, który jest nieodzowny w etyce ostrożności, a zarazem wprost performatywny: komunikat o granicach roli. Beauchamp i Childress akcentowali autonomię, dobroczynienie i niekrzywdzenie jako zasady, które wymagają rzetelności w informowaniu; psychoperformans idzie tu dalej, bo informowanie nie jest dodatkiem, tylko elementem planu sytuacyjnego. Granice roli muszą być wpisane w dramaturgię wejścia: uczestnik musi wiedzieć, że nie jest diagnozowany, że nie dostaje obietnicy leczenia, że ma prawo do neutralności doznań, że ma prawo do przerwania i że w razie wątpliwości zdrowotnych właściwą drogą jest konsultacja specjalistyczna. To nie jest „asekuracja prawna", tylko warunek tego, aby rytuał nie przejął władzy nad interpretacją. Erika Fischer-Lichte opisywała autopojetyczną pętlę sprzężenia zwrotnego w performansie; w praktykach energetycznych pętla ta bywa przechwytywana przez język autorytetu, natomiast w psychoperformansie pętla ma pozostać otwarta i wielogłosowa: sens ma się wytwarzać w doświadczeniu, nie w narzuconej doktrynie.

W następnym fragmencie trzeba będzie przejść od kryteriów do prototypu: opisać wzorcową konstrukcję planu sytuacyjnego, w której elementy Reiki, Johrei, polarity i praktyk pranicznych są obecne jako materia kompozycyjna i regulacyjna, ale w pełnej zgodzie z zasadą odwracalności, z minimalizacją sugestywności oraz z czytelnym protokołem przerwania, uproszczenia i odsyłania do specjalistów. Dopiero wtedy etyka ostrożności stanie się nie tylko deklaracją, lecz techniką, którą da się powtarzać i audytować.

Jeżeli perspektywa energetyczna ma pozostać w psychoperformansie użyteczna, nie może funkcjonować jako zestaw „technik magicznych", tylko jako rygorystycznie ograniczony repertuar interwencji uwagowych, relacyjnych i środowiskowych, które są zdolne wzmacniać samoregulację bez generowania roszczeń klinicznych i bez kolonizowania interpretacji uczestnika. Dlatego na końcu tego podrozdziału potrzebny jest prototypowy plan sytuacyjny, który można audytować: ma on jasno określone fazy, parametry bodźcowe, zasady komunikacji, stop-reguły, tryb przerwania oraz protokół odsyłania do specjalistów. Taki plan sytuacyjny działa jak „model minimalny" w sensie metodologicznym: pozwala praktykowi i uczestnikowi odróżniać elementy regulacyjne (które są dopuszczalne) od elementów doktrynalnych lub

diagnostycznych (które są niedopuszczalne). W praktykach Reiki, Johrei, polarity i pranicznych, niezależnie od tego, czy są wykonywane z dotykiem czy bezdotykowo, rdzeń sytuacyjny opiera się na dłoniach, ciszy, rytmie i narracji skutku; psychoperformans zachowuje gest i ciszę, zachowuje rytm, ale całkowicie zmienia status narracji: zamiast narracji o mechanizmie stosuje narrację o parametrach doświadczenia, zamiast narracji o „oczyszczaniu" stosuje narrację o przerwach i granicach, zamiast narracji o „blokadach" stosuje narrację o zmęczeniu percepcyjnym, przeciążeniu i o prawie do neutralności doznań. Ten ruch, choć może brzmieć jak „odczarowanie", jest w istocie wzmocnieniem rytuału: Claude Lévi-Strauss, Mary Douglas i Catherine Bell pokazywali, że rytuał jest przede wszystkim technologią organizowania sensu i przejść, a nie podręcznikiem fizyki świata; psychoperformans przenosi ciężar na organizację przejść oraz na ochronę autonomii, aby rytuał nie stał się narzędziem władzy.

Model minimalny może wyglądać następująco: sesja ma trzy fazy (wejście, rdzeń regulacyjny, domknięcie), a każda faza ma parametry w sześciu kanałach, zawsze w tej samej kolejności: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. W fazie wejścia obraz jest redukcją bodźców, a nie „aureolą"; słowo jest kontraktem granic, a nie zapowiedzią efektu; gest jest demonstracją odwracalności, a nie testem uczestnika; światło jest narzędziem czytelności, a nie „przepływem"; dźwięk jest metronomem przejścia, a nie „wibracją"; obiekt jest obiektem–kluczem, który stabilizuje uwagę w materii, żeby ciężar doświadczenia nie spoczywał na interpretacji prowadzącego. W fazie rdzenia regulacyjnego obraz może być neutralnym punktem orientacji w przestrzeni (prosta geometria, stabilny horyzont, ograniczona paleta), słowo jest minimalne i opisowe, gest jest powtarzalny i ma z góry dozwolony wariant „stop", światło nie pulsuje agresywnie i nie generuje iluzji, dźwięk jest prosty i łatwy do wyciszenia, a obiekt–klucz pracuje jako bezpiecznik: jeśli pojawia się napięcie, uczestnik wraca do obiektu i do oddechu. W domknięciu obraz otwiera pole ku zwykłości (zmniejsza teatralność), słowo porządkuje doświadczenie bez interpretacji etiologicznej, gest rozluźnia i przywraca zakres ruchu, światło przechodzi ku neutralności, dźwięk wygasa, a obiekt jest „odkładany" jako znak zakończenia, co chroni przed zależnością i rytualną inflacją.

W praktyce włączenie elementów Reiki, Johrei, polarity lub pranicznych protokołów do takiego planu sytuacyjnego oznacza wyłącznie włączenie choreografii dłoni i struktury czasu, bez włączenia skanowania jako diagnozy oraz bez włączenia narracji o „zanieczyszczeniach". Reiki może tu funkcjonować jako estetyka ułożeń dłoni i jako technika utrzymania miękkiej uwagi na kontakcie, ale tylko wtedy, gdy prowadzący powstrzymuje się od interpretowania doznań i nie używa kategorii „blokady"; w języku psychologii uwagi Michaela Posnera byłaby to praktyka stabilizacji orientacji, a w języku modeli predykcyjnych Karla Fristona i Andy'ego Clarka byłaby to praktyka redukcji chaotycznego przełączania przez utrzymanie priorytetu sygnałów. Johrei, jako gest dłoni i cisza w ramie intencji, może być włączone wyłącznie jako architektura progu i jako praktyka relacyjnej obecności, ale pod warunkiem całkowitej de-doktrynalizacji komunikacji: nie ma tu interpretacji moralnych ani metafizycznego autorytetu „światła" jako przyczyny, jest za to uważność na granice, na zgodę i na możliwość wycofania się bez narracji o „braku gotowości". Polarity może być włączone poprzez elementy pracy z ciężarem, osią ciała i dotykiem, jednak tylko w takiej postaci, która jawnie odróżnia pracę somatyczną od psychoterapii: dotyk nie staje się pretekstem do opowieści o etiologii traumy, a metafora biegunów nie staje się „prawem natury", lecz jedynie narzędziem orientacji w napięciu. Praniczne procedury mogą być włączone wyłącznie jako kompozycja sekwencji i przerw, ponieważ sekwencja pomaga uczestnikowi utrzymać przewidywalność i poczucie kontroli, ale

wszelkie „skanowanie” jest tu zakazane jako relacja wiedzy asymetrycznej; uczestnik nie jest obiektem odczytu, tylko podmiotem autopoznania, a prowadzący nie jest „czytnikiem energii”, tylko projektantem środowiska regulacyjnego.

Najbardziej krytycznym elementem tego modelu są stop-reguły, czyli precyzyjne warunki, w których plan sytuacyjny jest natychmiast upraszczany, a czasem przerywany. Stop-reguły w psychoperformansie nie są sankcją ani oceną, tylko narzędziem utrzymania odwracalności, o której mówiliśmy wcześniej jako o miarze etycznej. W praktykach energetycznych stop-reguły muszą być szczególnie jawne, bo właśnie tam najłatwiej o presję doznań i o interpretacyjną przemoc. Minimalny zestaw stop-reguł obejmuje: wzrost lęku lub paniki, narastanie napięcia somatycznego uniemożliwiającego swobodny oddech, poczucie utraty kontroli, pojawienie się myśli natrętnych lub interpretacji katastroficznych, silną dysocjację (poczucie odrealnienia), oraz każdy moment, w którym uczestnik mówi „stop” bez potrzeby uzasadnienia. Po uruchomieniu stop-reguły plan sytuacyjny przechodzi w tryb minimalny: obraz zostaje uproszczony do neutralnego punktu orientacji, słowo zostaje zredukowane do instrukcji podstawowych, gest zostaje zatrzymany, światło stabilizuje się, dźwięk wycisza lub upraszcza do oddechu, a obiekt–klucz przejmuje funkcję kotwicy. To nie jest „porażka sesji”, tylko jej rdzeń etyczny: uczestnik doświadcza, że ma sterowność, a nie że musi spełnić oczekiwanie. Z perspektywy badań nad nocebo, rozwijanych przez Benedettiego i Collocę, właśnie ta sterowność jest jednym z najważniejszych czynników ochronnych, bo redukuje lęk przed własnymi doznaniami i przed interpretacją narzuconą z zewnątrz.

Drugim krytycznym elementem jest protokół komunikacji, czyli język, który nie wytwarza zależności ani nie wzmacnia roszczeń. Etyka ostrożności w tym obszarze sprowadza się do kilku rygorów, które psychoperformans traktuje jako część kompozycji, nie jako dodatek. Po pierwsze, prowadzący nie interpretuje doznań uczestnika i nie „tłumaczy” ich na etiologię; może jedynie zaproponować neutralne kategorie regulacyjne: pobudzenie, zmęczenie, napięcie, ulga, przeciążenie, potrzeba przerwy. Po drugie, prowadzący nie używa języka winy, blokady, niewystarczalności ani „niegotowości”, bo jest to mechanizm przymusu; zamiast tego utrzymuje język zmienności i indywidualnych progów. Po trzecie, prowadzący nie używa języka zagrożenia (ataków, negatywności, toksyn energii), bo taki język produkuje lęk i może destabilizować; jeśli uczestnik wnosi taki język, prowadzący nie walczy z nim, tylko przekierowuje go na parametry sytuacyjne i na granice, w duchu „odczarowywania” rozumianego jako praca z tabu i przesądem jako surowcem symbolicznym, a nie jako diagnozą świata. Po czwarte, prowadzący nie sprzedaje „procesu” jako konieczności kontynuacji; sesja ma wspierać samowystarczalność, co jest spójne z krytyką zależności w duchu Ivana Illicha oraz z etyką autonomii Beauchampa i Childressa. Po piąte, prowadzący zawsze wbudowuje w słowo wejścia krótką, jednoznaczną informację o granicach: to nie jest leczenie, to nie jest diagnoza, to jest praktyka regulacyjna; w razie utrzymujących się, nasilających lub niepokojących objawów właściwą drogą jest konsultacja specjalistyczna. Ten komunikat nie jest formalnością; jest kluczowym elementem przeciwdziałania substytucji.

Trzecim elementem, który domyka etykę ostrożności, jest protokół odsyłania do specjalistów, bo psychoperformans – mimo że nie diagnozuje – musi umieć rozpoznać, kiedy przekracza obszar bezpiecznej autopraktyki. W logice projektu jest to wprost przygotowanie do rozdziałów 36 i 36.3, gdzie język bezpiecznych komunikatów ma nie generować nocebo. Protokół odsyłania nie polega na rozpoznaniu jednostki chorobowej, tylko na rozpoznaniu sygnałów alarmowych,

takich jak: utrzymujące się i narastające objawy somatyczne, które budzą niepokój; nagła zmiana funkcjonowania psychicznego; epizody silnej derealizacji lub depersonalizacji; myśli samobójcze lub autodestrukcyjne; objawy psychotyczne w postaci urojeń lub halucynacji; przemoc w relacji; uzależnienie od sesji jako jedynego narzędzia regulacji; oraz każda sytuacja, w której uczestnik deklaruje odstawienie leków lub rezygnację z leczenia pod wpływem praktyki. W tych przypadkach plan sytuacyjny zostaje zakończony, komunikacja zostaje utrzymana w tonie neutralnym i wspierającym, a prowadzący kieruje uczestnika do lekarza, psychoterapeuty, psychiatry lub innego właściwego specjalisty. To jest fundamentalna różnica między praktyką artystyczno-regulacyjną a praktyką, która rości sobie prawo do leczenia: psychoperformans uznaje granice kompetencji jako część etyki formy.

W rezultacie Reiki, Johrei, polarity i praktyki praniczne mogą zostać w psychoperformansie potraktowane jako materia kulturowa i jako repertuar gestów, który da się przetworzyć w technologię ogniskowania, ale tylko pod warunkiem spełnienia czterech warunków jednocześnie: redukcji roszczeń do poziomu niskiego ryzyka, minimalizacji sugestywności, rozproszenia autorytetu w stronę samowystarczalności uczestnika oraz utrzymania odwracalności przez stop-reguły i obiekt–klucz. Ten zestaw warunków nie jest kompromisem między „wiarą” a „nauką”; jest konsekwencją metodologii psychoperformansu, który traktuje praktyki energetyczne jako języki organizowania uwagi i sensu, ale nie daje im prawa do produkowania faktów o rzeczywistości i faktów o innych ludziach. To jest również konsekwencja odpowiedzialności performatywnej: skoro akt wytwarza realne skutki w doświadczeniu, jak opisywała to Erika Fischer-Lichte w koncepcji autopojetycznej pętli sprzężenia zwrotnego, to prowadzący odpowiada za to, jakie skutki produkuje język, a nie tylko za to, jakie gesty wykonuje. Etyka ostrożności jest więc w psychoperformansie etyką kompozycji: takiej kompozycji, która nie wymusza interpretacji, nie obiecuje leczenia, nie buduje zależności, nie wzmacnia lęku, i zawsze pozostawia uczestnikowi prawo do neutralności, przerwy oraz powrotu do materii.

33.4. Minimalne zasady bezpieczeństwa i protokół odsyłania do specjalistów

Podrozdział 33.4 jest w istocie rdzeniem całej perspektywy energetycznej, ponieważ bez minimalnych zasad bezpieczeństwa i bez protokołu odsyłania do specjalistów każdy język „energii” – niezależnie od tego, czy odnosi się do Reiki, Johrei, polarity czy praktyk pranicznych – łatwo dryfuje w stronę roszczeń, które przekraczają zarówno kompetencje prowadzącego, jak i możliwości metodologiczne psychoperformansu. W tym miejscu trzeba wyraźnie podkreślić, że bezpieczeństwo nie jest dodatkiem ani asekuracją, lecz elementem formy: tak jak Erika Fischer-Lichte opisywała performans jako układ autopojetycznej pętli sprzężenia zwrotnego, tak psychoperformans musi przyjąć, że bezpieczeństwo jest sposobem regulowania tej pętli, aby wytwarzane skutki były odwracalne, nieeskalacyjne i nieprzemocowe. „Minimalne zasady” oznaczają więc nie minimalizm w sensie ubóstwa, ale minimalny standard odpowiedzialności, analogiczny do tego, jak w bioetyce Tom L. Beauchamp i James F. Childress formułowali cztery zasady: autonomia, dobroczynienie, niekrzywdzenie i sprawiedliwość, które w praktyce działają jako procedury ograniczające władzę interpretacyjną i chroniące podmiotowość.

W perspektywie psychoperformansu ryzyko nie polega wyłącznie na tym, że ktoś „uwierzy w energię”, lecz na tym, że rama energetyczna może stać się ramą diagnostyczną, ramą

moralizującą albo ramą zależnościową. To są trzy odrębne trajektorie szkody, dobrze opisane w analizach władzy symbolicznej Pierre'a Bourdieu i w analizach dyscypliny Michela Foucault: ramy wytwarzają prawdę sytuacyjną, a prawda sytuacyjna organizuje zachowanie i decyzje. Jeśli prowadzący powie „masz blokadę", uruchamia interpretację, która może działać jak nocebo; jeśli powie „oczyszczasz się", uruchamia interpretację, która może normalizować pogorszenie; jeśli powie „musisz kontynuować", uruchamia zależność. Badania nad placebo i nocebo, prowadzone m.in. przez Fabrizia Benedettiego, Teda Kaptchuka, Tora Wagera i Luanę Collocę, pokazują, że oczekiwanie i kontekst kliniczny lub quasi-kliniczny realnie modulują objawy i odczucia. W konsekwencji minimalne zasady bezpieczeństwa muszą przede wszystkim regulować język i relację, a dopiero w drugiej kolejności gest i bodźce środowiskowe, bo to język i relacja są najczęstszymi nośnikami przymusu interpretacyjnego.

Pierwsza zasada bezpieczeństwa jest zasadą jawności statusu praktyki, czyli jawności roli. W psychoperformansie prowadzący nie jest lekarzem, diagnostą, psychoterapeutą ani duchownym z mandatem do rozstrzygania prawdy o cierpieniu uczestnika. Może być artystą, badaczem, edukatorem, facylitatorem, czasem praktykiem somatyki, ale jego rola jest zawsze rolą projektanta warunków doświadczenia, nie właściciela interpretacji. Ta zasada jest szczególnie ważna w kontekście praktyk, które mają strukturę inicjacyjną lub stopniowaną, bo inicjacja bywa wytwarzaniem autorytetu. W języku Ervinga Goffmana jawność roli jest stabilizacją ramy: uczestnik wie, w jakiej grze uczestniczy, i nie jest wciągany w grę inną, niż mu zapowiedziano. Praktycznie oznacza to, że już w wejściu planu sytuacyjnego musi paść komunikat o granicach: brak diagnozowania, brak obietnic leczenia, brak zastępowania medycyny i psychoterapii, prawo do przerwania bez uzasadnienia, prawo do neutralności doznań. Nie jest to komunikat techniczny, tylko fundamentalny element dramaturgii bezpieczeństwa: usuwa presję „wykonania doświadczenia" i rozbraja mechanizm, w którym uczestnik zaczyna dopasowywać doznania do cudzych oczekiwań.

Druga zasada bezpieczeństwa jest zasadą zgody i odwracalności, rozumianych nie jako formalność, lecz jako konkretna architektura decyzyjna. Zgoda w praktykach energetycznych bywa mylona z jednorazowym „tak", ale psychoperformans musi przyjąć standard zgody ciągłej, dynamicznej, możliwej do cofnięcia w każdej chwili. W podejściach trauma-informed, rozwijanych m.in. przez Judith Herman oraz w dyskusjach o skutkach traumatyzacji i dysocjacji, a także w refleksjach nad pracą z ciałem u Petera Levine'a, kluczowe jest to, że ciało może reagować szybciej niż narracja, a uczestnik może potrzebować przerwać zanim potrafi to wytłumaczyć. Zasada zgody ciągłej oznacza więc, że prowadzący organizuje plan sytuacyjny tak, aby cofnięcie zgody było „łatwe" i społecznie neutralne: istnieje uzgodniony sygnał stop, istnieje wariant minimalny działania, istnieje możliwość odsunięcia się, istnieje możliwość przejścia do obiektu–klucza jako kotwicy. Odwracalność jest tu kategorią zarówno etyczną, jak i kognitywną: w ujęciach predykcyjnych Karla Fristona i Andy'ego Clarka odwracalność obniża koszt błędu przewidywania, bo uczestnik nie musi brnąć w eskalację; w ujęciach somatycznych Moshe Feldenkraisa i F. Matthiasa Alexandera odwracalność jest warunkiem uczenia bez przemocy, bo pozwala zachować ekonomię wysiłku i nie uruchamia end-gaining.

Trzecia zasada bezpieczeństwa dotyczy środowiska bodźcowego i tzw. bezpieczeństwa dotykowego, czyli tego, co w innych rozdziałach było już nazywane ergonomią, BHP i bezpieczeństwem manipulacji. W perspektywie energetycznej łatwo przeoczyć materialność, bo „energia" jest słowem odklejającym praktykę od fizyczności. Psychoperformans robi

odwrotnie: osadza praktykę w fizycznych parametrach przestrzeni, aby ograniczyć dowolność interpretacji. Światło nie może oślepiać ani pulsować w sposób mogący wywoływać przeciążenie; dźwięk nie może naruszać progów komfortu i nie może być narzędziem presji; temperatura i wentylacja nie mogą być elementem „próby"; przestrzeń musi przewidywać możliwość wyjścia i możliwość dystansu; rekwizyty muszą być bezpieczne w dotyku, bez ostrych krawędzi i bez ryzykownych substancji zapachowych; obiekt–klucz musi być dobrany tak, aby nie generował urazu przy manipulacji. Jeżeli w działaniu pojawia się dotyk między osobami, zasady muszą być jeszcze ostrzejsze: dotyk jest zawsze opcjonalny, zawsze poprzedzony zapytaniem, zawsze ograniczony do uzgodnionych obszarów, a uczestnik ma prawo odmówić bez tłumaczenia. W języku etyki relacyjnej jest to ochrona granic cielesnych, a w języku psychologii – ochrona przed reakcją obronną, która może zostać błędnie nazwana „blokadą energetyczną". Stephen Porges, formułując ujęcie poliwagalne, akcentował, że poczucie bezpieczeństwa społecznego jest warunkiem regulacji; psychoperformans wykorzystuje tę intuicję nie jako dogmat neurobiologiczny, lecz jako rygor projektowy: nic w planie sytuacyjnym nie może tworzyć przymusu bycia dotykanym ani przymusu bycia „otwartym".

Czwarta zasada bezpieczeństwa jest zasadą neutralnego języka, który nie produkuje lęku i nie produkuje winy. To zasada szczególnie ważna w perspektywie energetycznej, ponieważ popularny słownik „oczyszczania", „zanieczyszczeń", „ataków", „podczepień" czy „blokad" ma ogromną siłę performatywną: nie tylko opisuje, ale tworzy narracje ryzyka, które mogą destabilizować. Psychoperformans przyjmuje tu rygor, zgodny z wcześniejszą analizą nocebo u Benedettiego i Colloki: nie używa się słów, które dramatyzują doznania, nie używa się słów, które stygmatyzują brak doznań, nie używa się słów, które sugerują ukryte zagrożenie. Zamiast tego wprowadza się słownik funkcjonalny: napięcie, pobudzenie, zmęczenie, przeciążenie, ulga, rozproszenie, skupienie, potrzeba przerwy, potrzeba dystansu. Ten słownik jest kompatybilny zarówno z somatyką, jak i z kognitywistyką, a jednocześnie zostawia miejsce na symbolikę, bo symbolika w psychoperformansie ma pozostać surowcem estetycznym, nie narzędziem diagnozy.

Piąta zasada bezpieczeństwa dotyczy kompetencji i granic praktyka, a więc kwestii, która w polu praktyk komplementarnych bywa najczęściej rozmywana. Psychoperformans wprowadza tu standard, który można nazwać standardem nie-udawania: prowadzący nie symuluje kompetencji klinicznych i nie przejmuje języka klinicznego, jeśli nie ma uprawnień. Dotyczy to zwłaszcza praktyk takich jak polarity, gdzie praca dotykiem i postawą może wyglądać „terapeutycznie", oraz protokołów pranicznych, gdzie skanowanie może wyglądać „diagnostycznie". Standard nie-udawania oznacza także, że prowadzący nie interpretuje objawów, nie sugeruje odstawiania leków, nie wchodzi w konflikt z zaleceniami medycznymi, nie wartościuje psychoterapii jako „tłumienia", nie obiecuje wyleczenia i nie wytwarza zależności finansowej przez presję kontynuacji. W perspektywie Beauchampa i Childressa jest to warunek rzetelnej autonomii; w perspektywie krytycznej Ivana Illicha jest to ochrona przed iatrogenezą symbolicznej zależności; w perspektywie performatywnej jest to ochrona przed przemocą interpretacyjną, w której prowadzący staje się właścicielem prawdy o cudzym cierpieniu.

Te zasady razem tworzą minimalny standard bezpieczeństwa, ale dopiero protokół odsyłania do specjalistów czyni je operacyjnymi, ponieważ bezpieczeństwo nie polega na udawaniu, że ryzyka nie ma, tylko na zdolności rozpoznania momentu, w którym plan sytuacyjny powinien

przejść w tryb minimalny albo zostać zakończony. W kolejnej części podrozdziału trzeba więc precyzyjnie opisać dwa rejestry odsyłania: rejestr natychmiastowy, gdy pojawiają się sygnały alarmowe wymagające przerwania i interwencji (włącznie z możliwością wezwania pomocy), oraz rejestr planowy, gdy pojawia się potrzeba konsultacji lekarskiej, psychoterapeutycznej lub psychiatrycznej bez elementu nagłego. Trzeba też opisać język odsyłania tak, aby nie generował nocebo i nie był doświadczeniem zawstydzającym, oraz opisać minimalny zapis sytuacyjny po sesji, nie jako dokumentację kliniczną, lecz jako ślad organizacyjny i etyczny, który chroni zarówno uczestnika, jak i prowadzącego przed rozmyciem ról. Wtedy dopiero perspektywa energetyczna może być utrzymana jako ujęcie krytyczno-opisowe, w którym symbolika i rytuał są narzędziami kompozycji, a nie narzędziami zawłaszczenia.

Protokół odsyłania do specjalistów w psychoperformansie nie jest aneksem „na wszelki wypadek", lecz integralnym elementem planu sytuacyjnego, ponieważ perspektywa energetyczna – nawet w ujęciu krytyczno-opisowym – ma wyjątkowo wysoką zdolność do eskalacji interpretacji. Eskalacja interpretacji polega na tym, że zwykłe zjawiska fizjologiczne i psychologiczne (zmęczenie, napięcie, derealizacja po przeciążeniu bodźcami, reakcje stresowe) mogą zostać przechwycone przez słownik energetyczny i w krótkim czasie przekształcone w narrację zagrożenia („atak", „podczepienie", „negatywność", „zablokowanie"), a narracja zagrożenia ma skłonność do wytwarzania samonapędzających się pętli nocebo. W badaniach nad nocebo Fabrizio Benedetti wielokrotnie pokazywał, że negatywne oczekiwanie i lęk mogą zwiększać dolegliwości, a Luana Colloca i Tor Wager opisywali, jak kontekst i sugestia modulują zarówno ból, jak i inne komponenty doświadczenia. Psychoperformans odpowiada na to rygorem: odsyłanie do specjalistów jest projektowane tak, aby przerwać pętlę eskalacji, a nie ją wzmocnić. Oznacza to, że protokół odsyłania musi być przygotowany wcześniej, nazwany wprost, i osadzony w języku neutralnym, który nie diagnozuje, nie moralizuje i nie produkuje wstydu.

W psychoperformansie trzeba rozróżnić trzy poziomy interwencji: poziom regulacyjny (w ramach sesji), poziom przerwania (zakończenie sesji i zabezpieczenie uczestnika) oraz poziom odsyłania (kierowanie do właściwych form pomocy). Poziom regulacyjny jest zawsze pierwszy i polega na uruchomieniu stop-reguł: uproszczeniu bodźców, wyciszeniu dźwięku, stabilizacji światła, powrocie do obiektu–klucza i do oddechu, redukcji kontaktu interpersonalnego, zapewnieniu dystansu i możliwości wyjścia. To jest etap, w którym prowadzący działa jako projektant warunków i facylitator, nie jako interpretator doświadczeń. Poziom przerwania wchodzi wtedy, gdy regulacja nie przynosi szybkiej stabilizacji, gdy uczestnik deklaruje, że chce zakończyć, lub gdy pojawiają się sygnały alarmowe. Poziom odsyłania jest ostatni i oznacza przejście do innego systemu kompetencji: medycznego, psychoterapeutycznego, psychiatrycznego lub – w zależności od sytuacji – do systemu interwencji kryzysowej. Ta trójstopniowość jest kluczowa, bo pozwala uniknąć dwóch błędów skrajnych: z jednej strony błędu „zostawienia uczestnika w pętli interpretacji" (bo prowadzący nie ma procedury), z drugiej strony błędu „paniki instytucjonalnej" (bo prowadzący reaguje przesadnie i produkuje wrażenie, że stało się coś groźnego, co także może działać jak nocebo). Psychoperformans musi więc mieć protokół, który jest jednocześnie spokojny i jednoznaczny.

Pierwszy element protokołu odsyłania to rozpoznanie sygnałów alarmowych bez diagnozy. Rozpoznanie bez diagnozy oznacza, że prowadzący nie nazywa jednostki chorobowej, ale rozpoznaje sytuacje, w których ryzyko jest istotne i w których dalsze prowadzenie sesji byłoby

nieodpowiedzialne. W literaturze klinicznej istnieją liczne katalogi „red flags”, ale psychoperformans nie może kopiować klinicznych list; musi stworzyć własną listę sygnałów alarmowych w języku sytuacyjnym, obejmującą zarówno ciało, jak i psychikę, oraz relację. Taka lista obejmuje: gwałtownie narastającą duszność, ból w klatce piersiowej, omdlenie lub stan przedomdleniowy, nagłe zaburzenia mowy, silne zaburzenia równowagi, intensywny ból głowy o nieznanym charakterze, nagłe pogorszenie widzenia, drgawki lub utratę przytomności; a także objawy psychiczne: silną panikę nieustępującą po uproszczeniu bodźców, utrzymującą się derealizację lub depersonalizację, dezorganizację zachowania, wypowiedzi o samouszkodzeniu lub samobójstwie, urojenia lub halucynacje, które uczestnik przeżywa jako przymusowe i zagrażające; oraz sygnały relacyjne: ujawnienie przemocy domowej, stalking, sytuacje ryzyka natychmiastowego w otoczeniu uczestnika, oraz zachowania prowadzącego lub innych uczestników, które naruszają granice dotykowe i bezpieczeństwo. Ta lista nie jest narzędziem diagnozy, tylko narzędziem decyzji o przerwaniu i o odsyłaniu.

Drugi element protokołu to język przerwania i język przejścia do odsyłania. Język przerwania nie może używać słów, które stygmatyzują („nie wytrzymujesz”, „masz problem”), ani słów, które dramatyzują („to jest niebezpieczne”, „coś z tobą jest nie tak”), chyba że sytuacja jest obiektywnie nagła i wymaga wprost wezwania pomocy. W standardowym trybie język przerwania ma być informacyjny i oparty na wspólnym celu: stabilizacji i komfortu. Prowadzący mówi więc w trybie sytuacyjnym: „Zatrzymujemy. Upraszczamy bodźce. Siadamy lub kładziemy się. Oddychamy spokojnie. Możesz wyjść lub zostać w ciszy. Niczego nie musisz tłumaczyć.” To jest język, który usuwa presję wyjaśniania, a więc usuwa dodatkowy stres. Następnie język przejścia do odsyłania jest sformułowany jako troska o właściwy poziom kompetencji: „W tej sytuacji najlepszym krokiem będzie konsultacja ze specjalistą. Ja nie diagnozuję i nie leczę, ale mogę pomóc ci w tym, żebyś bezpiecznie zakończył tę sesję i wiedział, do kogo się zwrócić.” Ten język nie ustanawia hierarchii „duchowe kontra medyczne”, nie produkuje konfliktu, i nie sugeruje, że uczestnik jest „przypadkiem”, który zawstydza grupę. Jest to praktyczna realizacja zasady autonomii u Beauchampa i Childressa: uczestnik dostaje rzetelną informację o granicach i o możliwościach.

Trzeci element protokołu odsyłania to rozróżnienie trybu natychmiastowego i trybu planowego. Tryb natychmiastowy obejmuje sytuacje, w których istnieje ryzyko zagrożenia życia lub zdrowia albo ryzyko poważnego uszkodzenia, a więc sytuacje, w których należy wzywać pomoc lub zapewnić natychmiastową opiekę. Psychoperformans nie jest miejscem, w którym prowadzący rozważa metafory, gdy uczestnik traci przytomność, ma drgawki, ma silny ból w klatce piersiowej lub mówi wprost o zamiarze odebrania sobie życia. W takim trybie obowiązuje zasada prosta: przerwać, zabezpieczyć, wezwać pomoc, pozostać z uczestnikiem, nie pozostawiać go samego. Tryb planowy dotyczy sytuacji, w których uczestnik doświadcza objawów przewlekłych lub narastających, które nie są natychmiastowym zagrożeniem, ale wymagają konsultacji. W tym trybie prowadzący może zasugerować kontakt z lekarzem rodzinnym, okulistą, neurologiem, psychiatrą lub psychoterapeutą – zależnie od tego, co uczestnik zgłasza – ale bez formułowania rozpoznań. W psychoperformansie ważne jest, aby ten tryb planowy nie był przedstawiany jako „słabość” ani jako „porażka praktyki”: konsultacja jest normalnym elementem odpowiedzialności, a praktyka regulacyjna może współistnieć z leczeniem i diagnostyką jako adjuwant, co zostanie doprecyzowane w rozdziale 36.

Czwarty element protokołu to zasada minimalnego śladu, czyli minimalnej dokumentacji sytuacyjnej, która nie jest dokumentacją medyczną. Ta zasada bywa pomijana, a w praktyce jest jednym z filarów odpowiedzialności, bo chroni zarówno uczestnika, jak i prowadzącego przed rozmyciem ról i przed późniejszymi sporami interpretacyjnymi. Minimalny ślad nie obejmuje opisu objawów w języku klinicznym ani „diagnozy energetycznej"; obejmuje natomiast opis sytuacji w kategoriach planu sytuacyjnego: co się wydarzyło w sekwencji bodźców, kiedy uruchomiono stop-reguły, czy sesję przerwano, czy wezwano pomoc, czy zasugerowano konsultację, oraz jakie kroki zabezpieczające podjęto. To jest zapis etyczno-organizacyjny, nie medyczny. W duchu metodologii, którą w naukach o raportowaniu procedur i standardów przejrzystości akcentowali m.in. David Moher i Doug Altman, taki ślad jest też narzędziem uczenia: pozwala korygować plan sytuacyjny, identyfikować elementy, które zwiększają ryzyko (np. zbyt intensywne światło, zbyt gęsty dźwięk, zbyt długi czas bez przerwy), i poprawiać formę w kolejnych iteracjach bez wchodzenia w interpretację „co to znaczyło energetycznie".

Piąty element protokołu odsyłania, najdelikatniejszy, dotyczy sytuacji, w których uczestnik wnosi język energetyczny w sposób alarmistyczny i domaga się potwierdzenia („ktoś mnie atakuje", „mam podczepienie", „coś jest we mnie"). Psychoperformans nie może ani potwierdzać takich interpretacji, ani ich brutalnie wyśmiewać, bo oba ruchy są ryzykowne: potwierdzenie może eskalować urojeniową narrację, a wyśmianie może eskalować wstyd i izolację. W tym miejscu potrzebna jest technika przekierowania: prowadzący uznaje emocję i doświadczenie bez uznania tezy o świecie. Jest to ruch znany w psychoterapii jako walidacja bez zgody na treść przekonań, a w psychoperformansie jest to po prostu rygor języka: „Słyszę, że to jest dla ciebie bardzo niepokojące. Zatrzymajmy bodźce. Zadbajmy o oddech i kontakt z podłożem. Nie będę interpretował tego w kategoriach ataku ani diagnozy, bo to może zwiększać lęk. Jeśli to poczucie się powtarza lub narasta, najlepszym krokiem jest konsultacja ze specjalistą." Ten język nie jest psychoterapią, ale jest etyką ostrożności: chroni uczestnika przed wzmocnieniem lęku i przed nadinterpretacją, a jednocześnie nie zostawia go samego z przemocą zawstydzenia.

Wszystkie te elementy protokołu odsyłania są w gruncie rzeczy realizacją jednej, nadrzędnej zasady psychoperformansu: plan sytuacyjny ma być odwracalny, a sens ma być współtworzony, nie narzucany. W perspektywie energetycznej łatwo o narzucanie sensu, bo słownik energii jest szeroki i nieostry, a nieostrość jest dogodnym medium władzy interpretacyjnej. Dlatego protokół odsyłania pełni funkcję „zatrzasku metodologicznego": zamyka drogę do diagnozowania i do obietnic, a otwiera drogę do współpracy z systemami, które mają inne kompetencje. W tym sensie protokół odsyłania jest także elementem krytyki: pokazuje, że w psychoperformansie energia jest językiem kompozycji i regulacji, a nie językiem prawdy o chorobie czy o świecie.

W ostatniej części podrozdziału trzeba będzie domknąć protokół w postaci zwartego, powtarzalnego zestawu zasad, które prowadzący może implementować w różnych kontekstach: indywidualnym i grupowym, artystycznym i edukacyjnym, w przestrzeni galerii i w przestrzeni domowej. Trzeba będzie również wskazać, jakie mechanizmy organizacyjne są konieczne, aby protokół nie pozostał deklaracją: przygotowanie przestrzeni, jasne zasady uczestnictwa, szkolenie prowadzących w zakresie granic i komunikacji, oraz stały nawyk odsyłania do specjalistów jako normy, a nie wyjątku. Dopiero wtedy minimalne zasady

bezpieczeństwa staną się realnym standardem psychoperformansu, a nie tylko postulatem etycznym.

Domknięcie minimalnych zasad bezpieczeństwa w psychoperformansie wymaga przejścia od ogólnych reguł do standardu operacyjnego, który jest możliwy do wdrożenia w różnych kontekstach, bez względu na to, czy działanie rozgrywa się w mikroskali prywatnej, w skali warsztatu, w instytucji sztuki czy w przestrzeni publicznej. Operacyjność oznacza tutaj, że prowadzący potrafi z góry przewidzieć, gdzie mogą powstać przeciążenia, w którym miejscu łatwo o przemoc interpretacyjną, jakie elementy planu sytuacyjnego mogą podbić lęk, i jak zapewnić uczestnikowi natychmiastowy dostęp do sterowności. W praktykach energetycznych – i to jest doświadczenie powtarzalne, niezależne od szkoły – największym źródłem szkody nie jest sam gest dłoni ani sama cisza, tylko wytworzenie asymetrii znaczeń: ktoś „wie", a ktoś „ma wierzyć". To jest dokładnie ten punkt, w którym, zgodnie z analizami Pierre'a Bourdieu, kapitał symboliczny prowadzącego przechodzi w przymus, a zgodnie z Michelem Foucault staje się technologią podporządkowania. Psychoperformans nie ma prawa reprodukować tej struktury, bo jego etyka opiera się na nie-zawłaszczaniu doświadczenia i na odwracalności.

W związku z tym standard bezpieczeństwa trzeba formułować jako standard dramaturgii, a nie jako standard „opowieści o energii". Dramaturgia bezpieczeństwa zakłada, że już w wejściu planu sytuacyjnego prowadzący instaluje trzy rzeczy naraz: ramę roli, ramę zgody oraz ramę normalizacji zmienności. Rama roli mówi wprost, że działanie ma status artystyczno-badawczy i regulacyjny, nie diagnostyczny i nie leczniczy, co jest konsekwencją zasad Beauchampa i Childressa dotyczących autonomii i niekrzywdzenia. Rama zgody ustanawia zgodę ciągłą, nie jednorazową, co w praktyce chroni osoby z doświadczeniami traumatycznymi, o których pisała Judith Herman, oraz osoby podatne na gwałtowne reakcje stresowe w sensie Petera Levine'a. Rama normalizacji zmienności mówi natomiast, że brak doznań jest tak samo poprawny jak ich obecność, że reakcje mogą być ambiwalentne, a przerwa jest działaniem, nie „ucieczką" ani „oporem". Ten trzeci element jest kluczowy dla neutralizacji nocebo, opisywanego przez Fabrizia Benedettiego i Luanę Collocę, ponieważ presja „prawidłowego odczuwania" jest jednym z najczęstszych generatorów lęku w praktykach energetycznych.

Właściwy rdzeń bezpieczeństwa jest jednak testowany dopiero w czasie działania, gdy pojawiają się realne fluktuacje pobudzenia, napięcia, koncentracji i interocepcji. Dlatego psychoperformans zakłada, że bezpieczeństwo nie jest stanem, lecz procedurą, stale aktualizowaną. Prowadzący utrzymuje zatem stałą gotowość do przełączania planu sytuacyjnego w tryb minimalny, bez naruszania godności uczestnika i bez produkowania wstydu. W kategoriach Ervinga Goffmana to przełączanie musi być tak zaprojektowane, aby nie zmieniać statusu uczestnika w grupie: osoba, która uruchamia stop-regułę, nie staje się „problemem", lecz staje się wskaźnikiem granicy bodźcowej, na której opiera się cała praca. W kategoriach Stephena Porgesa przełączanie chroni stan bezpieczeństwa społecznego, bo minimalizuje sygnały zagrożenia i utrzymuje układ nerwowy w obszarze sterowalnym, ale w psychoperformansie nie jest to argument neurobiologiczny, tylko argument projektowy: jeśli nie da się bezpiecznie uprościć sytuacji, to znaczy, że sytuacja została źle skomponowana.

Tryb minimalny ma w psychoperformansie postać konsekwentnej redukcji w sześciu kanałach, zawsze w tej samej kolejności: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Obraz przechodzi do stabilnego punktu orientacji i usuwa elementy, które mogą eskalować fantazmatyczną

interpretację; słowo przechodzi do instrukcji podstawowych i usuwa metafory przyczynowości; gest zostaje zatrzymany lub uproszczony do czynności, która nie wytwarza zależności; światło stabilizuje się i rezygnuje z efektów, które mogą przeciążyć; dźwięk wycisza się lub przechodzi w prosty metronom oddechowy; obiekt staje się obiektem–kluczem w sensie materialnego operatora znaczeń, który kotwiczy uwagę w fakturze, ciężarze i termice, a więc w tym, co nie wymaga wiary, tylko kontaktu. Ten porządek jest istotny również dlatego, że ogranicza arbitralność prowadzącego: bezpieczeństwo nie jest „intuicją charyzmatyczną", tylko procedurą, która rozprasza autorytet w stronę struktury.

W tym miejscu protokół odsyłania do specjalistów musi zostać zapisany jako równie proceduralny, ponieważ bez procedury łatwo o dwie formy nadużycia. Pierwszą jest zaniechanie, czyli pozostawienie uczestnika z objawami, które wymagają konsultacji, bo prowadzący boi się „zepsuć rytuał" lub „złamać atmosferę". Drugą jest zawłaszczenie, czyli wejście w rolę terapeuty klinicznego pod pozorem troski, co w praktykach energetycznych zdarza się często, zwłaszcza gdy pojawia się język „skanowania" lub „odczytu". Psychoperformans rozwiązuje ten dylemat przez jasny podział: prowadzący odpowiada za przerwanie i zabezpieczenie, natomiast kompetencje diagnostyczne i lecznicze należą do systemów profesjonalnych. W warstwie etycznej jest to konsekwencja zasady niekrzywdzenia; w warstwie metodologicznej jest to konsekwencja odmowy formułowania roszczeń bez dowodów, co w naukach o standardach raportowania i krytyce błędów metodologicznych akcentowali m.in. Doug Altman i David Moher.

Odsyłanie do specjalistów powinno w psychoperformansie mieć formę dwóch ścieżek: natychmiastowej oraz planowej, a obie muszą być komunikowane językiem, który nie generuje nocebo i nie produkuje narracji katastroficznej. Ścieżka natychmiastowa obejmuje sytuacje zagrożenia lub podejrzenia zagrożenia, w których właściwe jest wezwanie pomocy i priorytet fizycznego bezpieczeństwa; ścieżka planowa obejmuje sytuacje, w których objawy są przewlekłe, nawracające lub budzące niepokój, ale nie wymagają interwencji w tej chwili. W obu ścieżkach obowiązuje rygor: prowadzący nie nazywa rozpoznań, nie interpretuje etiologii i nie „przekłada" objawów na język energetyczny. Zamiast tego prowadzący nazywa granicę kompetencji oraz proponuje adekwatny krok: konsultację lekarską, konsultację okulistyczną, konsultację neurologiczną, konsultację psychiatryczną, konsultację psychoterapeutyczną, zależnie od zgłaszanego obszaru, ale zawsze jako propozycję wynikającą z troski o bezpieczeństwo, a nie jako ocenę. Ten język musi być pozbawiony elementu zawstydzania, bo wstyd jest czynnikiem ryzyka w eskalacji izolacji i w unikaniu pomocy, co w praktykach quasi-terapeutycznych bywa szczególnie częste.

Szczególnie delikatnym przypadkiem, który psychoperformans musi umieć obsłużyć bez przemocy, jest sytuacja, w której uczestnik wnosi interpretacje alarmistyczne wprost z repertuaru energetycznego lub okultystycznego i prosi prowadzącego o ich potwierdzenie. W tej sytuacji nie wolno ani potwierdzać, ani ośmieszać. Potwierdzenie może stać się wzmocnieniem narracji urojeniowej lub lękowej, a ośmieszenie może wytworzyć pętlę wstydu i eskalować objawy przez izolację. Psychoperformans stosuje więc technikę podwójnego ruchu: waliduje przeżycie, odmawia ontologii. Oznacza to, że prowadzący uznaje, że uczestnik przeżywa coś trudnego i że to wymaga zabezpieczenia, ale nie uznaje tezy o „ataku" czy „podczepieniu" jako faktu. Jest to analogiczne do tego, co w tradycjach klinicznych bywa opisywane jako uznanie afektu bez potwierdzania treści przekonań, ale w psychoperformansie

działa jako rygor etyczny i anty-mistyfikacyjny: celem jest obniżenie lęku, przywrócenie sterowności i przekierowanie ku profesjonalnemu wsparciu, jeżeli stan jest powtarzalny lub narastający. Ten ruch jest także formą „odczarowywania" w sensie performatywnym: przesąd i tabu pozostają surowcem symbolicznym, ale nie stają się narzędziem diagnozy świata.

Aby protokół odsyłania nie pozostał deklaracją, psychoperformans musi wbudować w praktykę minimalny ślad organizacyjny, który nie jest dokumentacją medyczną, lecz dokumentacją etyczną i kompozycyjną. Taki ślad zawiera opis tego, które elementy planu sytuacyjnego mogły zwiększyć przeciążenie, kiedy uruchomiono stop-reguły, czy sesję przerwano, czy uczestnik otrzymał propozycję konsultacji, i czy w trybie natychmiastowym wezwano pomoc. Ten zapis służy nie do „oceny uczestnika", lecz do korekty formy. Jest to szczególnie ważne, bo praktyki energetyczne mają tendencję do wytwarzania narracji, w której każde pogorszenie jest „oczyszczaniem", a każda destabilizacja jest „przełomem"; psychoperformans nie może dopuścić do takiej immunizacji przed odpowiedzialnością. Jeżeli określone parametry bodźcowe podnoszą ryzyko, parametry trzeba zmienić, a nie dopisywać metafizykę. To jest prosty test anty-mistyfikacyjny: czy decyzje są korektą kompozycji, czy dopisywaniem opowieści o mechanizmie.

W rezultacie minimalne zasady bezpieczeństwa i protokół odsyłania do specjalistów można w psychoperformansie streścić jako jeden standard: żadnych roszczeń klinicznych, żadnego diagnozowania, żadnego języka winy i zagrożenia; zgoda ciągła, odwracalność i natychmiastowa możliwość trybu minimalnego w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt; jawność roli i granic; neutralny język regulacyjny zamiast metafizyki; brak presji kontynuacji i brak mechanizmów zależności; stała gotowość przerwania; oraz konsekwentne odsyłanie do profesjonalnych systemów pomocy w sytuacjach przekraczających zakres praktyki. Ten standard nie osłabia perspektywy energetycznej, tylko ją cywilizuje w sensie metodologicznym: pozwala korzystać z repertuaru gestów i symboli, jakie rozwijały współczesne praktyki Reiki, Johrei, polarity i praniczne, bez przejmowania ich roszczeń i bez przejmowania ich nadużyć. W tym miejscu perspektywa energetyczna kończy się tam, gdzie powinna: na granicy odpowiedzialnej formy, a nie na granicy obietnicy.

Perspektywa duchowa i rytualna

Rozdział 34 otwiera w książce perspektywę duchową i rytualną jako obszar, w którym psychoperformans nie „ucieka" w metafizykę, lecz przeciwnie – maksymalnie precyzuje, jak działa próg doświadczenia: moment przełączenia reżimu uwagi, wartościowania i sprawczości, w którym to, co zwyczajne, zostaje na chwilę zawieszone, a to, co symboliczne, zaczyna pracować jak narzędzie organizowania działania. W tradycjach antropologii i religioznawstwa ten próg opisywali Arnold van Gennep (sekwencja separacja–margines–agregacja), Victor Turner (liminalność i communitas), a także Émile Durkheim (sakralizacja jako mechanizm spajania wspólnoty); w badaniach performansu Richard Schechner i Erika Fischer-Lichte dopisywali do tego wątek restaurowanego zachowania i autopojetycznej pętli sprzężenia zwrotnego. Psychoperformans wchodzi w ten obszar po to, by potraktować rytuał jako technologię formy, a nie jako dowód „niewidzialnych mocy", oraz by wbudować w tę

technologię standardy ostrożności: anty-mistyfikację, nie-zawłaszczanie, odwracalność planu sytuacyjnego, prawo uczestnika do neutralności doznań, a także jasne granice wobec obietnic, które mogłyby zastępować medycynę lub psychoterapię.

Perspektywa duchowa w tej książce nie jest utożsamiona z jedną tradycją, instytucją czy doktryną, ponieważ duchowość jest tu rozumiana funkcjonalnie: jako zespół praktyk intencji, zobowiązania, ciszy, przekroczenia i wspólnotowości, które organizują sens w działaniu. Clifford Geertz pisał o religii jako systemie symboli ustanawiających nastroje i motywacje, Catherine Bell proponowała analizę rytualizacji jako strategii władzy i różnicowania, Talal Asad przypominał, że „religijność" nie jest neutralnym uniwersalium, lecz historycznym polem dyscypliny, a Mary Douglas pokazywała, jak kategorie czystości i zanieczyszczenia zarządzają lękiem i granicami. To są ostrzeżenia metodologiczne: w psychoperformansie praca duchowa nie może być wytrychem do interpretowania czyjegoś cierpienia ani narzędziem presji moralnej, bo wtedy rytuał staje się przemocą interpretacyjną. Jednocześnie nie ma powodu, by negować skuteczność rytuału w sensie regulacyjnym i wspólnotowym, skoro antropologia (Roy Rappaport, Ronald L. Grimes, Ernesto de Martino) i socjologia interakcji (Erving Goffman, Randall Collins) wielokrotnie pokazywały, że rytuały – również świeckie – stabilizują relacje, podnoszą próg chaosu, organizują emocje zbiorowe i budują ramy znaczenia, które są w stanie realnie zmieniać zachowanie.

W psychoperformansie duchowość zostaje więc wprowadzona jako narzędzie konstrukcji progu, a próg jest tu kategorią stricte techniczną. Progi projektuje się w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, z tym że w rozdziale 34 rośnie rola słowa i ciszy jako narzędzi intencji, rośnie rola gestu jako znaku zobowiązania, rośnie rola światła jako wyznacznika liminalnej przestrzeni, a obiekt–klucz staje się materialnym operatorem przejścia: jest nośnikiem relacji, a nie talizmanem „mocy". W duchu fenomenologii Maurice'a Merleau-Ponty'ego i antropologii praktyk Tima Ingolda obiekt nie jest tu dodatkiem do znaczeń, tylko ich rusztowaniem: to przez dotyk, ciężar, fakturę, termikę i opór obiekt–klucz stabilizuje uwagę i chroni plan sytuacyjny przed odpływaniem w czystą narrację. To jest szczególnie istotne, bo praca rytualna łatwo eskaluje w stronę nadinterpretacji; psychoperformans przeciwdziała temu przez zakotwiczenie w materii oraz przez rygor komunikacji, który nie produkuje nocebo, nie obiecuje cudów i nie generuje winy, co pozostaje spójne z bioetyczną wrażliwością Beauchampa i Childressa oraz z krytyką zależności opisywaną przez Ivana Illicha.

W tym rozdziale będziemy zatem rozróżniać trzy warstwy, które w potocznym języku zlewają się w jedno. Pierwsza warstwa to warstwa semantyczna: symbole, figury przejścia, języki intencji, narracje o „przemianie", które można analizować hermeneutycznie (Paul Ricoeur, Hans-Georg Gadamer) i semiotycznie, traktując je jako mapy sensu, a nie jako fotografie rzeczywistości. Druga warstwa to warstwa pragmatyczna i performatywna: to, co J. L. Austin, John Searle i Judith Butler opisywali jako wytwarzanie skutku przez akt, przy czym w psychoperformansie akt nie jest aktem władzy nad uczestnikiem, tylko aktem projektowym, który ma umożliwić uczestnikowi bezpieczne wejście, przejście i wyjście. Trzecia warstwa to warstwa afektywno-regulacyjna: rytm, synchronizacja, milczenie, wspólne skupienie, które działają na poziomie relacyjnym i somatycznym, ale bez prawa do klinicznego „wyjaśniania" i bez prawa do diagnozowania. Te warstwy w psychoperformansie muszą pozostawać rozdzielone w opisie, nawet jeśli w doświadczeniu splatają się gęsto, ponieważ rozdzielenie jest

warunkiem ostrożności: pozwala powiedzieć „to działa jako rytuał”, nie mówiąc „to jest prawdą o świecie”.

Struktura rozdziału 34 rozwija tę perspektywę od najbardziej klasycznego rdzenia antropologicznego ku najbardziej ryzykownym, interpretacyjnie podatnym obszarom. Najpierw pojawia się rytuał przejścia – próg, liminalność i communitas – jako model, który pozwala precyzyjnie opisać, w jaki sposób plan sytuacyjny przestawia uczestnika z trybu codzienności w tryb działania oraz z powrotem, bez pozostawiania go w stanie zawieszenia. Potem wejdziemy w praktyki intencji: modlitwę, błogosławienie dłoni, liturgię ciszy, rozumiane nie jako deklaracje metafizyki, tylko jako języki ukierunkowania uwagi i zobowiązania, które w performansie pełnią funkcję „pieczęci” decyzji. Następnie pojawi się obszar synchroniczności i przypadku znaczącego, czyli teren klasycznie kojarzony z Carlem Gustavem Jungiem, ale w psychoperformansie poddany rygorowi granic interpretacji: będziemy odróżniać użyteczne mapowanie sensu od nadinterpretacji i od mechanizmu, w którym przypadek staje się przymusem. Na końcu rozdziału stanie odczarowywanie, rozumiane jako praca z przesądem i tabu jako surowcem symbolicznym, co wymaga jednocześnie odwagi kulturowej i dyscypliny metodologicznej: żadnych obietnic, żadnego straszenia, żadnego produkowania „wrogów niewidzialnych”, a jednocześnie pełne uznanie, że tabu i przesąd są realnymi faktami społecznymi, które – jak pokazywali Mary Douglas i Ernesto de Martino – organizują lęk, wstyd i wspólnotę.

Warto też jasno powiedzieć, że duchowość i rytuał w psychoperformansie nie są przestrzenią „prawdy wyższej”, lecz przestrzenią odpowiedzialności. Władza symboliczna, o której pisał Pierre Bourdieu, bywa w rytuale bardzo silna, bo rytuał łatwo legitymizuje głos prowadzącego jako głos „wiedzący”, a to jest dokładnie to, czego psychoperformans ma unikać, jeśli ma pozostać praktyką emancypacyjną, a nie techniką zależności. Dlatego ten rozdział konsekwentnie wraca do dwóch bezpieczników: obiektu–klucza jako materialnego operatora znaczeń oraz odwracalności planu sytuacyjnego jako zasady nadrzędnej. Jeżeli rytuał nie daje się odwrócić, jeżeli nie daje się domknąć, jeżeli uczestnik nie ma wyjścia bez wstydu, to nie jest rytuał wspierający; to jest rytuał przymusu. Psychoperformans buduje zatem rytuał tak, aby intensyfikacja sensu była równoważona przez możliwość wycofania i przez przejrzystość granic roli, a wspólnota – nawet w postaci chwilowej communitas – nie była instrumentem presji, lecz narzędziem ochrony.

Rozdział 34 będzie więc czytany jednocześnie w trzech rejestrach: jako rozdział o tradycjach i teoriach (van Gennep, Turner, Durkheim, Bell, Asad, Douglas, Grimes, Rappaport), jako rozdział o performatywności i formie (Schechner, Fischer-Lichte, Austin, Butler), oraz jako rozdział o etyce praktyki i o granicach interpretacji (Bourdieu, Foucault, Illich, Ricoeur). Dopiero w takim układzie perspektywa duchowa i rytualna może stać się w psychoperformansie narzędziem precyzyjnym: nie mgłą, lecz inżynierią progu, w której symbol jest traktowany jako operacja, a nie jako dowód, i w której działanie ma prawo do intensywności, ale nie ma prawa do zawłaszczenia.

Perspektywa duchowa i rytualna w psychoperformansie wymaga jeszcze jednego doprecyzowania: „duchowe” nie jest tu traktowane jako kategoria substancjalna ani jako stwierdzenie o ontologii świata, lecz jako reżim praktykowania progu, w którym intencja, cisza, znak i wspólnota organizują doświadczenie w sposób odczuwalny, a zarazem podatny na

nadużycie. Dlatego ten rozdział konsekwentnie utrzymuje rozdzielenie między semantyką symbolu a pragmatyką działania, między hermeneutyką a regulacją, między estetyką a etyką.

W antropologii rytuału próg jest opisywany jako mechanizm społecznego i poznawczego przeformatowania, a nie jako „tajemnica" wymagająca wiary; van Gennep i Turner pokazali, że przejście wymaga separacji od codzienności, fazy liminalnej (stanu zawieszenia), a następnie ponownego włączenia w porządek, przy czym liminalność może wytwarzać communitas jako intensywną, tymczasową formę wspólnoty, nie redukowalną do zwykłej hierarchii. Durkheim, a później Randall Collins, opisywali energię zbiorową rytuału jako efekt synchronizacji uwagi i emocji, co pozwala rozumieć „duchowość" także jako technikę wspólnotowego strojenia, nie jako dowód nadprzyrodzoności. Ten aparat pojęciowy jest w psychoperformansie używany instrumentalnie: służy projektowaniu faz wejścia i wyjścia, służy domykaniu działania, służy ochronie uczestnika przed utknięciem w zawieszeniu interpretacyjnym, a także przed presją grupy, która bywa produktem ubocznym communitas. W praktykach performatywnych Richard Schechner nazywał to restaurowanym zachowaniem, a Erika Fischer-Lichte opisywała jako sprzężenie zwrotne, w którym rośnie intensywność afektywna i semantyczna; w psychoperformansie ta intensywność zostaje poddana rygorowi odwracalności, aby nie przeszła w przymus.

Metodologicznie rozdział 34 lokuje się na przecięciu antropologii praktyk (Marcel Mauss, Catherine Bell), krytyki dyskursu religijnego (Talal Asad), semiotyki kulturowej i hermeneutyki (Clifford Geertz, Paul Ricoeur, Hans-Georg Gadamer) oraz teorii performatywności (J. L. Austin, John Searle, Judith Butler). Każda z tych tradycji dostarcza osobnego narzędzia ostrożności. Geertz pozwala opisać, jak symbole porządkują nastroje i motywacje, ale jego ujęcie wymaga korekty w kierunku analizy władzy, którą proponują Bell i Asad: rytuał bywa strategią różnicowania, a „tradycja" bywa sposobem legitymizacji. Ricoeur i Gadamer wprowadzają dyscyplinę interpretacji, która chroni przed arbitralnością sensu, ale nie rozstrzyga o prawdzie ontologicznej symbolu; to jest dla psychoperformansu kluczowe, ponieważ symbol ma pozostawać operatorem działania, nie dowodem. Austin i Butler przypominają, że wypowiedź i gest są aktami sprawczymi, wytwarzającymi realne konsekwencje, a więc etyka rytuału nie polega na „dobrych intencjach", lecz na odpowiedzialności za skutki, w tym za skutki nocebo i za skutki zależności. W tle pozostaje również antropologia granic i tabu Mary Douglas oraz refleksja Ernesto de Martino nad kryzysami obecności, ponieważ duchowość i rytuał często pojawiają się tam, gdzie podmiot szuka ratunku przed rozpadem sensu; psychoperformans nie ma prawa zamieniać tej potrzeby w kanał dominacji.

Od strony praktyki rozdział 34 utrzymuje ścisły związek z techniką planu sytuacyjnego, a zwłaszcza z kanałami obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Rytuał w psychoperformansie jest komponowany jak architektura przejść: obraz wyznacza granice pola i stabilizuje orientację, słowo nie „tłumaczy świata", lecz ustanawia kontrakt i intencję, gest działa jako znak progu, światło wprowadza różnicę reżimów (codzienność–liminalność), dźwięk buduje miarę czasu i synchronizuje skupienie, a obiekt–klucz staje się materialnym operatorem znaczeń, który zakotwicza symbol w dotyku i w manipulacji. Ten ostatni element jest nieprzypadkowy: w perspektywie rytualnej szczególnie łatwo o inflację interpretacji, w której sens staje się nadmiarowy i odrywa się od doświadczenia, a wtedy prowadzący może przechwycić interpretację jako własność. Obiekt–klucz ogranicza to ryzyko, ponieważ przenosi ciężar na relację cielesno-materiałową, a nie na autorytet słownika; w ten sposób „magiczne" rozumiane

jako rytualno-performatywna technologia znaczenia może zostać utrzymane jako estetyka i praktyka, bez roszczeń ontologicznych i bez zawłaszczania. To rozwiązanie pozostaje spójne z europejskimi tradycjami sztuki akcji i live art, w których rytualizacja była często świadomym narzędziem krytyki i transformacji formy – od Jerzego Grotowskiego i jego parateatralnych poszukiwań, przez Tadeusza Kantora i jego materialne rekwizyty pamięci, po Josepha Beuysa, dla którego gest i obiekt funkcjonowały jako społeczna rzeźba, oraz Marinę Abramović, która eksponowała próg wytrzymałości jako pole negocjacji sensu i władzy. Psychoperformans czerpie z tych genealogii nie po to, by je naśladować, lecz by utrzymać rygor: intensywność nie jest usprawiedliwieniem dla braku granic.

Układ rozdziału 34 rozwija tę logikę w czterech polach, które są równocześnie teorią i rzemiosłem. 34.1 porządkuje model rytuału przejścia, ujmując próg, liminalność i communitas jako narzędzia projektowania i domykania działania, tak aby przejście było możliwe, ale nie pozostawiało uczestnika w stanie niezamkniętym. 34.2 analizuje modlitwę, błogosławienie dłoni i liturgię ciszy jako języki intencji, które w psychoperformansie mogą działać zarówno w tradycjach religijnych, jak i w formach świeckich, o ile pozostają językami ukierunkowania uwagi, a nie narzędziami presji moralnej ani obietnicą skutku klinicznego. 34.3 podejmuje problem synchroniczności i przypadku znaczącego, wprowadzając Junga jako punkt odniesienia, ale jednocześnie ustanawiając granice interpretacji, żeby sens nie stał się przymusem i żeby przypadek nie był przekształcany w dowód; ta część będzie testem anty-nadinterpretacyjnym całej perspektywy duchowej. 34.4 domyka rozdział pojęciem odczarowywania, rozumianego nie jako agresywna demistyfikacja, lecz jako praca z przesądem i tabu jako surowcem symbolicznym, przy zachowaniu zasady anty-mistyfikacji i zasady nie-zawłaszczania, które będą jeszcze mocniej rozwijane w perspektywie okultystycznej.

Istotne jest, że w całym rozdziale duchowość zostaje wpisana w reżim bezpieczeństwa ustanowiony wcześniej: żadnego diagnozowania, żadnych obietnic leczenia, żadnych komunikatów alarmistycznych, żadnej presji kontynuacji, a także stała gotowość do przerwania i odesłania do specjalistów, gdy doświadczenie przekracza zakres praktyki artystyczno-regulacyjnej. Ten warunek jest nie tylko etyczny, lecz także epistemiczny: pozwala utrzymać różnicę między opisem doświadczenia a twierdzeniem o świecie, a zarazem chroni uczestnika przed sytuacją, w której rytuał staje się mechanizmem zależności. Z tego powodu duchowość w psychoperformansie zostaje potraktowana jako inżynieria progu: subtelna, precyzyjna, materialnie zakotwiczona, zdolna do budowania wspólnotowości bez przymusu, zdolna do intensyfikacji sensu bez roszczeń i bez kolonizacji języka uczestnika.

Pozostaje jeszcze ostatnie doprecyzowanie, które domyka wstęp i jednocześnie ustawia ton całego rozdziału 34: psychoperformans nie odrzuca duchowości jako „nienaukowej", ale też nie sankcjonuje jej jako „wiedzy alternatywnej". Traktuje ją jako sferę praktyk symbolicznych, które – jak pokazywali Victor Turner i Catherine Bell – działają przede wszystkim przez organizację relacji, czasu i progu, a więc przez kompozycję doświadczenia. W tym sensie duchowość jest tu opisywana tak, jak opisuje się technologie performatywne: przez ich warunki brzegowe, przez ich skutki uboczne, przez ich zdolność do stabilizacji i przez ich zdolność do przemocy. Ta perspektywa wymaga jednocześnie czułości i rygoru: czułości wobec tego, że ludzie realnie potrzebują sensu, ukojenia i wspólnoty, oraz rygoru wobec tego, że sens i wspólnota są nieustannie podatne na zawłaszczenie. Z tego powodu rozdział 34 będzie konsekwentnie rozdzielał doświadczenie od tezy, symbol od dowodu, intencję od obietnicy, a przejście od

presji, utrzymując narzędzia hermeneutyczne (Ricoeur), krytyczne (Asad, Bourdieu, Foucault) i performatywne (Schechner, Fischer-Lichte) jako zestaw bezpieczników metodologicznych.

W praktyce oznacza to, że rytuał w psychoperformansie ma zawsze dwa wyjścia. Pierwsze wyjście to wyjście estetyczne: uczestnik może potraktować symbol jako narzędzie kompozycji, które uruchamia wyobraźnię i reorganizuje uwagę, bez potrzeby „wierzenia" w jego ontologię. Drugie wyjście to wyjście pragmatyczne: uczestnik może potraktować rytuał jako procedurę regulacji i domknięcia, która porządkuje doświadczenie, ale nie narzuca interpretacji przyczynowo-leczniczych ani nie produkuje narracji zagrożenia. Te dwa wyjścia są kluczowe, bo tworzą odwracalność w samym sensie: uczestnik nie jest uwięziony w jednym słowniku, a prowadzący nie ma prawa uczynić z jednego słownika bramy, przez którą „musi się przejść". Właśnie tutaj perspektywa duchowa styka się z wcześniejszą etyką ostrożności: jeśli symbol ma moc, to moc ta polega na zdolności przeorganizowania uwagi i relacji, a więc wymaga odpowiedzialności porównywalnej do tej, jaką w bioetyce opisuje się jako obowiązek niekrzywdzenia. W psychoperformansie odpowiedzialność ta przyjmuje postać rygorystycznej konstrukcji planu sytuacyjnego oraz jawnej procedury granic, przerwania i odsyłania, nawet jeśli sama praktyka rozgrywa się w ciszy i w łagodności.

Rozdział 34 otwiera więc nie tylko nowy zakres tematyczny, lecz także nowy poziom dyscypliny interpretacyjnej. Od tej chwili każda metafora, każdy znak, każde „przejście" będzie traktowane jak narzędzie: wolno nim pracować, ale nie wolno nim rządzić. Wolno budować progi, ale nie wolno zamykać wyjść. Wolno wytwarzać communitas, ale nie wolno jej używać jako presji. Wolno pracować z tabu i przesądem, ale nie wolno straszyć. Wolno mówić o intencji, ale nie wolno obiecywać skutku klinicznego. Taki jest warunek, aby perspektywa duchowa i rytualna mogła w psychoperformansie pozostać jednocześnie intensywna i bezpieczna, krytyczna i użyteczna, pełna sensu i pozbawiona zawłaszczenia.

34.1. Rytuał przejścia: próg–liminalność–communitas

Model rytuału przejścia jest dla psychoperformansu nie metaforą „duchowości", lecz precyzyjną matrycą projektowania progu, czyli takiej konfiguracji warunków, w której uczestnik realnie przełącza się między stanami: z trybu codziennej funkcjonalności w tryb intensywnej obecności, a następnie z powrotem do zwyczajności, ale już z innym rozkładem znaczeń, napięć i decyzji. Arnold van Gennep opisał tę logikę jako sekwencję trzech operacji: separacji, fazy marginalnej (liminalnej) i agregacji, a Victor Turner doprecyzował, że w liminalności pojawia się szczególny status „pomiędzy" – stan zawieszenia dotychczasowych ról, w którym może wyłonić się communitas, czyli chwilowa wspólnota nieoparta na zwykłej hierarchii. Psychoperformans wykorzystuje ten aparat pojęciowy w sposób rygorystycznie funkcjonalny: nie po to, by „udowadniać" istnienie jakiejś transcendencji, lecz po to, by rozpoznać, kiedy plan sytuacyjny zaczyna działać jak próg, kiedy działa jak przymus, a kiedy nie domyka przejścia i zostawia uczestnika w stanie rozchwianej interpretacji. W tym sensie rozdział o progu jest rozdziałem o technice formy, a nie o przekonaniach.

W antropologii i socjologii rytuału próg nie jest abstrakcją, tylko mechanizmem organizowania zachowania i uwagi w czasie. Émile Durkheim pisał o sakralizacji jako o wytwarzaniu odrębności i intensywności, Randall Collins o łańcuchach rytuałów interakcyjnych i o energii emocjonalnej

generowanej przez współobecną uwagę, Roy Rappaport o formalnej strukturze rytuału jako narzędziu stabilizowania zobowiązań, a Ronald L. Grimes o rytuale jako praktyce, którą należy opisywać w kategoriach rzemiosła i skutków, nie w kategoriach czystej doktryny. Psychoperformans przyjmuje to jako podstawową zasadę metodologiczną: próg jest tym, co da się zaprojektować, obserwować i korygować, bo próg jest funkcją bodźców, rytmów, gestów, relacji i materialności, a nie funkcją deklaracji metafizycznych. Dlatego w psychoperformansie nie pyta się najpierw „w co wierzysz", tylko pyta się „jakie warunki umożliwiają przejście i jakie warunki chronią wyjście". Gdy Catherine Bell analizowała rytualizację jako strategię różnicowania i dystrybucji władzy, wskazała pośrednio na problem, który dla psychoperformansu jest kluczowy: próg bywa narzędziem emancypacji, ale równie często bywa narzędziem zawłaszczenia, bo kto kontroluje próg, ten kontroluje interpretację. W konsekwencji psychoperformans włącza do modelu van Gennepa i Turnera jeszcze jeden warunek: odwracalność planu sytuacyjnego oraz jawność granic roli prowadzącego, zgodnie z logiką etyki autonomii i niekrzywdzenia opisywaną przez Toma L. Beauchampa i Jamesa F. Childressa, a zarazem zgodnie z krytyką przemocy symbolicznej Pierre'a Bourdieu i analizą dyscypliny Michela Foucault.

W praktyce plan sytuacyjny psychoperformansu rozpisuje próg w sześciu kanałach: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. To nie jest arbitralny porządek, tylko porządek stabilizacji. Obraz ustawia orientację i zakres możliwych interpretacji, słowo ustawia kontrakt i ogranicza przemoc interpretacyjną, gest ustanawia próg jako czynność, a nie jako deklarację, światło dyferencjuje reżimy przestrzeni i czasu, dźwięk stroi rytm przejścia, a obiekt – jako obiekt–klucz – kotwiczy sens w materii, żeby rytuał nie stał się czystą narracją. W wielu tradycjach sztuki akcji i live art ta logika była intuicyjnie obecna: Jerzy Grotowski budował próg przez dyscyplinę czasu, głosu i relacji, Tadeusz Kantor przez materialne rekwizyty pamięci i mechanikę sceny, Joseph Beuys przez gest i obiekt jako społeczny operator znaczeń, a Marina Abramović przez kompozycję wytrzymałości i uwagi, która wymusza przejście z „oglądania" w „bycie". Psychoperformans korzysta z tych genealogii, ale wzmacnia je zasadą ostrożności: próg ma być intensywny, lecz nigdy nie ma prawa być przemocowy, a communitas ma być możliwa, lecz nigdy nie ma prawa stać się presją grupy.

Najpierw trzeba doprecyzować samą operację separacji, bo w psychoperformansie separacja nie oznacza „odcięcia od świata" ani zerwania relacji, tylko kontrolowane wyjęcie uczestnika z automatyzmu. Separacja jest pierwszym ruchem progu i polega na tym, że codzienna ekonomia uwagi zostaje przeformowana: ogranicza się bodźce konkurencyjne, zmienia się rytm, wprowadza się jasny znak wejścia, a przede wszystkim ustanawia się kontrakt, w którym uczestnik zachowuje sterowność. Erving Goffman opisywał ramy interakcji jako to, co pozwala ludziom rozumieć „co tu się dzieje"; psychoperformans traktuje separację jako świadome przeramowanie, ale bez władzy nad uczestnikiem. Separacja dokonuje się więc przez materialne i semantyczne granice: przez zmianę oświetlenia, przez minimalizację dystraktorów, przez prostą reorganizację przestrzeni, przez wyraźny obiekt–klucz, który od początku jest przedstawiony jako narzędzie, nie jako relikwia, oraz przez słowo, które nie obiecuje efektu, tylko opisuje warunki. W tym miejscu ważne jest również to, co Talal Asad podkreślał w krytyce kategorii „religii" jako uniwersalium: każdy próg niesie ze sobą dyscyplinę, a dyscyplina bywa ukryta. Psychoperformans ujawnia dyscyplinę: mówi, jakie są zasady, jakie są możliwości przerwania, jakie są granice dotyku, jaka jest rola prowadzącego i jakie są ograniczenia interpretacji.

Separacja bez jawności staje się manipulacją, a separacja z jawnością staje się narzędziem uwagi.

Faza liminalna jest trudniejsza, bo jest fazą „pomiędzy", w której dotychczasowe nawyki interpretacyjne tracą automatyczność, a nowe jeszcze nie są ustalone. Turner opisywał liminalność jako stan poza strukturą, w którym znika część dotychczasowych różnic, a jednocześnie rośnie podatność na sugestię; w psychoperformansie oznacza to, że liminalność jest jednocześnie przestrzenią transformacji i przestrzenią ryzyka. Właśnie tutaj praktyki duchowe i rytualne mogą stać się żywym narzędziem, bo cisza, powtarzalność gestu, rytm oddechu i współobecność grupy potrafią realnie przeorganizować uwagę i afekt, ale równie łatwo potrafią wytworzyć zależność wobec prowadzącego, jeśli prowadzący przejmie prawo do nazywania „co to znaczy". Dlatego liminalność w psychoperformansie jest zawsze wzmocniona przez dwa bezpieczniki: po pierwsze, przez obiekt–klucz jako materialny operator znaczeń, który pozwala wrócić do faktury, ciężaru i oporu, a więc do doświadczenia nie wymagającego wiary; po drugie, przez minimalizm języka interpretacyjnego, który ogranicza się do parametrów regulacyjnych, a nie do etiologii. Mary Douglas pokazała, że granice i tabu porządkują lęk; w liminalności lęk może wzrosnąć właśnie dlatego, że granice są zawieszone. Psychoperformans odpowiada na to nie „uspokajaniem opowieścią", tylko uspokajaniem procedurą: są przerwy, są stop-reguły, jest możliwość zmiany intensywności, jest możliwość wyjścia bez wstydu. Liminalność ma być polem pracy, a nie polem próby.

Agregacja, czyli domknięcie, jest w modelu van Gennepa ruchem powrotu do porządku, ale powrotu już przekształconego. W psychoperformansie agregacja jest często najważniejsza, bo to ona decyduje, czy próg był etyczny. Jeśli działanie intensyfikuje przeżycie, ale nie domyka, zostawia uczestnika w stanie zawieszenia, które może wyglądać jak „głębia", a w istocie jest destabilizacją. Jeśli działanie domyka zbyt brutalnie, kasuje sens i wytwarza poczucie straty. Agregacja musi więc być projektowana jako powolne odzyskiwanie zwykłości: obraz wraca do czytelności i do neutralnych punktów orientacji, światło traci auratyczną funkcję progu i staje się światłem użytkowym, dźwięk wygasa albo przechodzi w prosty puls, gest traci status znaku zobowiązania i staje się ruchem rozluźnienia, a słowo nie interpretuje „co się wydarzyło", tylko porządkuje doświadczenie w formie, która nie narzuca metafizyki ani diagnozy. Obiekt–klucz zostaje „odłożony" jako znak zakończenia, co jest praktyką antyzależnościową: obiekt nie ma „ciągnąć" działania poza jego ramę, ma zamknąć pętlę. To domknięcie jest w psychoperformansie równocześnie estetyczne i etyczne, bo – jak przypominała Erika Fischer-Lichte – performans wytwarza skutki w ciele i w relacji, a więc nie wolno zostawiać uczestnika bez wyjścia.

W tym miejscu można już sformułować najważniejszą tezę operacyjną podrozdziału: próg, liminalność i communitas są użyteczne w psychoperformansie wyłącznie wtedy, gdy są projektowane jako zjawiska odwracalne, kontrolowane i nie-zawłaszczające. Prógi, które udają spontaniczność, a w praktyce opierają się na niejawnej presji autorytetu, są w psychoperformansie nie do przyjęcia. Liminalność, która staje się przestrzenią „odczytów", „wglądów narzuconych" i „prawd o uczestniku", jest przemocą interpretacyjną, niezależnie od tego, czy posługuje się słownikiem religijnym, terapeutycznym czy energetycznym. Communitas, która staje się presją grupową, jest ryzykiem wtórnej traumatyzacji, bo uczestnik traci możliwość neutralnego wycofania się. Psychoperformans zachowuje więc Turnera, ale

dopisuje do niego rygor Bourdieu: wspólnota i sens muszą pozostać wspólne, nie mogą zostać przejęte jako kapitał symboliczny prowadzącego.

W praktyce psychoperformansu kluczowym problemem rytuału przejścia jest to, że klasyczna trójfazowość van Gennepa bywa opisywana tak, jakby była „naturalnym" porządkiem transformacji, podczas gdy w realnych sytuacjach jest ona konstruktem wymagającym inżynierii: można ją zrealizować subtelnie, można ją zrealizować brutalnie, można ją też zrealizować pozornie, zostawiając w środku puste miejsce, które wypełnia się sugestią, autorytetem lub presją grupy. Dlatego psychoperformans traktuje trójfazowość jako schemat kontrolny. Nie pyta „czy było przejście", tylko pyta „jakie parametry uczyniły przejście możliwym" oraz „jakie parametry uczyniły je bezpiecznym". Ten ruch jest zgodny z tym, co w metodologii badań jakościowych nazywa się audytowalnością procedury: nie chodzi o to, by nadać rytuałowi status eksperymentu laboratoryjnego, lecz by uczynić jego mechanizmy jawne i powtarzalne, a zarazem podatne na korektę. Catherine Bell, analizując rytualizację, pokazywała, że rytuał jest strategią różnicowania praktyk i osób; psychoperformans odpowiada na to strategią odwrotną: różnicuje nie osoby, lecz intensywności i role, tak aby żadna osoba – zwłaszcza prowadzący – nie mogła przejąć prawa do interpretacji jako „własności". W tym sensie rytuał przejścia staje się w psychoperformansie narzędziem dystrybucji sprawczości.

Warto wprowadzić tu rozróżnienie, które w praktyce okazuje się fundamentalne. Istnieje próg deklaratywny i próg operacyjny. Próg deklaratywny to taki, który jest ogłaszany: „teraz wchodzimy", „teraz zaczyna się rytuał", „teraz następuje przemiana". Próg operacyjny to taki, który jest wykonany w parametrach sytuacji: zmienia się rytm, zmienia się gęstość bodźców, zmienia się układ relacji i zmienia się status obiektu. Próg deklaratywny bywa atrakcyjny, bo jest szybki i spektakularny, ale bywa też narzędziem manipulacji, bo opiera się na sugestii autorytetu. Próg operacyjny wymaga rzemiosła, ale jest etycznie bezpieczniejszy, bo działa poprzez warunki, które uczestnik może rozpoznać i współkontrolować. W psychoperformansie próg ma być przede wszystkim operacyjny, a deklaracja – jeśli się pojawia – ma być ograniczona do kontraktu i do reguł, nie do obietnic. Ten rygor jest spójny z krytyką performatywności jako władzy: J. L. Austin pokazał, że wypowiedzi mogą „robić rzeczy", a Judith Butler doprecyzowała, że performatywność jest zawsze uwikłana w normy; psychoperformans minimalizuje normatywność, bo norma „musisz przejść" jest przemocą.

Jeżeli separacja ma zadziałać jako próg operacyjny, musi zostać zbudowana w sześciu kanałach. Obraz w separacji pełni funkcję „wyzerowania tła": usuwa nadmiar informacji, ustawia prosty horyzont, wprowadza jeden dominujący punkt orientacji lub prostą figurę, która nie generuje nadinterpretacji. To może być neutralna geometria, może być „mapa" miejsca, może być obiekt ustawiony w osi, ale nie może być obraz, który natychmiast uruchamia lęk lub poczucie winy. Słowo w separacji działa jak kontrakt: określa zasady, granice dotyku, prawo do przerwania, i – co bardzo ważne – normalizuje brak doznań. Gest w separacji jest znakiem wejścia, ale znakiem odwracalnym: to może być prosty ruch dłoni, proste ustawienie ciała, ale zawsze z możliwością „wycofania gestu" bez wstydu. Światło w separacji wprowadza różnicę reżimów: nie aurę, lecz czytelny znak „teraz jesteśmy w innym trybie", często przez drobną zmianę temperatury barwowej lub intensywności, bez bodźców ekstremalnych. Dźwięk w separacji jest metronomem uwagi: pojedynczy puls, cisza, prosty sygnał, który nie jest muzyką w sensie emocjonalnej narracji, bo emocjonalna narracja mogłaby stać się presją. Obiekt w separacji jest przedstawiony jako obiekt–klucz, a więc materialny operator przejścia: uczestnik

poznaje go dotykiem i ciężarem, zanim pojawi się jakikolwiek „sens”. W ten sposób separacja tworzy próg w materii i w procedurze, a nie w opowieści.

Dopiero po takiej separacji liminalność może być projektowana jako pole pracy, a nie jako mgła. Liminalność w psychoperformansie jest fazą, w której intensyfikuje się „pomiędzy”: między intencją a skutkiem, między gestem a znaczeniem, między jednostką a grupą. Turner opisywał liminalność jako anty-strukturę, ale ta anty-struktura jest zawsze podatna na przejęcie przez charyzmę prowadzącego. Dlatego psychoperformans przyjmuje, że liminalność nie może być w pełni „wolna”; musi być wolna w sensie otwartości sensu, ale musi być ograniczona w sensie bezpieczeństwa i granic interpretacji. Ten paradoks jest jednym z centralnych problemów rzemiosła rytuału: jak umożliwić przemianę bez wytworzenia zależności. W tym miejscu wraca koncepcja obiektu–klucza jako bezpiecznika: obiekt umożliwia liminalność, bo jest jednocześnie symboliczny i materialny, ale ogranicza ją, bo w każdej chwili można wrócić do jego faktury i oporu, a więc wrócić do doświadczenia, które nie wymaga interpretacji. W tradycjach performance art obiekt często pełnił funkcję „twardego punktu”, który utrzymywał sens w materii: w Kantorze, w Beuysie, w działaniach fluxusowych, gdzie instrukcja i obiekt pracowały jako mechanizm redukcji nadmiaru narracji. Psychoperformans rozwija ten gest wprost: jeśli rośnie nadmiar interpretacji, wraca się do obiektu i do prostych parametrów.

W liminalności szczególnym ryzykiem jest tak zwany „dryf hermeneutyczny”, czyli sytuacja, w której każde zdarzenie zaczyna być czytane jako znak, a znak zaczyna produkować zobowiązanie. To jest teren, gdzie wchodzą przypadki znaczące, synchroniczność, ale także zwykłe efekty grupowe, takie jak konformizm i presja spójności. W socjologii interakcji Collins pisał o energii emocjonalnej jako o produkcie rytualnej synchronizacji; energia emocjonalna bywa atrakcyjna, bo daje poczucie sensu i „wspólnego przeżycia”, ale może też wytworzyć przymus, bo uczestnik nie chce „wypaść” z intensywności grupy. Psychoperformans odpowiada na to przez architekturę wycofania: w liminalności zawsze istnieje fizyczne miejsce, w którym można usiąść z boku, zawsze istnieje wariant bezdotykowy, zawsze istnieje możliwość milczenia bez tłumaczenia, zawsze istnieje prawo do nieuczestniczenia w części działania. Ten zestaw nie jest osłabieniem communitas; jest warunkiem jej etyczności. Communitas, która wymaga jednorodności, nie jest communitas, tylko presją.

Communitas w sensie Turnera bywa opisywana jako moment równości i solidarności, ale psychoperformans nie może idealizować tego stanu. W praktyce communitas jest stanem zwiększonej sugestywności i zwiększonej podatności na autorytet, zwłaszcza jeśli prowadzący jest figurą charyzmatyczną. Bourdieu powiedziałby, że w takim momencie kapitał symboliczny staje się „naturalny”, a Foucault dodałby, że dyscyplina staje się niewidoczna. Dlatego psychoperformans wprowadza do communitas narzędzia demontażu autorytetu: język prowadzącego jest opisowy, nie proroczy; prowadzący nie interpretuje doznań uczestników; prowadzący nie przydziela ról moralnych; prowadzący nie używa słownika „wybrania” czy „gotowości”. Zamiast tego communitas jest budowana przez wspólny rytm i wspólne parametry, a nie przez wspólną doktrynę. W praktyce oznacza to, że dźwięk może synchronizować oddech lub krok, światło może wyznaczać wspólny „czas”, obiekt–klucz może stać się wspólnym punktem odniesienia, ale sens pozostaje otwarty i nie jest rozstrzygany przez prowadzącego.

Agregacja w tym modelu jest nie tylko „powrotem", lecz także testem anty-zależnościowym. Jeśli uczestnik wychodzi z liminalności z poczuciem, że tylko prowadzący potrafi „otworzyć" i „zamknąć" doświadczenie, to rytuał wytworzył zależność. Jeśli uczestnik wychodzi z poczuciem, że może sam rozpoznać swoje progi, sam uruchomić tryb minimalny, sam powrócić do obiektu–klucza i do procedur regulacyjnych, to rytuał wytworzył kompetencję. To rozróżnienie jest kluczowe dla psychoperformansu jako praktyki emancypacyjnej, a nie jako praktyki inicjacyjnej. W tym sensie agregacja jest fazą, w której „przekazuje się narzędzia" i w której sens zostaje uznany jako prywatny, a nie jako własność wspólnoty czy prowadzącego. Właśnie tu psychoperformans zbliża się do etosu edukacyjnego: wspólnota ma wzmacniać, ale nie ma zawłaszczać. W kolejnej części podrozdziału trzeba będzie więc przejść od ogólnej matrycy do konkretnych wzorców planu sytuacyjnego: jak projektować progi w działaniach indywidualnych i grupowych, jak rozpoznawać momenty eskalacji sugestywności, jak projektować „wyjścia" bez utraty intensywności, oraz jak używać symboli i obiektów–kluczy tak, by pracowały jako materia, nie jako dogmat.

Aby rytuał przejścia w psychoperformansie nie stał się ani pustą teatralnością, ani ukrytą techniką dominacji, trzeba przełożyć model progu–liminalności–communitas na konkretne typologie planu sytuacyjnego. Ta typologia nie ma ambicji bycia uniwersalną, bo – jak podkreślał Talal Asad – „rytuał" i „religijność" są historycznie usytuowanymi kategoriami praktyki, a nie neutralnymi, ponadkulturowymi esencjami. Typologia ma natomiast ambicję bycia użyteczną: pozwala rozpoznać, jakie rodzaje progu są bezpieczne, jakie są ryzykowne, i jakie wymagają dodatkowych bezpieczników. W psychoperformansie najczęściej pojawiają się cztery formy progu: próg środowiskowy, próg obiektowy, próg relacyjny i próg narracyjno-intencjonalny. Każdy z nich ma inne mechanizmy, inne ryzyka i inne metody domykania.

Próg środowiskowy jest budowany przede wszystkim przez światło i dźwięk, a także przez kompozycję przestrzeni. To jest próg, który najłatwiej „czuć" w ciele, bo zmienia parametry percepcji i rytmu. W tradycjach teatru rytualnego i parateatru Jerzego Grotowskiego takie progi budowano przez dyscyplinę przestrzeni, przez odizolowanie bodźców zewnętrznych i przez reorganizację relacji performer–widz, ale w psychoperformansie próg środowiskowy musi być podporządkowany zasadzie odwracalności i zasadzie braku przymusu. Światło nie może osaczać; dźwięk nie może wymuszać; przestrzeń nie może blokować wyjścia. W neuroestetyce i psychofizjologii istnieje wiele opisów tego, jak parametry bodźców modulują pobudzenie, ale psychoperformans nie przywołuje tych danych po to, by „sterować" uczestnikiem, tylko po to, by umieć obniżyć ryzyko przeciążenia i umieć wykonać bezpieczne domknięcie. Próg środowiskowy jest zatem dobry, gdy jest płynny i skalowalny: można go stopniowo zwiększać i stopniowo wygaszać. Jest zły, gdy jest skokowy i totalny, bo wtedy rośnie ryzyko utraty sterowności, a wraz z nią rośnie podatność na sugestię prowadzącego. Victor Turner pisał o liminalności jako o stanie „pomiędzy" także w sensie kontroli: uczestnik jest w pewnym sensie „zawieszony"; psychoperformans unika zawieszenia totalnego przez skalowalność środowiska.

Próg obiektowy jest budowany przez obiekt–klucz i przez manipulację, a więc przez to, co w psychoperformansie jest fundamentalne: materialny operator znaczeń działa nie jako talizman, lecz jako narzędzie reorganizacji uwagi i relacji. Próg obiektowy może być bardzo mocny, bo dotyk i ciężar mają bezpośrednią zdolność do kotwiczenia doświadczenia; w tym sensie jest to próg wyjątkowo zgodny z fenomenologią Maurice'a Merleau-Ponty'ego, w której ciało jest pierwotnym podmiotem percepcji, a świat jest zawsze światem doświadczanym przez dotyk i

ruch. W praktykach Joseph Beuys wykorzystywał materiały o silnych konotacjach (filc, tłuszcz) jako elementy „społecznej rzeźby", które pracowały na styku symbolu i fizyczności; psychoperformans idzie w stronę jeszcze większej ostrożności: konotacja jest dozwolona, ale nie może być narzucona. Próg obiektowy staje się ryzykowny wtedy, gdy obiekt jest przedstawiany jako nośnik „mocy" niezależnej od uczestnika albo gdy prowadzący zaczyna interpretować relację uczestnika do obiektu jako „prawdę o jego stanie". W tym miejscu wraca krytyka Bourdieu: obiekt nie może stać się instrumentem przemocy symbolicznej. Dlatego w psychoperformansie obiekt–klucz jest zawsze prezentowany jako narzędzie: „sprawdź fakturę, ciężar, temperaturę; wybierz sposób trzymania; zdecyduj, kiedy go odłożysz". Obiekt wytwarza próg, bo reorganizuje uwagę, ale jednocześnie chroni wyjście, bo można go odłożyć i wrócić do neutralności.

Próg relacyjny jest budowany przez obecność innych i przez synchronizację zachowań, co bezpośrednio prowadzi do problemu communitas. Randall Collins opisywał rytuały interakcyjne jako mechanizmy wytwarzania energii emocjonalnej przez współobecną uwagę i wspólny rytm; w psychoperformansie próg relacyjny jest jednocześnie jednym z najsilniejszych narzędzi i jednym z największych źródeł ryzyka. Narzędzie, bo wspólny rytm może stabilizować i wzmacniać sprawczość, szczególnie w działaniach, w których uczestnik sam nie potrafi utrzymać uwagi lub intencji; ryzyko, bo wspólnota łatwo wytwarza presję i konformizm, a presja i konformizm są paliwem dla nadużyć. Dlatego próg relacyjny w psychoperformansie wymaga szczególnej architektury wycofania: każdy uczestnik musi mieć możliwość bycia „na obrzeżu" bez utraty godności, musi istnieć wariant ciszy i wariant bez dotyku, a prowadzący musi stale normalizować możliwość przerwy. W języku Goffmana chodzi o to, by „utrzymać twarz" uczestnika niezależnie od jego intensywności uczestnictwa. Communitas ma być możliwość, nie zobowiązanie. Turner akcentował równościowy potencjał communitas, ale psychoperformans dopisuje do tego warunek: równość oznacza także równość prawa do nieuczestniczenia w danym momencie.

Próg narracyjno-intencjonalny jest budowany przez słowo, modlitwę, deklarację, obietnicę lub zobowiązanie. To jest próg najłatwiej nadużywalny, bo działa przede wszystkim przez sugestię, a sugestia jest narzędziem władzy. W tym obszarze psychoperformans trzyma się rygoru, który w teorii aktów mowy Austin opisywał jako realność skutku wypowiedzi: jeśli słowo ma moc, to moc ta wymaga odpowiedzialności. W praktyce oznacza to, że słowo w progu narracyjno-intencjonalnym musi być minimalne i operacyjne: ustanawia kontrakt, wyznacza intencję w języku „pragnę" lub „wybieram", a nie w języku „musi się wydarzyć". W tym miejscu pojawia się też hermeneutyczna dyscyplina Ricoeura: interpretacja nie może stać się przemocą; symbol jest wieloznaczny, ale wieloznaczność nie daje prawa do narzucania sensu. Próg narracyjno-intencjonalny jest bezpieczny wtedy, gdy słowo nie wytwarza winy i nie wytwarza zagrożenia. Jest niebezpieczny, gdy słowo dramatyzuje („jeśli nie przejdziesz, zostaniesz zablokowany"), gdy moralizuje („to twoja niewiara") albo gdy zawłaszcza („ja widzę, co się z tobą dzieje"). Zasady bezpieczeństwa z poprzedniego rozdziału – neutralny język, brak diagnozowania, brak obietnic – w tym miejscu stają się absolutnie kluczowe, bo słowo jest najszybszym mechanizmem nocebo, o czym przypominali Benedetti i Colloca, pokazując, że sama sugestia potrafi modulować doznania.

Te cztery typy progu rzadko występują osobno. Najczęściej nakładają się: środowisko stroi ciało, obiekt kotwiczy uwagę, relacja buduje synchronizację, a słowo ustawia intencję. Właśnie

w tym splocie pojawia się pytanie o communitas jako efekt liminalności. Communitas nie jest w psychoperformansie celem samym w sobie. Jest efektem ubocznym dobrze zaprojektowanej synchronizacji i współobecności, która może wzmocnić odwagę, ułatwić podjęcie decyzji, obniżyć wstyd, a czasem po prostu stworzyć warunki do uważności, której jednostka sama nie potrafi utrzymać. Ale communitas nie może być fetyszem, bo fetyszyzacja wspólnoty jest jednym z najczęstszych mechanizmów nadużycia w polu rytuałów, inicjacji i praktyk quasi-terapeutycznych. Jeśli wspólnota staje się „wartością absolutną", wtedy jednostkowe granice stają się przeszkodą. Psychoperformans musi utrzymać odwrotny porządek: to granice jednostkowe są warunkiem etycznej wspólnoty, a nie jej wrogiem. W tym sensie communitas jest testowana przez to, czy potrafi utrzymać różnicę intensywności: czy potrafi przyjąć uczestnika, który milczy, który stoi z boku, który wychodzi na chwilę, który nie chce dotyku, który nie chce mówić o swoich doznaniach. Jeśli nie potrafi, nie jest communitas, tylko mechanizmem presji.

W praktyce planu sytuacyjnego istnieje jeszcze jedno narzędzie, które pozwala utrzymać communitas bez presji: dystrybucja inicjatywy. Prowadzący w psychoperformansie nie jest jedynym źródłem impulsu; inicjatywa jest rozproszona w strukturze. Czasem inicjatywę przejmuje obiekt–klucz, czasem inicjatywę przejmuje rytm dźwięku, czasem inicjatywę przejmuje prosty protokół gestu, a czasem inicjatywę przejmuje milczenie, w którym nic nie trzeba „wypełniać". Dystrybucja inicjatywy jest antycharyzmatyczna: odbiera prowadzącemu monopol na sens, co jest praktyczną realizacją zasady nie-zawłaszczania. W kontekście analizy władzy Foucaulta można powiedzieć, że dystrybucja inicjatywy rozszczelnia dyscyplinę; w kontekście Bourdieu można powiedzieć, że dystrybucja inicjatywy ogranicza konwersję kapitału symbolicznego prowadzącego w posłuszeństwo.

W ostatniej części podrozdziału trzeba będzie przejść do najbardziej newralgicznego zagadnienia: jak rozpoznać, że liminalność nie jest już twórczym „pomiędzy", lecz staje się stanem niebezpiecznego zawieszenia; oraz jak domykać próg tak, aby uczestnik wychodził z kompetencją, a nie z zależnością. Ten etap wymaga opisania praktyk domknięcia: rytuałów wyjścia, gestów „odłożenia", powrotu światła i dźwięku do reżimu codziennego, oraz sposobów na to, by sens pozostał w gestach i w obiektach, a nie w narracjach o „prawdzie". To domknięcie będzie również miejscem, gdzie psychoperformans pokaże swoją przewagę metodologiczną nad wieloma tradycjami rytualnymi: nie intensywność jest tu dowodem jakości, tylko zdolność do bezpiecznego powrotu.

Najbardziej wymagającym zadaniem w pracy z progiem nie jest wcale zainicjowanie liminalności, tylko utrzymanie jej w obszarze sterowalnym, a następnie wykonanie domknięcia, które nie unieważnia intensywności, ale też nie pozostawia uczestnika w stanie niebezpiecznego zawieszenia. Właśnie tutaj model van Gennepa i Turnera bywa w praktykach rytualnych nadużywany, bo liminalność zaczyna funkcjonować jak alibi dla wszystkiego: dla przeciążenia („tak ma być"), dla eskalacji lęku („to oczyszczanie"), dla przymusu („to próba"), dla presji grupy („to wspólnota"), a nawet dla zawłaszczenia interpretacji („to wgląd"). Psychoperformans przyjmuje w tym miejscu rygor, który można nazwać rygorem anty-romantycznym: liminalność jest stanem roboczym, nie fetyszem; communitas jest efektem relacji, nie dowodem prawdy; a agregacja jest operacją odpowiedzialności, nie „powrotem do normy" w sensie kasowania doświadczenia. Ten rygor jest też zgodny z krytyką przemocy symbolicznej Bourdieu i analizą dyscypliny Foucaulta: im bardziej sytuacja jest nieostra

semantycznie, tym większa pokusa, aby autorytet prowadzącego stał się jedynym wyjaśnieniem, a więc jedynym właścicielem sensu.

Rozpoznanie, że liminalność przekracza bezpieczny próg, wymaga języka, który nie diagnozuje, ale operuje wskaźnikami sytuacyjnymi. Psychoperformans nie tworzy listy objawów klinicznych, tylko mapę sygnałów destabilizacji, które wskazują, że plan sytuacyjny powinien zostać uproszczony lub przerwany. W praktyce są to przede wszystkim: narastająca niezdolność do samoregulacji mimo stop-reguł; gwałtowny wzrost lęku, który nie spada po redukcji bodźców; pojawienie się przymusowych interpretacji („to jest znak", „to coś mnie atakuje") i insistencja, aby prowadzący potwierdził te interpretacje; wzrost presji grupy, w której uczestnik zaczyna działać wbrew sobie, aby „nie zawieść" rytuału; utrata granic dotykowych lub naruszenia zgody; oraz utrzymujący się stan derealizacji lub depersonalizacji, o których w kontekstach traumy pisała Judith Herman, a które mogą się nasilać, gdy ciało jest przeciążone, a sens jest nieustalony. W tle tych sygnałów pozostaje to, co Stephen Porges opisywał jako przełączenia autonomiczne związane z poczuciem bezpieczeństwa; psychoperformans nie potrzebuje traktować tej teorii jako dogmatu, ale może ją wykorzystać jako ostrzeżenie projektowe: gdy rośnie poczucie zagrożenia, rośnie też podatność na sugestię, a wraz z nią rośnie ryzyko nocebo, które w badaniach Benedettiego, Colloki i Wagera okazywało się realnym mechanizmem modulacji doznań.

Kluczowe jest, że w psychoperformansie reakcja na przekroczenie progu nie polega na „uspokojeniu narracją" ani na „przeprowadzeniu przez opowieść", tylko na zmianie parametrów planu sytuacyjnego w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Obraz wraca do stabilności i orientacji, słowo wraca do kontraktu i neutralnych instrukcji, gest wraca do ruchów minimalnych, światło traci funkcję „progu" i staje się użytkowe, dźwięk wygasza się lub przechodzi w prostą miarę, a obiekt–klucz staje się kotwicą faktury i ciężaru. Ten ruch jest zarazem praktyką anty-mistyfikacyjną: zamiast dopisywać interpretacje, zmienia się warunki. W logice Grimesa rytuał jest rzemiosłem; w logice psychoperformansu rzemiosło jest równocześnie etyką. Jeśli destabilizacja narasta, nie „tłumaczy się" jej energią ani przeznaczeniem, tylko wykonuje korektę kompozycji, a w razie potrzeby uruchamia protokół przerwania i odsyłania do specjalistów, zgodnie ze standardem ostrożności.

Najważniejszym elementem jest jednak agregacja, czyli domknięcie przejścia. W rytuałach i w działaniach performatywnych to właśnie domknięcie bywa najczęściej zaniedbywane, ponieważ intensywność liminalności jest atrakcyjna estetycznie i psychologicznie, a jednocześnie domknięcie wymaga dyscypliny, która nie daje natychmiastowej gratyfikacji. Psychoperformans traktuje agregację jak operację „de-rolowania" w sensie Goffmana: uczestnik musi wrócić do pozycji, w której jego codzienna sprawczość jest dostępna, a wspólnota nie rości sobie prawa do dalszego zarządzania jego interpretacją. Agregacja jest więc fazą odzyskiwania zwyczajności bez unieważniania sensu. Nie polega na tym, by powiedzieć „to było tylko symboliczne", bo to byłoby przemocą wobec doświadczenia, ale też nie polega na tym, by powiedzieć „to było prawdziwe ontologicznie", bo to byłoby roszczeniem bez dowodów. Agregacja polega na tym, by oddać sens uczestnikowi, a strukturę zatrzymać w procedurze.

W praktyce domknięcie powinno mieć w psychoperformansie własny, konsekwentny mikro-rytuał wyjścia, który jest prosty, powtarzalny i pozbawiony interpretacyjnego przymusu. Najpierw następuje wygaszenie intensyfikatorów: dźwięk maleje, światło wraca do

neutralności, rytm gestu zwalnia. Następnie pojawia się czynność „odłożenia” lub „zamknięcia” obiektu–klucza, rozumiana jako materialny znak zakończenia; obiekt nie zostaje jako relikwia, tylko jako narzędzie, które ma swój czas działania i swój czas spoczynku. Dopiero potem wchodzi słowo, ale słowo nie jest komentarzem do znaczeń, tylko przywróceniem granic: przypomnieniem, że każdy może zachować swoje doświadczenie dla siebie, że nic nie musi być opowiedziane, że nie ma obowiązku dzielenia się „wglądem”, że można wyjść w ciszy. Wreszcie pojawia się element reintegracji: proste czynności orientujące w codzienności, takie jak kontakt stóp z podłożem, krótki spacer, woda, ciepło, oraz możliwość odrębnego czasu bez rozmowy. Ten zestaw jest praktyką, którą można nazwać higieną progu: nie jest terapeutycznym debriefingiem, tylko procedurą powrotu.

W tym miejscu konieczna jest ostrożność wobec samej idei „omówienia doświadczenia”. W tradycjach edukacyjnych i warsztatowych często zakłada się, że refleksja werbalna jest domknięciem, ale literatura dotycząca jednorazowych interwencji po silnych zdarzeniach (w tym dyskusje wokół Critical Incident Stress Debriefing Jeffreya T. Mitchella oraz krytyczne przeglądy, m.in. w duchu badań Rose, Bissona i Wessely’ego) zwracała uwagę, że narzucone opowiadanie może czasem utrwalać obciążające ślady zamiast je wygaszać. Psychoperformans nie przenosi tych wniosków mechanicznie, bo nie każda liminalność jest traumą, ale przejmuje zasadę ostrożności: refleksja ma być opcją, nie obowiązkiem, i ma być prowadzona w języku opisowym, nie interpretacyjnym. Jeżeli pojawia się wymiana wrażeń, to w formie, która nie tworzy hierarchii intensywności, nie produkuje „lepszych” i „gorszych” przejść, nie wzmacnia konformizmu communitas. W praktyce oznacza to, że prowadzący nie wybiera „najbardziej mistycznych” historii jako dowodu skuteczności, nie komentuje cudzych wrażeń jako diagnostycznych wskazówek, i nie tworzy opowieści o mechanizmie. W tym miejscu hermeneutyka Ricoeura jest bezpiecznikiem: sens może być wieloznaczny, ale nie wolno go zawłaszczyć.

Communitas w fazie agregacji wymaga szczególnej dyscypliny, bo wspólnota po liminalności bywa skłonna do utrwalania swojej intensywności przez normy: „u nas to działa”, „u nas się tak robi”, „u nas trzeba”. To jest mechanizm, który Catherine Bell i Talal Asad pozwalają zobaczyć jako rytualizację władzy: wspólnota utrwala się przez dyscyplinę praktyk, a dyscyplina staje się niewidoczna. Psychoperformans neutralizuje tę dynamikę przez przywrócenie asymetrii czasu i prywatności: nie wszystko musi być wspólne, nie wszystko musi być nazwane, nie wszystko musi zostać potwierdzone. W tym sensie communitas jest u psychoperformansu ściśle czasowa, a jej etyczność polega na tym, że potrafi się rozpuścić bez poczucia zdrady. W praktyce prowadzący wspiera tę rozpuszczalność, nie proponując „ciągu dalszego” jako konieczności, nie budując zależności, nie sugerując, że bez kolejnej sesji uczestnik zostanie „otwarty” lub „niedomknięty”. Jeśli rytuał przejścia ma wzmacniać sprawczość, to musi oddać uczestnikowi prawo do zakończenia.

W psychoperformansie istnieje jeszcze jeden test jakości agregacji, ważniejszy niż retoryka o „przemianie”: czy uczestnik wychodzi z narzędziami, które może zastosować bez prowadzącego. Ten test jest stricte anty-zależnościowy. Narzędzia nie muszą być skomplikowane; mogą być minimalne: umiejętność rozpoznania własnego progu bodźcowego, umiejętność przejścia w tryb minimalny w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, umiejętność użycia obiektu–klucza jako kotwicy, umiejętność przerwania bez wstydu, umiejętność nazwania granicy bez metafizyki. Jeśli te narzędzia zostały przekazane, rytuał

przejścia stał się edukacją sprawczości. Jeśli nie zostały przekazane, rytuał przejścia stał się rytuałem inicjacyjnym w złym sensie: inicjował zależność od progu, którego „klucz” posiada ktoś inny. To właśnie jest różnica, którą psychoperformans wprowadza wobec wielu tradycji rytualnych: zamiast reprodukować strukturę wtajemniczenia, buduje strukturę dystrybucji kompetencji.

Wreszcie, trzeba dopowiedzieć, że w psychoperformansie próg jest nie tylko pojedynczym zdarzeniem, ale może zostać wpisany w IndywiduAkcję jako serię działań rozłożonych w czasie, ukierunkowanych na określony rezultat regulacyjny i epistemiczny. To komplikuje model van Gennepa, bo przejście nie musi domknąć się w jednej sesji; może być rozciągnięte na dni, tygodnie lub miesiące. Tym bardziej rośnie znaczenie mikro-rytułów agregacji po każdej iteracji, ponieważ w serii działań łatwo o chroniczne zawieszenie: uczestnik zaczyna żyć w stanie stałej liminalności, a to sprzyja zarówno przeciążeniu, jak i zależnościowym interpretacjom. Psychoperformans odpowiada na to dyscypliną cyklu: każda iteracja ma wyraźne wejście i wyraźne wyjście, każdy obiekt–klucz ma swój czas aktywacji i swój czas spoczynku, każde przejście ma swój re-entry do codzienności, a communitas – jeśli się pojawia – jest traktowana jako tymczasowa forma wsparcia, nie jako tożsamościowy obowiązek. W tym sensie rozdział o progu jest również rozdziałem o higienie długotrwałej praktyki: intensywność jest dozwolona, ale tylko wtedy, gdy ma swoje domknięcia.

Tak rozumiany rytuał przejścia – próg, liminalność, communitas – staje się w psychoperformansie narzędziem, które łączy tradycję antropologiczną z rygorem etycznym i z rzemiosłem performatywnym. Van Gennep dostarcza schematu, Turner dostarcza opisu liminalności i wspólnotowości, Durkheim i Collins pomagają rozumieć energię interakcyjną, Bell i Asad przypominają o władzy rytualizacji, Goffman uczy projektowania ram i wyjść, Ricoeur uczy dyscypliny interpretacji, a Bourdieu i Foucault ostrzegają, że symbol zawsze może stać się instrumentem dominacji. Psychoperformans syntetyzuje te wątki w jednym standardzie: próg ma być operacyjny, liminalność ma być sterowalna, communitas ma być dobrowolna, a agregacja ma oddawać sprawczość uczestnikowi. Dopiero w takim układzie praca duchowa i rytualna pozostaje intensywna, a jednocześnie nie staje się przemocą.

34.2. Modlitwa, błogosławienie dłoni, liturgia ciszy (języki intencji)

Modlitwa, błogosławienie dłoni i liturgia ciszy są w rozdziale o perspektywie duchowej traktowane jako języki intencji, czyli zestawy operacji semiotyczno-performatywnych, które porządkują uwagę, zobowiązanie i relację, a dopiero wtórnie – w zależności od tradycji – mogą być interpretowane jako praktyki skierowane „ku transcendencji”. Psychoperformans przyjmuje tutaj metodę podobną do tej, jaką w analizie rytuału rozwijali Victor Turner i Catherine Bell, a w teorii performatywności J. L. Austin i John Searle: interesuje nas to, co praktyka robi w czasie, w ciele i w relacji, a nie to, jaką metafizykę deklaruje. Jednocześnie nie wolno banalizować praktyk religijnych jako „technik psychologicznych”, bo taka redukcja bywa formą kolonizacji znaczenia, o czym przypominali Talal Asad i Saba Mahmood, analizując religijność jako dyscyplinę ciała, wstydu, pragnienia i wspólnoty, a nie jako prosty zbiór przekonań. Psychoperformans wybiera więc drogę podwójnej lojalności: z jednej strony uznaje integralność tradycji, z drugiej – utrzymuje rygor nie-zawłaszczania, odwracalności i braku roszczeń klinicznych.

W praktyce oznacza to, że „język intencji” jest tu kategorią techniczną, a nie światopoglądową. Intencja w psychoperformansie nie jest życzeniem ani deklaracją nastroju, tylko decyzją organizującą przebieg planu sytuacyjnego, podobnie jak w filozofii działania Michaela Bratmana intencja porządkuje łańcuchy przyszłych czynności, a w psychologii samoregulacji Peter Gollwitzer opisywał intencje implementacyjne jako mechanizmy wiążące „jeśli–to” z konkretnym wykonaniem. W tym sensie modlitwa może działać jak „wiązanie siebie” w sensie Thomasa Schellinga: uczestnik tworzy publiczny lub półpubliczny znak zobowiązania, który ogranicza dryf w stronę przypadkowości i rozprasza pokusę wycofania się w chwili trudności. Psychoperformans nie utożsamia tego z „siłą sprawczą wiary”, tylko z techniką stabilizacji decyzji, która jest szczególnie przydatna w warunkach liminalności, gdzie – jak pokazywał Turner – rośnie podatność na sugestię, a więc rośnie też ryzyko niejawnej presji prowadzącego lub presji communitas.

Modlitwa w tradycjach religijnych ma bogatą typologię, którą religioznawstwo i teologia opisywały wielokrotnie, od Williama Jamesa i jego analizy doświadczenia religijnego, przez Rudolfa Otto i jego kategorię numinosum, po Romano Guardiniego, Paula Tillicha czy Karla Rahnera, którzy akcentowali egzystencjalny wymiar zwrotu ku temu, co absolutne. Psychoperformans nie rozstrzyga, „czy modlitwa jest wysłuchiwana”, bo to nie jest jego kompetencja ani jego zakres; interesuje go natomiast, jak modlitwa działa jako akt mowy, jako rytm, jako forma ustawienia relacji. W teorii funkcji języka Roman Jakobson wskazywał, że wypowiedź może pełnić funkcję fatyczną, emotywną, konatywną, poetycką i metajęzykową; modlitwa bywa praktyką, która te funkcje kondensuje, a przez kondensację potrafi zmienić reżim uwagi. Modlitwa prośby, modlitwa dziękczynienia, modlitwa kontemplacyjna, lament, wyznanie winy, a także formy apofatyczne (Pseudo-Dionizy Areopagita) i praktyki hesychastyczne w chrześcijaństwie wschodnim – to wszystko są odmienne konfiguracje intencji, czasu i ciszy. W psychoperformansie trzeba je rozróżniać, bo każda z nich niesie inne ryzyka: prośba łatwo przechodzi w obietnicę skutku, wyznanie winy łatwo przechodzi w przemoc moralną, a kontemplacja łatwo przechodzi w przeciążenie, jeśli ktoś zostaje bez narzędzi wyjścia z intensyfikacji.

Z tego powodu plan sytuacyjny, jeśli dopuszcza modlitwę, musi być zapisany językiem, który nie generuje nocebo i nie ustanawia hierarchii „prawidłowych doznań”. Fabrizio Benedetti i Luana Colloca opisywali nocebo jako realny efekt oczekiwań i sugestii; w praktykach duchowych nocebo bywa generowane nie przez medycynę, ale przez moralizujące komunikaty: „jeśli nie czujesz, to jesteś zamknięty”, „jeśli nie przechodzisz, to blokujesz”, „jeśli masz lęk, to znak oporu”. Psychoperformans odcina takie formuły u źródła, bo są one narzędziem presji, nawet jeśli są wypowiadane w języku troski. Modlitwa jako język intencji w psychoperformansie musi mieć charakter nieprzymusowy, a więc musi zostać dopuszczona jako opcja w ramach planu sytuacyjnego, a nie jako warunek skuteczności. Prowadzący może zaproponować formę słowa, ale nie może wymagać, by uczestnik wszedł w słownik religijny; może też zaproponować wersję świecką, czyli formułę zobowiązania, uważności lub wdzięczności, ale nie może tej świeckości używać jako drwiny z tradycji. To jest praktyczna realizacja zasady nie-zawłaszczania: niczyj język nie jest wyższy, a jedynym standardem jest bezpieczeństwo, zgoda i odwracalność.

W odniesieniu do modlitwy jako aktu mowy kluczowe jest jeszcze jedno rozróżnienie: performatywność nie oznacza „magicznej sprawczości”, tylko to, że wypowiedź ustanawia relację i normę. Austin, mówiąc o aktach illokucyjnych, pokazał, że przez wypowiedź można

obiecać, zobowiązać się, ogłosić, nadać status; Searle doprecyzował warunki szczęśliwości aktu. W perspektywie Judith Butler performatywność jest uwikłana w normy i w powtarzalność. Psychoperformans przenosi to na grunt rytuału: modlitwa jest formą ustanowienia normy działania, a zatem jej projektowanie jest odpowiedzialnością. W praktyce oznacza to, że modlitwa nie może być używana do legitymizowania asymetrii: „ja błogosławię, więc ja wiem", „ja się modlę nad tobą, więc ja mam wgląd". Jeśli modlitwa pojawia się jako element pracy grupowej, musi zostać zabezpieczona przez dystrybucję inicjatywy i przez ograniczenie interpretacji: nie oceniamy cudzych doznań, nie komentujemy cudzej wiary, nie przypisujemy przyczyn, nie tworzymy narracji o winie.

Błogosławienie dłoni jest praktyką na styku gestu, dotyku i symbolu, a więc jest jednym z najbardziej podatnych na nieporozumienia i nadużycia elementów rozdziału. W chrześcijaństwie gest błogosławieństwa ma wielowiekową tradycję liturgiczną i pozaliturgiczną, obejmującą zarówno formy sakramentalne, jak i praktyki pobożnościowe, a w innych tradycjach istnieją analogiczne gesty przekazywania dobra, ochrony lub intencji. Psychoperformans nie udaje, że jest liturgią, i nie symuluje sakramentalności, bo to byłoby zawłaszczeniem; interesuje go natomiast, jak gest dłoni działa jako znak progu, jako narzędzie ukierunkowania uwagi oraz jako forma relacji, która może być albo opiekuńcza, albo przemocowa. Dotyk jest zawsze dwuznaczny: może uspokajać, ale może też naruszać; może być zaproszeniem do wspólnoty, ale może też być przejęciem kontroli. Z tego powodu błogosławienie dłoni w psychoperformansie musi być rozpisane z rygorem zgody ciągłej, z rygorem bezpieczeństwa dotykowego i z rygorem braku roszczeń. To nie jest detal organizacyjny; to jest sedno etyki formy.

W planie sytuacyjnym błogosławienie dłoni może przyjąć kilka konfiguracji, z których tylko część jest dopuszczalna w pracy grupowej. Najbezpieczniejsza konfiguracja to autogest: uczestnik błogosławi własne dłonie, rozumiane jako narzędzia działania, kontaktu i manipulacji obiektem–kluczem. Taki autogest nie ustanawia hierarchii, nie tworzy zależności i nie wymaga, by prowadzący „miał moc". Druga konfiguracja, bardziej ryzykowna, to gest partnerski, w którym dwie osoby wzajemnie, symetrycznie, w jasnym protokole zgody, wykonują minimalny znak dłoni bez roszczeń interpretacyjnych. Trzecia konfiguracja, najbardziej ryzykowna, to gest asymetryczny, w którym jedna osoba wykonuje gest nad drugą; w psychoperformansie taka konfiguracja może pojawić się wyłącznie wtedy, gdy jest to kontekst jednoznacznie religijny i dobrowolny, a prowadzący nie miesza tego z językiem terapii, diagnozy ani energii, oraz gdy istnieje pełna możliwość odmowy bez konsekwencji symbolicznych. W każdym wariancie obowiązuje zasada: gest ma być znakiem intencji, a nie mechanizmem „oddziaływania" na ciało drugiej osoby. Jeśli gest zaczyna być opisywany jako „przekaz", „oczyszczanie" lub „usuwanie blokad", wracamy do obszaru roszczeń, a w nim rosną ryzyka nocebo, zależności i nadużyć.

Liturgia ciszy jest trzecim językiem intencji i zarazem najbardziej wyrafinowanym, bo cisza nie jest „brakiem", tylko strukturą. W tradycjach monastycznych, od Reguły Benedykta z Nursji, przez praktyki kontemplacyjne, po tradycje apofatyczne, cisza była traktowana jako narzędzie oczyszczenia języka z nadmiaru, ale też jako narzędzie dyscypliny. W tradycjach świeckich cisza bywała traktowana jako materiał estetyczny, co w XX wieku unaocznił John Cage, a w sztuce performance cisza bywała narzędziem intensyfikacji obecności, co w różny sposób praktykowali zarówno twórcy teatru ubogiego, jak i artyści endurance. Psychoperformans traktuje ciszę jako liturgię w sensie strukturalnym, nie dogmatycznym: cisza ma swoją dramaturgię, swoje wejście,

swoją miarę, swoje sygnały wyjścia. Bez tej dramaturgii cisza staje się pustką, która bywa przemocowa, bo zmusza uczestnika do „wypełnienia" jej interpretacją albo do konfrontacji, na którą nie jest gotowy.

Dlatego liturgia ciszy w psychoperformansie nie jest spontanicznym „pomilczmy", tylko zaprojektowanym odcinkiem planu sytuacyjnego, w którym parametry są jawne. Uczestnik wie, ile cisza potrwa; wie, że może przerwać; wie, że brak doznań jest równoprawny; wie, że nie ma obowiązku „osiągnięcia" stanu; wie, że cisza nie jest testem. Taki protokół jest w istocie anty-mistyfikacyjny: usuwa presję „duchowej sprawności", która w praktykach kontemplacyjnych bywa niejawnie produkowana przez porównania i hierarchie. Psychoperformans wprowadza tutaj cichy standard równości: cisza nie jest polem rywalizacji o głębię, tylko polem regulacji, w którym obiekt–klucz może działać jako kotwica, a kanały obraz, światło i dźwięk mogą zostać skalowane tak, by nie przeciążać. W literaturze neurofenomenologicznej Francisco Varela i Evan Thompson akcentowali znaczenie rygoru opisu doświadczenia pierwszoosobowego; psychoperformans bierze z tego przede wszystkim zasadę: nie narzucamy interpretacji, a jeśli opisujemy, opisujemy parametry, nie metafizykę.

Wszystkie trzy języki intencji łączy jedno: są to praktyki progu, czyli praktyki, które zmieniają status czasu i status relacji. Modlitwa może ustanowić zobowiązanie, błogosławienie dłoni może ustanowić gotowość do działania i do bezpiecznego dotyku, cisza może ustanowić przestrzeń, w której sens nie jest wymuszany. Jednak w psychoperformansie ich wspólny warunek jest bezwzględny: żadna z tych praktyk nie może stać się narzędziem wytwarzania zależności ani narzędziem przymusu interpretacyjnego. W dalszym ciągu podrozdziału trzeba więc przejść do rzemiosła: jak komponować modlitwę i ciszę w relacji do progu i domknięcia, jak projektować gest dłoni tak, aby nie naruszał zgody i nie produkował asymetrii, oraz jak neutralizować trzy klasyczne ryzyka tej perspektywy: moralizację, roszczenie skutku i zawłaszczenie sensu. To wymaga również wejścia w kwestię języka: jakie formuły są bezpieczne, jakie są ryzykowne, jak unikać komunikatów generujących nocebo i jak zachować integralność tradycji bez jej teatralizacji.

W perspektywie psychoperformansu języki intencji nie są „materiałem do dowolnej kompozycji", bo każdy z nich niesie ciężar genealogii, instytucji i relacji władzy. To, co w sztuce performansu bywa nazywane „zapożyczeniem gestu" albo „pracą z rytuałem", jest w wielu wypadkach polem nadużycia, ponieważ praktyki religijne i kontemplacyjne są osadzone w strukturach autorytetu, a ich transfer do kontekstu artystycznego może stać się albo estetyzacją cudzej dyscypliny, albo jej banalizacją, albo formą symbolicznego kolonializmu. Talal Asad zwracał uwagę, że religijność jest wytwarzana przez dyscypliny praktyk i instytucjonalne reżimy uczenia ciała; Catherine Bell pokazywała, że rytualizacja nie jest neutralną formą, tylko strategią różnicowania i władzy; Saba Mahmood w analizach pobożności podkreślała, że podmiot religijny nie jest „suwerennym wybierającym", ale jest kształtowany przez praktykę jako technologię etyczną. Psychoperformans, jeśli chce zachować zasadę nie-zawłaszczania, musi więc prowadzić praktykę tak, aby nie symulować instytucji i nie udawać autorytetu, którego nie posiada, a jednocześnie nie redukować cudzych tradycji do „narzędzi samoregulacji" w sensie czysto instrumentalnym. Ten warunek dotyczy również modlitwy: nie wolno jej sprowadzać do autosugestii, ale też nie wolno jej używać jako argumentu epistemicznego czy klinicznego.

W tym miejscu pojawia się problem języka, który w psychoperformansie ma charakter stricte polityczny i etyczny, nie tylko stylistyczny. Ludwig Wittgenstein pisał o grach językowych i formach życia, a Jürgen Habermas o roszczeniach ważności, które niosą wypowiedzi; przeniesione na grunt modlitwy oznacza to, że język modlitwy jest językiem pewnej formy życia, a nie neutralnym „zestawem słów". Jeżeli plan sytuacyjny przenosi modlitwę do kontekstu artystycznego, musi uznać, że uczestnik może nie należeć do tej formy życia, a więc nie ma prawa być wciągany w roszczenia ważności, których nie podziela. Równocześnie uczestnik, który do tej formy życia należy, ma prawo do integralności praktyki, czyli do tego, aby modlitwa nie była ośmieszana ani teatralizowana. Psychoperformans rozwiązuje ten węzeł przez protokoły dwojakie: dopuszcza modlitwę jako opcję w obrębie planu sytuacyjnego, ale nie buduje na niej wymogu wejścia w liminalność; dopuszcza język świecki jako równoległy język intencji, ale nie przedstawia go jako „wyższej", „racjonalniejszej" wersji. W praktyce prowadzący nie „tłumaczy" modlitwy, nie interpretuje jej w kategoriach diagnozy, nie sugeruje, że jest ona kanałem skutku somatycznego, a jednocześnie nie odcina jej wartości regulacyjnej i relacyjnej.

Ta regulacyjna i relacyjna wartość jest jednak realna i wymaga precyzyjnego opisu, bo inaczej zostanie przejęta przez mistyfikację. William James opisywał doświadczenie religijne jako domenę intensywnych przeżyć, Rudolf Otto nazywał numinosum doświadczeniem fascinosum i tremendum, a Mircea Eliade pisał o hierofanii i strukturach sacrum; psychoperformans nie spiera się o to, czy sacrum „istnieje", ale rozpoznaje, że język modlitwy może wytworzyć stan progu, w którym codzienność traci oczywistość, a relacja z samym sobą i z innymi zostaje chwilowo przedefiniowana. W teorii aktów mowy Austina modlitwa może działać jako obietnica, prośba, dziękczynienie, lament, akt oddania; w kategoriach Paula Ricoeura jest też przestrzenią symbolu, który „daje do myślenia", a w kategoriach Charlesa Taylora jest praktyką, która umieszcza jednostkę w moralnym horyzoncie sensu. Psychoperformans potrzebuje tych kategorii, by rozróżnić, które formy modlitwy są kompatybilne z zasadą ostrożności, a które są strukturalnie podatne na wytwarzanie winy, presji i nocebo. Modlitwa oparta na intensywnej autodenigracji lub na wytwarzaniu lęku przed karą może działać jako technologia dyscypliny, która dla części osób będzie regulacyjna, ale dla części będzie przemocowa; modlitwa oparta na wdzięczności i prośbie może stabilizować uwagę, ale może też wzmacniać roszczenie skutku, jeśli wchodzi w język „gwarancji" i „nagrody". Stąd w psychoperformansie tak ważny jest minimalizm formuł: język intencji ma być językiem decyzji i relacji, a nie językiem handlu z transcendencją.

W praktyce planu sytuacyjnego modlitwa jest więc projektowana w trzech trybach, które różnią się stopniem ryzyka, ale wszystkie muszą zachować jedno: brak obietnicy skutku i brak przymusu interpretacyjnego. Tryb pierwszy to modlitwa prywatna, w ciszy, bez ujawniania treści; to forma, która redukuje ryzyko presji wspólnotowej, a jednocześnie zachowuje integralność praktyki, bo nie poddaje jej ocenie. Tryb drugi to modlitwa wspólna w formie minimalnej, w której treść jest maksymalnie ogólna, a uczestnik ma prawo nie wypowiadać słów; ta forma jest bliska temu, co w praktykach kontemplacyjnych nazywa się wspólnym skupieniem, ale musi być zabezpieczona przez jawne prawo do milczenia. Tryb trzeci to modlitwa w trybie responsoryjnym lub liturgicznym, czyli forma najbardziej „instytucjonalna"; psychoperformans dopuszcza ją tylko wtedy, gdy kontekst jest jednoznacznie wspólnotowy i dobrowolny oraz gdy prowadzący nie miesza jej z językiem terapii, energii czy diagnozy. W każdym trybie prowadzący nie ma prawa oceniać „poprawności" modlitwy ani sugerować, że

intensywność doświadczenia jest miarą jakości. To jest praktyczna implementacja zasady antyhierarchicznej: nie ma skali, na której „głębia" jest zasługą, a „brak doznań" jest porażką.

Błogosławienie dłoni, jeśli ma być językiem intencji, musi zostać zrekonstruowane nie jako technika oddziaływania, ale jako technika ustanawiania relacji z własnym ciałem i z własną sprawczością. Dłonie są w psychoperformansie narzędziem fundamentalnym, bo to przez dłonie wchodzi manipulacja obiektem–kluczem, a więc materialny operator znaczeń. W tradycjach religijnych dłonie bywają miejscem sakralizacji czynu: gesty błogosławieństwa, nakładania rąk, znaku pokoju, namaszczenia. W tradycjach performatywnych dłonie bywają miejscem „prawdy materii": w działaniach Tadeusza Kantora ręka wiązała się z rekwizytem, w działaniach Josepha Beuysa ręka była narzędziem społecznej rzeźby, a w wielu praktykach live art ręka jest granicą dotyku i zgody. Psychoperformans łączy te genealogie, ale nakłada na nie rygor bezpieczeństwa dotykowego i rygor zgody ciągłej, który w etyce relacyjnej można powiązać z myśleniem Carol Gilligan o trosce oraz z bioetyką Beauchampa i Childressa, a na gruncie praktyk traumowrażliwych z podejściem, które David Treleaven opisywał jako trauma-sensitive mindfulness. Błogosławienie dłoni w psychoperformansie jest zatem przede wszystkim auto-gestem: uczestnik wyznacza intencję wobec własnych dłoni jako narzędzi działania, ochrony i kontaktu, bez wytwarzania asymetrii między „błogosławiącym" i „błogosławionym".

Jeżeli błogosławienie dłoni ma pojawić się w relacji, pojawia się natychmiast kwestia protokołu zgody, która nie może być traktowana jako formalność. W ujęciu Ervinga Goffmana zgoda i odmowa są elementami zarządzania twarzą w interakcji; jeśli odmowa kosztuje utratę twarzy, to zgoda jest fikcją. Psychoperformans musi więc projektować taki plan sytuacyjny, w którym odmowa jest neutralna, czyli nie generuje wykluczenia, nie powoduje wstydu, nie obniża statusu uczestnika, nie wymusza tłumaczeń. W praktyce oznacza to, że wariant bezdotykowy jest równie pełny jak wariant dotykowy, a gest błogosławienia może zostać wykonany bez kontaktu, w formie znaku w przestrzeni, albo w formie równoległego auto-gestu. Prowadzący nie tylko to dopuszcza, ale aktywnie to normalizuje, żeby nie powstała ukryta hierarchia „odważnych" i „zablokowanych". W tym miejscu wraca krytyka Bourdieu: hierarchie w polu symbolu często powstają przez drobne różnice uznania; psychoperformans musi je wygaszać, bo inaczej język intencji staje się językiem dominacji.

Liturgia ciszy, jako trzeci język intencji, jest obszarem, w którym ryzyko nadużycia jest paradoksalnie bardzo duże, ponieważ cisza bywa mylona z neutralnością. Cisza nie jest neutralna, jest ramą o wysokiej sile formotwórczej. Michel Foucault pisał o praktykach siebie i o dyscyplinach, które wytwarzają podmiotowość; cisza w tradycjach monastycznych jest dyscypliną, która wytwarza określony typ relacji do siebie, do wspólnoty i do języka. Reguła Benedykta i tradycje apofatyczne, od Pseudo-Dionizego po Jana od Krzyża, budowały ciszę jako drogę wyzbycia się nadmiaru; w tradycjach zen i w praktykach medytacyjnych cisza jest narzędziem stabilizacji uważności, a w nowoczesnych praktykach mindfulness, od Jon Kabat-Zinna po liczne nurty kliniczne, cisza bywa opisywana jako środek regulacji uwagi i stresu. Psychoperformans przyjmuje tu ostrożność podwójną: po pierwsze, nie utożsamia ciszy z terapią i nie opisuje jej jako metody leczenia; po drugie, nie traktuje ciszy jako moralnego testu. Cisza jest materiałem kompozycyjnym planu sytuacyjnego, który może działać stabilizująco albo destabilizująco, zależnie od historii uczestnika, od kontekstu i od parametrów bodźcowych.

Stąd liturgia ciszy w psychoperformansie wymaga zapisu proceduralnego, który jest w istocie zapisem etycznym. Cisza ma czas, a czas ma sygnały. Cisza ma wejście, a wejście ma warunki brzegowe. Cisza ma wyjście, a wyjście ma protokół powrotu. Jeśli cisza jest pozostawiona jako „pustka", uczestnik może zostać zmuszony do wypełnienia jej interpretacją albo do konfrontacji z intensywnością, której nie da się skorygować; wtedy cisza staje się przemocą, nawet jeśli jest przedstawiana jako „łagodna". Psychoperformans projektuje ciszę tak, aby była odwracalna i skalowalna: można ją skracać, można ją przerywać, można ją modulować przez obiekt–klucz, przez minimalny dźwięk metryczny, przez zmianę światła. W tym sensie cisza jest liturgią nie dlatego, że jest „święta", lecz dlatego, że ma formę, a forma ma odpowiedzialność.

Najgłębszy problem łączący modlitwę, błogosławienie dłoni i ciszę polega na tym, że wszystkie trzy praktyki są podatne na produkowanie „winy duchowej" jako narzędzia kontroli. W wielu tradycjach wina jest elementem etyki i skruchy, ale w praktykach quasi-rytualnych wina bywa używana do wymuszenia intensywności lub posłuszeństwa. Psychoperformans przyjmuje w tym miejscu zasadę, którą można powiązać z hermeneutyką Ricoeura: sens może być wymagający, ale nie może być przemocowy. Język intencji ma wzmacniać sprawczość, a nie ją redukować; ma otwierać pole wyboru, a nie je zamykać; ma umożliwiać progi, ale nie wytwarzać zależności. Dlatego prowadzący w psychoperformansie unika roszczeń typu „ja wiem, co to znaczy" oraz unika konstrukcji, w których brak doznań staje się winą. Również „cud" i „znak" muszą zostać potraktowane jako kategorie doświadczenia, nie jako kategorie dowodu, bo inaczej język intencji przechodzi w język przymusu interpretacyjnego.

W dalszym toku podrozdziału konieczne będzie przejście do analizy konkretnych formuł i konkretnych sytuacji, w których języki intencji wchodzą w konflikt z bezpieczeństwem. W szczególności trzeba będzie doprecyzować, jak projektować modlitwę, aby nie generowała roszczenia skutku ani moralizacji; jak projektować błogosławienie dłoni, aby nie wytwarzało asymetrii i aby było w pełni zgodne z rygorem zgody; oraz jak projektować liturgię ciszy, aby była strukturą o wysokiej jakości domknięcia, a nie „testem", w którym uczestnik zostaje sam z intensywnością. To są kwestie rzemiosła, a rzemiosło w psychoperformansie jest zawsze jednocześnie estetyką i etyką: forma ma działać, ale musi działać bez przemocy.

Na poziomie praktyki podstawowym narzędziem psychoperformansu staje się „gramatyka intencji", czyli sposób formułowania słowa i gestu tak, aby ustanawiały kierunek uwagi bez ustanawiania przymusu. W języku aktów mowy Austina i Searle'a oznacza to świadome ograniczenie aktów, które narzucają status („ogłaszam", „ustanawiam cię", „widzę w tobie"), na rzecz aktów, które porządkują własne działanie („wybieram", „kieruję uwagę", „zatrzymuję", „odkładam", „wracam"). W języku Goffmana oznacza to ochronę twarzy uczestnika: formuły nie mogą sytuować go w roli „niewystarczającego", „zamkniętego" czy „niegotowego", bo wtedy nawet łagodna propozycja staje się aktem dominacji. W języku Ricoeura oznacza to ograniczenie przemocy interpretacyjnej: symbol może zostać zaproszony, ale nie może zostać przypisany jako diagnoza lub jako obowiązek sensu. W języku Bourdieu i Foucaulta oznacza to demontaż mechanizmu, w którym dyskurs intencji staje się dyskursem dyscypliny: w psychoperformansie intencja ma być narzędziem autonomii, nie narzędziem podporządkowania.

W praktyce planu sytuacyjnego modlitwa – jeśli jest dopuszczona – wymaga „języka niskiego ciśnienia", który nie produkuje roszczenia skutku. Benedetti i Colloca pokazali, że sugestia

potrafi modulować doznania, a więc język wytwarzający oczekiwanie („teraz musi się stać”, „teraz poczujesz”, „to zadziała”) jest już interwencją, często o charakterze nocebo, gdy oczekiwanie nie zostaje spełnione i rodzi wstyd, winę albo lęk. Dlatego w psychoperformansie modlitwa jest zapisywana w trybie warunkowym i w trybie wyboru: „jeśli chcesz”, „jeśli to jest twój język”, „jeśli to wspiera twoją uważność”, „jeśli wolisz, możesz pozostać w ciszy”. To nie jest dyplomatyczny ornament, tylko konstrukcja etyczna. W praktykach pobożnościowych analizowanych przez Mahmood widać, że dyscyplina modlitwy jest realną technologią podmiotowości; psychoperformans nie ma prawa wchodzić w tę technologię jako jej parodia ani jako jej ersatz, więc nie „wyciąga” modlitwy z tradycji, lecz dopuszcza ją jako możliwy tryb intencji, obok trybu świeckiego. W tradycji chrześcijańskiej oznacza to, że można pozostawić przestrzeń na modlitwę prośby lub dziękczynienia, ale nie wolno jej mieszać z obietnicą efektu, szczególnie w obszarach wrażliwych somatycznie i psychicznie; w tradycjach kontemplacyjnych oznacza to, że można wprowadzić formułę krótką, powtarzalną, ale bez skali „głębi”, bez presji, bez wartościowania doświadczeń.

W obrębie samej modlitwy psychoperformans rozróżnia trzy poziomy ryzyka semantycznego, bo treść ma konsekwencje relacyjne. Poziom najbezpieczniejszy to intencje opisowe, które nie moralizują i nie obiecują: wdzięczność, gotowość, prośba o spokój, prośba o uważność, prośba o siłę do zachowania granic. Poziom pośredni to intencje egzystencjalne, które dotykają sensu i winy, a więc wymagają szczególnej ostrożności, bo łatwo tu o presję: wyznanie, skrucha, oddanie, zawierzenie; te formy mogą być integralne dla praktyki religijnej, ale w kontekście psychoperformansu muszą pozostać w sferze prywatnej lub zostać wyraźnie oddzielone od dynamiki grupowej, aby communitas nie stała się sądem. Poziom najwyższego ryzyka to intencje roszczeniowe, które ustanawiają quasi-kontrakt z transcendencją („jeśli zrobię X, wydarzy się Y”), albo ustanawiają status prowadzącego jako pośrednika skutku („ja ci pobłogosławię, więc się zmieni”), bo tu rodzi się natychmiast struktura zależności i mechanizm handlu sensem. Psychoperformans nie unieważnia tych form jako „błędnych teologicznie” – nie jest od tego – ale eliminuje je jako element planu sytuacyjnego, bo są strukturalnie podatne na nadużycie i na produkowanie winy. Ta eliminacja jest konsekwencją zasady anty-mistyfikacji, którą rozdział 34 przyjmuje wprost: język intencji nie może pełnić funkcji przymusowej.

Równie precyzyjnie trzeba potraktować błogosławienie dłoni, bo tutaj spotykają się trzy pola ryzyka: dotyk, autorytet i symbol. W tradycjach liturgicznych gest błogosławieństwa ma określone umocowanie instytucjonalne; w sztuce akcji i performance art gest dłoni bywał narzędziem intensyfikacji relacji; w praktykach somatycznych i trauma-wrażliwych dotyk jest obszarem, w którym zgoda musi być ciągła i odwracalna, co podkreślali autorzy nurtów pracy z ciałem, od Petera Levine’a po Pat Ogden, a w obszarze uważności David Treleaven. Psychoperformans syntetyzuje te wątki w jednym standardzie: dotyk nie jest neutralny, dotyk jest interwencją; jeśli jest interwencją, musi mieć protokół; jeśli ma protokół, musi chronić odmowę; jeśli chroni odmowę, musi mieć pełnowartościowy wariant bezdotykowy. Dlatego błogosławienie dłoni w psychoperformansie domyślnie przyjmuje formę autogestu, w którym uczestnik „ustanawia” dłonie jako narzędzie bezpiecznego działania i manipulacji obiektem–kluczem. Taki autogest ma wyraźną przewagę: nie tworzy asymetrii, nie wytwarza relacji „dawca–biorca”, nie buduje kapitału symbolicznego prowadzącego, a jednocześnie może realnie przeorganizować relację do własnej sprawczości.

Jeśli plan sytuacyjny dopuszcza konfigurację relacyjną, wówczas protokół musi być zapisany jak procedura BHP, tylko że dla relacji, nie dla sprzętu. Najpierw jest jawna zgoda w języku minimalnym, bez presji i bez rytualnego „przymusu piękna”: pytanie ma być neutralne, odmowa ma być neutralna, a alternatywa bezdotykowa ma być równoważna. Następnie jest określenie zakresu: czy dotyk jest w ogóle dopuszczony, gdzie, jak długo, z jaką siłą, w jakiej pozycji, z jaką możliwością przerwania; te parametry nie są biurokracją, tylko demontażem przemocy ukrytej w aurze „duchowego gestu”. Potem jest gest minimalny, który nie przypisuje sensu, tylko ustanawia intencję: „chronię”, „uspokajam”, „przywracam sprawczość dłoni”, „wracam do kontaktu z fakturą”. Na końcu jest domknięcie: gest „odkłada” relację, nie utrwala jej jako zależności. W tym sensie błogosławienie dłoni staje się w psychoperformansie praktyką progu o wysokiej precyzji, a nie gestem charyzmatycznym. Jeśli prowadzący zaczyna interpretować reakcje uczestnika („to znak, że jesteś otwarty”, „to znak blokady”), narusza zarówno hermeneutyczną dyscyplinę Ricoeura, jak i etyczny standard nie-zawłaszczania, a także uruchamia mechanikę nocebo przez wstyd i nieadekwatność.

Liturgia ciszy wymaga jeszcze innego rodzaju rygoru, bo cisza jest materiałem o wysokiej sile projekcyjnej. W tradycjach apofatycznych, od Pseudo-Dionizego po Jana od Krzyża, cisza była narzędziem oczyszczenia języka, ale była też narzędziem posłuszeństwa; w tradycjach monastycznych cisza była dyscypliną wspólnoty; w tradycjach zen cisza bywa narzędziem rozpoznania procesów umysłu; w praktykach mindfulness popularyzowanych przez Jona Kabat-Zinna cisza bywa narzędziem stabilizacji uwagi, choć jej transfer do kontekstów świeckich rodził liczne spory o redukcjonizm i o „wyjęcie” z etyki. Psychoperformans przyjmuje tu trzy zasady konstrukcyjne. Pierwsza: cisza ma miarę, a miara ma sygnały. Druga: cisza nie jest testem, a więc nie wytwarza hierarchii. Trzecia: cisza musi mieć „drogę powrotną”, a więc protokół wyjścia. Te zasady są spójne z logiką Grimesa, który traktował rytuał jako rzemiosło, oraz z krytyką Bell, która uczy, że brak jawnych zasad wcale nie oznacza braku władzy, tylko oznacza władzę ukrytą.

W praktyce planu sytuacyjnego liturgia ciszy nie jest pozostawieniem uczestnika „samemu sobie”, lecz jest kompozycją parametrów w sześciu kanałach. Obraz w ciszy musi być stabilny, nie może wytwarzać narracji grozy ani winy; może być neutralny, może być geometryczny, może być związany z obiektem–kluczem, ale nie może być „ikoną” narzucającą interpretację, chyba że jest to kontekst jednoznacznie religijny i dobrowolny. Słowo w ciszy jest minimalne: ustanawia czas, prawo do przerwania, prawo do braku doznań, prawo do milczenia bez opowiadania; słowo nie „prowadzi” ciszy interpretacją, bo wtedy cisza przestaje być ciszą. Gest w ciszy jest kotwicą: może to być prosty układ dłoni na obiekcie–kluczu, może to być prosty znak progu, ale zawsze odwracalny. Światło w ciszy nie ma budować aury, tylko ma utrzymywać czytelność i bezpieczeństwo, a więc unika się ciemności totalnej i unika się bodźców skrajnych. Dźwięk w ciszy może być zerowy, ale bywa, że potrzebny jest dźwięk minimalny, metryczny, który stabilizuje czas i zapobiega dryfowi w stronę przeciążenia; tutaj doświadczenie artystyczne Johna Cage’a jest paradoksalnie pouczające, bo uczy, że cisza jest zawsze pełna zdarzeń, a zatem wymaga ramy, jeśli ma być bezpieczna. Obiekt–klucz w ciszy pełni funkcję krytyczną: jest materialnym zabezpieczeniem przed inflacją interpretacji, bo w każdej chwili można wrócić do faktury i oporu, czyli do doświadczenia, które nie potrzebuje sensu jako przymusu.

Najtrudniejszym obszarem jest zawsze to, co dzieje się na styku tych języków intencji z dynamiką grupy, bo tu powstaje communitas, ale tu też rodzi się presja. Turner widział w communitas potencjał antyhierarchiczny; Collins pokazywał, że rytuały interakcyjne generują energię emocjonalną; Bourdieu i Foucault uczą, że energia i dyscyplina łatwo się splatają. Psychoperformans rozwiązuje ten węzeł przez praktykę „rozproszenia sakralności": jeśli modlitwa, gest dłoni i cisza tworzą próg, to próg nie może zostać skupiony w osobie prowadzącego. Próg ma być w procedurze, w obiekcie, w rytmie, w jawnych regułach, w architekturze wycofania. Prowadzący nie jest szamanem ani kapłanem w sensie instytucjonalnym; jest kompozytorem warunków, a kompozycja ma być audytowalna, czyli możliwa do opisu bez mitu o „mocy". Ta zasada jest również formą ochrony samego prowadzącego przed pokusą charyzmy, która w polu rytuałów zawsze powraca, bo intensywność doświadczenia domaga się figury, która ją „wyjaśni". Psychoperformans konsekwentnie odmawia figury wyjaśniającej, oferując zamiast niej protokół formy.

W następnym fragmencie trzeba będzie przejść jeszcze głębiej w rzemiosło języka: do przykładów formuł bezpiecznych i formuł ryzykownych, do analizy sytuacji granicznych, w których uczestnik prosi o interpretację („powiedz mi, co to znaczy"), oraz do sposobów, w jakich prowadzący utrzymuje hermeneutyczną powściągliwość bez pozostawienia uczestnika w samotności. To jest punkt, w którym perspektywa duchowa staje się jednocześnie perspektywą komunikacyjną: język intencji musi być precyzyjny jak język procedury, a jednocześnie na tyle delikatny, by nie zamienić rytuału w instruktaż pozbawiony sensu.

Rzemiosło języków intencji rozgrywa się ostatecznie w mikrosytuacjach komunikacyjnych, w których prowadzący musi utrzymać jednocześnie intensywność progu i rygor nie-zawłaszczania sensu. To są momenty, w których uczestnik pyta wprost o znaczenie, prosi o interpretację albo próbuje „zabezpieczyć" przeżycie przez nadanie mu statusu dowodu. Właśnie tu najczęściej rodzi się przemoc interpretacyjna, przed którą ostrzegał Paul Ricoeur, gdy pisał o symbolu jako o źródle sensu, ale także o ryzyku hermeneutycznego zawłaszczenia. Właśnie tu działa też mechanika władzy opisywana przez Pierre'a Bourdieu: jeśli prowadzący potrafi nazwać, „co to znaczy", jego nazwanie zaczyna konwertować się w kapitał symboliczny, a kapitał symboliczny zaczyna ustanawiać hierarchię, nawet jeśli cała sytuacja z zewnątrz wygląda „łagodnie". Michel Foucault dopowiedziałby, że taka hierarchia działa najskuteczniej wtedy, gdy jest niewidoczna, bo „opiekuńczy dyskurs" maskuje dyscyplinę. Psychoperformans odpowiada na to procedurą językową: prowadzący nie interpretuje doświadczeń, tylko stabilizuje warunki, a jeśli używa słowa, to w trybie, który wzmacnia autonomię uczestnika, nie jego zależność od „czytającego" autorytetu.

Najbardziej podstawową techniką jest tu odmowa interpretacji połączona z propozycją narzędzia, a nie z pustką. W praktyce wygląda to tak, że gdy pada pytanie „co to znaczy?", prowadzący nie odpowiada „to znaczy X", tylko wykonuje ruch podwójny: po pierwsze uznaje doświadczenie jako realne („to, że coś się pojawiło, jest faktem twojego przeżycia"), po drugie oddaje sens uczestnikowi („znaczenie nie jest moje do przydzielenia"), a po trzecie proponuje operację, która zabezpiecza sterowalność („możemy wrócić do obiektu–klucza", „możemy zmniejszyć intensywność światła", „możemy skrócić ciszę", „możemy przejść do gestu minimalnego"). To jest język, który w teorii aktów mowy Austina i Johna Searle'a można opisać jako przesunięcie z deklaracji statusu na propozycję działania: zamiast ustanawiać „prawdę", ustanawia się „ruch". W konsekwencji plan sytuacyjny pozostaje operacyjny, a nie doktrynalny.

Erving Goffman podkreślał znaczenie ram interakcji; tu rama jest jasna: prowadzący jest kompozytorem warunków, nie właścicielem interpretacji. W praktyce oznacza to również, że prowadzący nie używa języka proroctwa, nie używa języka „widzę w tobie", nie używa języka „twoja dusza", „twoje blokady", „twoja karma" jako przymusowego wyjaśnienia, nawet jeśli uczestnik sam takich kategorii używa. Psychoperformans dopuszcza prywatny słownik uczestnika, ale nie może uczynić go normą sytuacji.

Drugą techniką jest projektowanie formuł intencji w taki sposób, aby nie generowały nocebo, czyli negatywnego efektu oczekiwania i sugestii, o którym pisali Fabrizio Benedetti i Luana Colloca, pokazując, że język i kontekst potrafią realnie modulować odczucia. W praktykach duchowych nocebo powstaje najczęściej wtedy, gdy słowo ustawia test: „powinieneś coś czuć", „teraz musi się otworzyć", „jeśli nie czujesz, to znaczy, że jesteś zamknięty", „jeśli pojawia się lęk, to opór". To są zdania, które wyglądają jak „motywacja", ale działają jak przemoc, bo wytwarzają hierarchię doświadczeń i zawstydzają. Psychoperformans zastępuje taki język językiem neutralnym, który uznaje pełne spektrum reakcji: „może pojawić się ciepło albo nic", „może pojawić się spokój albo rozproszenie", „może pojawić się napięcie i to też jest informacja", „w każdej chwili możesz zmniejszyć intensywność". Ten rodzaj formuł jest zbieżny z ostrożnością, jaką David Treleaven postulował w pracy uważnościowej uwzględniającej doświadczenia przeciążenia i historii traumy: bezpieczeństwo nie jest efektem „dobrych intencji", tylko efektem procedury, języka i prawa do przerwania. W podobnym duchu Peter Levine i Pat Ogden uczyli, że praca z ciałem musi respektować okno tolerancji, a więc musi być skalowalna; psychoperformans realizuje tę skalowalność w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt.

Trzecia technika dotyczy szczególnie liturgii ciszy, bo cisza działa jak soczewka: wzmacnia to, co jest w tle, ale też wzmacnia lęk, jeśli uczestnik nie ma narzędzi wyjścia. W praktyce prowadzący utrzymuje ciszę przez prostą miarę czasu i przez jawny znak domknięcia. W tym miejscu doświadczenie tradycji monastycznych, od Benedykta z Nursji po praktyki apofatyczne Pseudo-Dionizego i Jana od Krzyża, jest pouczające nie jako „wzór duchowości", ale jako wzór rygoru formy: cisza ma regułę, a reguła chroni przed chaosem. Z drugiej strony, doświadczenie sztuki XX wieku, w tym John Cage i jego pokazanie, że cisza jest pełna zdarzeń percepcyjnych, przypomina, że uczestnik w ciszy nie „nic nie robi", tylko intensywnie odbiera. Psychoperformans wprowadza więc mikro-sygnały orientacyjne: nie interpretacyjne, tylko czasowe i materialne. Uczestnik wie, kiedy cisza się zaczęła, ile potrwa, co jest znakiem jej końca; ma też zawsze obiekt–klucz jako kotwicę faktury, ciężaru i temperatury. Dzięki temu cisza nie staje się testem ani jamą projekcji, tylko materiałem kompozycyjnym, w którym intencja jest utrzymywana bez presji na „osiągnięcie stanu".

Najbardziej delikatnym obszarem pozostaje modlitwa, bo modlitwa jest nie tylko techniką, ale elementem formy życia, o czym pisał Ludwig Wittgenstein, a w sporach o roszczenia ważności Jürgen Habermas przypominałby, że język niesie zobowiązania. Z tego powodu prowadzący nie „wymyśla modlitwy" w miejsce tradycji, jeśli nie jest jej częścią, bo to byłoby teatralizacją i zawłaszczeniem, a na to psychoperformans odpowiada krytyką Talala Asada i Saby Mahmood: praktyka religijna nie jest luźnym repertuarem gestów, tylko dyscypliną zakorzenioną w instytucjach, tekstach i wspólnotach. Jeżeli modlitwa ma pojawić się w planie sytuacyjnym, pojawia się jako przestrzeń prywatna albo jako minimalna, ogólna formuła, która nie udaje liturgii i nie przenosi autorytetu. Prowadzący może zaproponować zdanie o strukturze

intencjonalnej, które nie jest „modlitwą zastępczą", lecz neutralnym sformułowaniem decyzji, na przykład w języku, który Charles Taylor nazwałby językiem moralnego horyzontu: „wybieram uważność", „wybieram łagodność wobec siebie", „wybieram szacunek dla granic". Jeżeli uczestnik chce modlić się w swojej tradycji, robi to bez ujawniania treści, bez oceny, bez nacisku na wspólnotę. Jeśli grupa chce formy wspólnej, musi to być kontekst jednoznacznie dobrowolny i jawny, a prowadzący musi powstrzymać się od mieszania modlitwy z językiem terapii, energii i skutku, bo to jest najkrótsza droga do roszczeń, zależności i do symbolicznego zamętu.

Błogosławienie dłoni domyka się w psychoperformansie jako praktyka o wysokiej precyzji etycznej. Po pierwsze dlatego, że dotyk jest interwencją, a interwencja wymaga protokołu, co w pracy performatywnej wyraźnie widać także w genealogiach live art, od Mariny Abramović po praktyki polskiej sztuki akcji, w których ciało i dotyk były polem napięć, ryzyka i zgody, choć język tych praktyk bywał inny. Po drugie dlatego, że dłonie w psychoperformansie są organem sprawczości wobec obiektu–klucza, więc błogosławienie dłoni ma sens jako ustanowienie warunków manipulacji: „to, co robię rękami, robię świadomie", „to, czego dotykam, dotykam z granicą", „jeśli dotyk staje się zbyt intensywny, wycofuję się". Po trzecie dlatego, że błogosławieństwo jest semantycznie naładowane: może stać się aktem troski, ale może też stać się aktem dominacji, jeśli wprowadzi asymetrię „dający–biorący". Psychoperformans minimalizuje asymetrię przez autogest i przez symetryzację relacji, a jeżeli dopuszcza gest relacyjny, czyni go transparentnym i odwracalnym. To jest zgodne z ostrzeżeniami Catherine Bell: rytualizacja ma tendencję do produkowania różnicy statusu; psychoperformans projektuje rytualizację tak, aby różnicowała intensywność i parametry, a nie osoby.

Ważne jest również to, że języki intencji w psychoperformansie są stale sprawdzane w logice „domknięcia bez opowieści". Uczestnik nie musi wyjaśniać, co przeżył, żeby to było ważne. Uczestnik nie musi nadawać temu statusu „znaku", żeby to było realne. Uczestnik nie musi uzyskać interpretacji, żeby mieć narzędzie. Ta logika jest zbieżna z postawą, którą w neurofenomenologii Francisco Varela i Evan Thompson wiązali z rygorem opisu doświadczenia: opis nie jest interpretacją, a interpretacja nie jest obowiązkiem. W praktyce psychoperformansu oznacza to, że po modlitwie, po geście dłoni, po ciszy, najważniejsze jest wykonanie gestu wyjścia i powrotu, a nie komentarz. Domknięcie jest rzemiosłem: światło wraca do neutralności, dźwięk wygasa, obiekt–klucz zostaje odłożony, słowo wraca do kontraktu, a nie do mitu. W ten sposób perspektywa duchowa pozostaje intensywna, ale nie staje się instytucją roszczeń.

Tym samym podrozdział o modlitwie, błogosławieniu dłoni i liturgii ciszy zamyka się jako opis trzech języków intencji, które można włączyć do planu sytuacyjnego tylko wtedy, gdy spełnione są warunki: brak obietnicy skutku, brak przymusu interpretacyjnego, brak hierarchii doświadczeń, jawność protokołu zgody, odwracalność progu i możliwość pełnego wycofania bez utraty twarzy. W perspektywie antropologicznej Turnera języki te mogą wytwarzać liminalność i communitas; w perspektywie socjologicznej Collinsa mogą generować energię emocjonalną; w perspektywie krytycznej Bourdieu i Foucaulta mogą stać się mechanizmem dominacji; w perspektywie rytualnej Bell i Asada mogą reprodukować władzę ukrytą w formie; psychoperformans trzyma je więc w napięciu, które jest konstruktywne: wykorzystuje ich zdolność do organizowania uwagi, ale nie pozwala im stać się argumentem epistemicznym ani klinicznym. W genealogii europejskich praktyk performatywnych, od Grotowskiego i Kantora po Beuysa oraz liczne nurty sztuki akcji, widać, że intensywność bez protokołu domknięcia jest

etycznie ryzykowna; psychoperformans dopisuje do intensywności protokół, a do protokołu dopisuje prawo do prywatności sensu. To jest jego specyficzna synteza: duchowość jako materiał formy, forma jako etyka, etyka jako warunek wolności uczestnika.

34.3. Synchroniczność i przypadek znaczący – granice interpretacji

Synchroniczność i „przypadek znaczący" są w psychoperformansie jednym z najbardziej niebezpiecznych, a zarazem najbardziej produktywnych węzłów materiału symbolicznego. Niebezpiecznych, ponieważ język „znaku" i „przeznaczenia" potrafi błyskawicznie przekształcić się w język roszczeń poznawczych: zaczyna się od niewinnego skojarzenia, a kończy na niejawnej doktrynie, w której każda zbieżność staje się dowodem, każda anomalia – zapowiedzią, a każda wątpliwość – „oporem" lub „ślepotą". Produktywnych, ponieważ zbieżności – realne, statystycznie nieuniknione, a czasem zaskakująco ustrukturyzowane przez własne nawyki percepcyjne – są paliwem narracji, paliwem decyzji, paliwem reorganizacji uwagi, a więc dokładnie tym, czym psychoperformans operuje, kiedy buduje przejście z trybu automatycznego w tryb intencjonalny. Z tego powodu perspektywa duchowa w psychoperformansie nie może ani wyśmiać synchroniczności jako „zabobonu", ani jej afirmować jako „prawa kosmicznego", lecz musi ją opisać jako fenomen graniczny: między semiotyką (co uznajemy za znak), hermeneutyką (jak nadajemy sens), psychologią poznawczą (jak rozpoznajemy wzory), socjologią rytuału (jak wspólnota stabilizuje interpretacje) oraz etyką prowadzenia (kiedy interpretacja staje się przemocą). W tym rozdziale interesuje nas nie metafizyczny status synchroniczności, lecz status praktyczny: co wolno robić z „przypadkiem znaczącym", aby nie zamienić go w instrument dominacji, nocebo lub zależności.

Wprowadzenie do tego pola musi zacząć się od porządku pojęć. Termin synchroniczność (Synchronizität) został wprowadzony przez Carla Gustava Junga jako propozycja opisu znaczących zbiegów okoliczności, które nie mają jawnego związku przyczynowego, a jednak są przeżywane jako sensowne; w tle tej propozycji znajduje się napięcie między wewnętrznym stanem psychicznym a zewnętrznym zdarzeniem, które układa się w zbieżną figurę. Jung – w dialogu z Wolfgangiem Paulim, fizykiem i współtwórcą mechaniki kwantowej – próbował myśleć o takim zbiegu jako o korelacji nieprzyczynowej, co natychmiast rodzi ryzyko: język „nieprzyczynowej korelacji" może zostać łatwo przekształcony w potoczną metafizykę, w której świat „odpowiada", „wysyła sygnały" i „potwierdza". Psychoperformans przyjmuje więc podwójny rygor. Po pierwsze: uznaje, że ludzie realnie doświadczają zbieżności jako sensu, a to doświadczenie ma skutki regulacyjne i decyzyjne. Po drugie: odmawia traktowania tego doświadczenia jako dowodu ontologicznego, ponieważ dowód wymaga procedury, a procedura nie jest dostępna w ramach pojedynczego przeżycia. Ten rygor jest zgodny z metodologiczną ostrożnością, którą w antropologii praktyk religijnych postulował Talal Asad, a w analizie rytualizacji Catherine Bell: opisujemy praktykę i jej skutki, nie legitymizujemy jej roszczeń.

„Przypadek znaczący" w psychoperformansie jest więc kategorią operacyjną: oznacza zdarzenie lub koincydencję, które zostają włączone do planu sytuacyjnego jako surowiec symboliczny, ale tylko pod warunkiem, że nie naruszają zasad nie-zawłaszczania, odwracalności i bezpieczeństwa. W praktyce surowcem może być spotkanie, słowo zasłyszane „w samą porę", powtarzający się motyw w przestrzeni miejskiej, sekwencja liczb, nieoczekiwany przedmiot znaleziony na trasie, nagły powrót obrazu z przeszłości, a nawet koincydencja dźwiękowa.

Psychoperformans nie pyta wtedy „czy to jest znak", tylko pyta: czy można to potraktować jako obiekt–klucz lub jako impuls reorganizacji uwagi bez tworzenia przymusu interpretacyjnego. To rozróżnienie jest fundamentalne: znak w sensie semiotyki Charlesa Sandersa Peirce'a (ikona, indeks, symbol) jest zawsze relacją między czymś a interpretantem; nie istnieje „znak sam w sobie" poza praktyką interpretacji. Kiedy uczestnik mówi „to jest znak", mówi w istocie „to działa na mój interpretant w sposób szczególny". Psychoperformans pozwala na tę szczególność, ale nie pozwala jej przerobić na władzę: prowadzący nie może potwierdzać, że „to na pewno znak", bo w tym potwierdzeniu rodzi się roszczenie do nadzoru nad sensem.

Żeby utrzymać granice interpretacji, trzeba rozumieć elementarną kognitywną mechanikę zbiegów okoliczności. Psychologia poznawcza i nauki o decyzji od dawna opisują, że człowiek jest maszyną do wykrywania wzorów, a wykrywanie wzorów bywa zarówno adaptacyjne, jak i złudne. Amos Tversky i Daniel Kahneman opisywali heurystyki i błędy poznawcze, które sprawiają, że przeceniamy znaczenie zdarzeń dostępnych w pamięci, że selektywnie potwierdzamy hipotezy (confirmation bias) i że budujemy spójne narracje z niepełnych danych. Michael Shermer popularyzował pojęcie patternicity jako tendencję do dostrzegania wzorów nawet tam, gdzie mamy do czynienia z szumem. W praktyce synchroniczności działa jeszcze coś innego: pamięć epizodyczna (Endel Tulving) wiąże zdarzenia z afektem i z kontekstem, a afekt działa jak klej semantyczny. Jeśli zbieżność „dotyka" emocjonalnie, zostaje wzmocniona, a następne zbieżności będą widziane łatwiej, ponieważ uwaga zostaje wytrenowana do wyszukiwania podobnych figur. To nie unieważnia sensu przeżycia, ale pokazuje, że przeżycie jest sprzężeniem uwagi, pamięci i afektu, a nie „komunikatem z zewnątrz". Psychoperformans uznaje to sprzężenie i uczy pracy na nim: intencja nie polega na tym, by przestać widzieć wzory, lecz na tym, by utrzymać ich status jako hipotezy interpretacyjnej, nie jako dowodu.

Z perspektywy współczesnych teorii poznania – szczególnie tych, które rozwijają obraz mózgu jako systemu predykcyjnego – synchroniczność można opisać jako zdarzenie o wysokiej wartości informacyjnej względem aktualnego modelu świata. Karl Friston i Andy Clark, a także Jakob Hohwy, opisywali poznanie jako ciągłą redukcję błędu przewidywania: system nerwowy minimalizuje zaskoczenie, aktualizując modele i dobierając działania. Koincydencja, która „pasuje" do wewnętrznego napięcia, może być odczuta jako szczególnie znacząca, bo działa jak gwałtowne przestrojenie modelu: nagle pojawia się pozór porządku, który łączy wnętrze i zewnętrze. Taki pozór może być twórczy, ponieważ uruchamia rekonfigurację intencji i decyzji, ale może też być destrukcyjny, jeśli zacznie napędzać kompulsywne poszukiwanie znaków, paranoiczne łączenie faktów albo moralizującą narrację o winie i karze. W tym sensie granice interpretacji są w psychoperformansie nie kwestią „światopoglądu", tylko kwestią higieny modelu: kiedy interpretacja zaczyna zwiększać niepewność i lęk, zamiast ją porządkować, plan sytuacyjny musi wykonać korektę.

W tradycjach artystycznych „przypadek znaczący" był wielokrotnie wykorzystywany jako technologia sensu, ale niemal zawsze z ryzykiem nadinterpretacji. Surrealiści, zwłaszcza André Breton, rozwijali ideę hasard objectif, „przypadku obiektywnego", w którym świat i pragnienie spotykają się w pozornie cudownej koincydencji; sytuacjoniści z Guy Debordem praktykowali dérive i psychogeografię jako sposób, by przypadkowe trajektorie ujawniały ukryte struktury pragnienia i władzy w mieście; John Cage budował kompozycje na operacjach losowych, by rozszczelnić ego kontrolujące, a jednocześnie utrzymać rygor formy; Oulipo, z Raymondem Queneau i Georges'em Perecem, traktowało przypadek jako funkcję ograniczeń, a nie jako

metafizykę. Psychoperformans dziedziczy z tych tradycji jedno: przypadek może być narzędziem dezautomatyzacji percepcji i działania. Nie dziedziczy natomiast ich skłonności do mitologizacji przypadku jako „objawienia" albo jako „głębszej prawdy". Psychoperformans jest bardziej podobny do rygoru procedury niż do romantycznej celebracji znaku: przypadek jest dopuszczany, ale w ramie, która chroni przed inflacją sensu.

Dlatego podstawową zasadą pracy z synchronicznością w psychoperformansie jest zasada wielości wyjaśnień. Każda koincydencja, zanim stanie się materiałem planu sytuacyjnego, powinna zostać pomyślana co najmniej w trzech rejestrach jednocześnie: jako zdarzenie statystycznie możliwe, jako zdarzenie psychologicznie wyselekcjonowane przez uwagę i afekt oraz jako zdarzenie kulturowo-semiotyczne, czyli takie, które nabiera znaczenia w określonym języku symboli. Ten trójrejestrowy opis jest praktycznym odpowiednikiem hermeneutycznej powściągliwości: nie redukuje sensu do „czystej chemii mózgu", ale też nie wynosi sensu do „komunikatu z kosmosu". Pozwala utrzymać napięcie, w którym uczestnik może pracować symbolicznie bez popadania w roszczenia. Paul Ricoeur powiedziałby, że symbol otwiera pole myślenia; psychoperformans dodaje, że pole myślenia musi mieć bariery ochronne, jeśli ma pozostać wolne.

Druga zasada to zasada nieprzymusowej materializacji. Jeżeli przypadek ma wejść do planu sytuacyjnego, powinien wejść przez obiekt, gest i procedurę, a nie przez dogmatyczną interpretację. W praktyce oznacza to, że znaleziony przedmiot może stać się obiektem–kluczem, ale jego „znaczenie" nie zostaje ogłoszone; zamiast tego uczestnik pracuje na fakturze, ciężarze, termice i oporze, a sens – jeśli przychodzi – przychodzi jako prywatna narracja, nie jako przymus. Podobnie słowo zasłyszane „w samą porę" może stać się hasłem intencji, ale nie wolno mu nadać statusu przepowiedni; hasło ma regulować uwagę, nie ustanawiać metafizykę. W ten sposób psychoperformans przenosi synchroniczność z poziomu roszczenia na poziom rzemiosła, a rzemiosło jest z natury odwracalne: można je wykonać inaczej, można je przerwać, można je zminimalizować.

Trzecia zasada to zasada antyeskalacji, szczególnie istotna w dynamice communitas. W grupie przypadki znaczące łatwo się udzielają, ponieważ wspólnota produkuje spójność interpretacyjną: ktoś opowiada o znaku, ktoś dopowiada, ktoś potwierdza, a w krótkim czasie tworzy się narracja, w której „to nie może być przypadek". Socjologia rytuału, od Émile'a Durkheima po Randalla Collinsa, uczy, że wspólna uwaga i wspólny afekt stabilizują wspólne przekonania, a więc także wspólne interpretacje. Psychoperformans wprowadza tu hamulec: przypadek znaczący może być przeżyciem jednostkowym, ale nie staje się wspólną doktryną. Prowadzący nie buduje „mapy znaków" dla grupy, nie ustanawia hierarchii „bardziej synchronizowanych" i „mniej synchronizowanych", nie tworzy rytuału potwierdzania znaków. Zamiast tego proponuje neutralne ramy opisu: co się wydarzyło, jakie to miało skutki w ciele, jak zmieniło uwagę, co w planie sytuacyjnym warto skorygować. Taki język utrzymuje fenomen bez mitologii, a to jest sedno granic interpretacji.

Wreszcie, trzeba dopowiedzieć, że granice interpretacji są również granicami klinicznego bezpieczeństwa, mimo że książka nie diagnozuje i nie prowadzi terapii. W polu doświadczeń granicznych istnieją stany, w których przypadek znaczący przestaje być twórczą metaforą, a zaczyna być strukturą urojeń lub kompulsji interpretacyjnej: świat staje się „siatką znaków", a uczestnik traci możliwość zawieszenia interpretacji. Psychoperformans nie nazywa tego

diagnozą, ale rozpoznaje to jako czerwony alarm proceduralny: kiedy nie ma już miejsca na hipotezę, kiedy wszystko jest pewnością znaku, kiedy rośnie lęk i presja natychmiastowego działania, plan sytuacyjny musi zostać uproszczony, a prowadzący musi przejść na protokół bezpieczeństwa, który minimalizuje bodźce, domyka próg i – jeśli sytuacja tego wymaga – uruchamia odsyłanie do specjalistów. To jest konsekwencja etyki ostrożności, a nie stanowiska światopoglądowego. Granice interpretacji są w tym sensie granicami odpowiedzialności: interpretacja jest dozwolona tylko tak długo, jak długo nie staje się przemocą wobec uczestnika.

Jeżeli synchroniczność ma pozostać w psychoperformansie narzędziem, a nie doktryną, musi zostać podporządkowana rygorowi probabilistycznemu i rygorowi semiotycznemu jednocześnie. Rygor probabilistyczny nie polega na tym, by „odebrać sens" doświadczeniu, tylko by odebrać mu status dowodu. W historii refleksji nad przypadkiem i zbieżnościami istnieją proste intuicje, które są zaskakująco skuteczne jako bezpieczniki: John E. Littlewood sformułował prawo mówiące, że „cuda" są statystycznie oczekiwane, gdy żyjemy wystarczająco długo i rejestrujemy wystarczająco wiele zdarzeń, a Joseph M. Keller i późniejsi popularyzatorzy pokazali, jak łatwo mylimy rzadkość zdarzenia z rzadkością jego doświadczenia w długich ciągach czasu. Persi Diaconis i Frederick Mosteller opisywali z kolei „prawa dużych liczb" w wersji potocznej: jeśli przestrzeń możliwości jest ogromna, to nawet bardzo mało prawdopodobne konfiguracje będą się pojawiać, a my będziemy je pamiętać właśnie dlatego, że są uderzające. Psychoperformans korzysta z tych narzędzi nie po to, by uczestnikowi powiedzieć „to tylko przypadek", lecz po to, by utrzymać interpretację w trybie hipotezy i przez to zachować autonomię: jeśli uznam zbieżność za dowód, przestaję mieć wolność wyboru, bo „znak" zaczyna mnie prowadzić przymusem.

Rygor semiotyczny jest równie istotny, bo wiele nadużyć nie wynika z samej skłonności do dostrzegania wzorów, lecz z tego, że w grupie powstaje wspólny kod, który zaczyna wymuszać interpretacje. Umberto Eco pisał o granicach interpretacji i o tym, że interpretacja może stać się nadprodukcją sensu, w której tekst czy zdarzenie jest tylko pretekstem do wytworzenia dowolnej tezy, a Roland Barthes przypominał, że znaki działają w reżimach mitologii: naturalizują historyczne konstrukcje sensu, czyniąc je „oczywistymi". Jurij Łotman i szkoła tartusko-moskiewska pokazywali kulturę jako semiosferę, w której znaczenia migrują i stabilizują się przez powtarzalność kodów. W psychoperformansie to jest bezpośrednio praktyczne: jeśli grupa zaczyna kodować zdarzenia jako „znaki" według jednego wzorca, bardzo szybko powstaje domyślna ontologia świata, w której wszystko do wszystkiego „pasuje", a uczestnik traci prawo do zawieszenia interpretacji, bo zawieszenie wygląda jak zdrada wspólnoty. Dlatego prowadzący nie tylko nie potwierdza znaków, ale aktywnie rozprasza kod, utrzymując wielość rejestrów wyjaśnień i przypominając, że sens jest prywatny, a nie wspólnotowo obowiązujący.

W kognitywistyce istnieją pojęcia, które dobrze opisują mechanikę „przypadku znaczącego" bez wchodzenia w spór metafizyczny. Klaus Conrad wprowadzał pojęcie apofenii jako skłonności do dostrzegania znaczących powiązań w przypadkowych danych; Michael Shermer popularyzował patternicity; badacze percepcji, od Irvinga Biedermana po Anne Treisman, pokazywali, że rozpoznawanie obiektów i wiązanie cech jest procesem aktywnym, a nie biernym odbiorem. Do tego dochodzą klasyczne zjawiska z psychologii poznawczej: iluzoryczna korelacja opisywana przez Loren i Jean Chapmanów, błąd skupisk (clustering illusion) oraz mechanizmy potwierdzania oczekiwań analizowane przez Tversky'ego i Kahnemana. W

psychoperformansie te pojęcia pełnią funkcję hamulca: kiedy uczestnik zaczyna budować gęstą sieć znaków, prowadzący może nazwać mechanizm na poziomie neutralnym („umysł łączy kropki"), zamiast nazwać go na poziomie ontologicznym („świat wysyła sygnały"). To rozróżnienie jest etyczne, ponieważ nie odbiera doświadczeniu powagi, ale odbiera mu przymus.

Jednocześnie psychoperformans nie może popaść w wulgarny racjonalizm, który redukuje wszystko do błędu poznawczego, bo wtedy niszczy własne pole pracy symbolicznej. Clifford Geertz uczył, że człowiek żyje w sieciach znaczeń, które sam utkał, a sens jest realnym składnikiem działania społecznego; Victor Turner pokazywał, że symbole mają moc właśnie dlatego, że są wieloznaczne i pracują na progu porządku oraz nieporządku. To, co psychoperformans wnosi, to zasada: symbol jest realny jako operator uwagi i decyzji, ale nie jest realny jako dowód epistemiczny. W tym sensie przypadek znaczący może być traktowany jak impuls do reorganizacji praktyki, a nie jak komunikat, którego trzeba słuchać. Jeśli uczestnik uznaje, że powtarzający się motyw liczb jest dla niego „znaczący", psychoperformans nie musi prowadzić sporu o numerologię na poziomie prawdy, tylko może zaproponować materializację: liczby stają się rytmem gestu, miarą czasu, układem obiektu–klucza, ale pozostają w sferze odwracalnej formy, nie w sferze przymusu interpretacyjnego.

W praktyce planu sytuacyjnego granice interpretacji są utrzymywane przez cztery procedury, które działają jak szczeliny bezpieczeństwa. Pierwsza procedura to opóźnienie interpretacji. Prowadzący wprost wprowadza zasadę: żadnej interpretacji nie rozstrzygamy w szczycie pobudzenia, bo w szczycie pobudzenia rośnie skłonność do pewności, a pewność jest paliwem dla dogmatu. Jest to zgodne z tym, co w badaniach nad lękiem i zagrożeniem pokazywali badacze tacy jak Joseph LeDoux i Lisa Feldman Barrett, choć psychoperformans nie potrzebuje wchodzić w spory o konstrukcjonizm emocji, by przyjąć prosty standard: intensywność sprzyja skrótom poznawczym. Druga procedura to rozdzielenie opisu od wyjaśnienia: najpierw opisujemy zdarzenie i jego skutki w ciele, dopiero potem dopuszczamy wielość hipotez sensu. Trzecia procedura to test odwracalności: jeżeli interpretacja wymusza natychmiastowe działania, decyzje radykalne lub zerwania relacji, jest automatycznie traktowana jako ryzykowna i wymaga schłodzenia, a czasem zawieszenia. Czwarta procedura to prywatność sensu: uczestnik może zatrzymać interpretację dla siebie i nie musi jej udostępniać wspólnocie; tym samym communitas nie przejmuje roli sądu i nie wytwarza ortodoksji.

W tym miejscu warto doprecyzować, że problem synchroniczności w grupie nie jest problemem „łatwowierności", tylko problemem mechaniki rytuału interakcyjnego. Émile Durkheim opisywał, że w rytuałach wspólnota wytwarza doświadczenie „mocy" przez kolektywne pobudzenie; Randall Collins pokazywał, że rytuały interakcyjne generują energię emocjonalną i solidarność przez współdzieloną uwagę oraz wspólny rytm. Gdy do tej dynamiki dołożymy materiał „znaku", powstaje bardzo silny mechanizm stabilizacji przekonań: grupa zaczyna działać jak urządzenie potwierdzające sens. Psychoperformans odwraca tę logikę: grupa nie potwierdza sensu, grupa potwierdza prawo do niepewności. Prowadzący może powiedzieć: „nie musimy wiedzieć", „nie musimy tego nazywać", „możemy zostawić to jako otwarte", i to jest równie pełnoprawna forma domknięcia jak „wielkie wyjaśnienie". W języku Catherine Bell byłoby to świadome przecięcie rytualizacji jako strategii władzy: zamiast wytwarzać jedną ramę interpretacyjną, wytwarza się ramę pluralizmu.

Szczególnie newralgiczne są te sytuacje, w których uczestnik prosi o potwierdzenie, że zdarzenie ma charakter „proroctwa" lub że jest „ostrzeżeniem". Tu psychoperformans musi być bezwzględny metodologicznie, bo potwierdzenie natychmiast wytwarza zależność. Zależność jest tym groźniejsza, im bardziej prowadzący bywa postrzegany jako autorytet duchowy, terapeutyczny lub artystyczny. Psychoperformans przyjmuje więc zasadę antyproroczą: żadnych wypowiedzi, które ustanawiają przyszłość jako konieczność na podstawie zbieżności. Zbieżność może być impulsem do zwiększenia ostrożności, do przyjrzenia się granicom, do domknięcia progu, ale nie może być podstawą do deterministycznych stwierdzeń. W przeciwnym razie wkraczamy w obszar, w którym przypadek znaczący staje się technologią kontroli. Michel Foucault opisałby to jako sprzężenie wiedzy i władzy; Bourdieu jako produkcję kapitału symbolicznego; psychoperformans nazywa to prościej: nadużycie interpretacji.

Trzeba również wprowadzić rozróżnienie między pracą symboliczną a kompulsją interpretacyjną, bo obie mogą wyglądać podobnie na powierzchni, ale różnią się skutkiem. Praca symboliczna zwiększa zakres sprawczości, nawet jeśli jest emocjonalnie trudna; kompulsja interpretacyjna zmniejsza zakres sprawczości, bo narzuca konieczność reagowania na „znaki" i produkuje lęk, gdy znaków jest za mało albo gdy są sprzeczne. W literaturze psychiatrycznej i psychologicznej, od teorii aberrant salience Shitija Kapura po badania Garety i Freemana nad interpretacjami zagrożenia, pojawia się wątek, że pewność interpretacyjna może rosnąć wraz z niepewnością i lękiem, tworząc paradoksalną ulgę: lepiej mieć złą pewność niż otwartą niepewność. Psychoperformans nie wchodzi w diagnozy, ale rozpoznaje ten mechanizm jako sygnał ostrzegawczy w planie sytuacyjnym: jeśli interpretacja „uspokaja" przez absolutyzację znaku, rośnie ryzyko zależności i eskalacji. Wtedy procedura jest jedna: wracamy do formy, do obiektu–klucza, do gestu minimalnego, do domknięcia progu, do neutralnego światła i do redukcji bodźców, a interpretację zostawiamy jako hipotezę bez natychmiastowych decyzji.

Ostatecznie granice interpretacji są w psychoperformansie formą etyki języka. Prowadzący utrzymuje język tak, aby nie mieszał rejestrów: nie miesza rejestru artystycznego z rejestrem klinicznym, nie miesza rejestru duchowego z rejestrem dowodu, nie miesza semiotyki z diagnozą, nie miesza prywatnej metafory z publiczną normą. To jest trudna dyscyplina, bo kultura współczesna – od internetowych ekosystemów znaczeń po ruchy New Age i rozmaite nurty pseudonauki – lubi mieszać rejestry, czyniąc z metafory argument. Psychoperformans działa odwrotnie: metafora jest dozwolona jako metafora, a jeśli zaczyna udawać dowód, zostaje cofnięta do formy. Ta dyscyplina jest warunkiem, aby perspektywa duchowa mogła współistnieć z odpowiedzialnością i aby przypadek znaczący nie stał się narzędziem przemocy.

W praktyce psychoperformansu najważniejsze nie jest rozstrzygnięcie, czy synchroniczność „jest prawdziwa", tylko ustanowienie takiej architektury planu sytuacyjnego, aby przeżycie zbieżności nie przekształciło się w przymus. W tym sensie „granice interpretacji" są granicami operacyjnymi: regulują, kiedy wolno dopuścić symboliczny rezonans, a kiedy należy go schłodzić i przenieść z poziomu narracji na poziom formy, czyli na parametry obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Jeśli prowadzący rozumie, że każdy znak jest relacją interpretanta do zdarzenia w sensie Charlesa Sandersa Peirce'a, a nie ontologicznym telegramem, wówczas może utrzymać doświadczenie w trybie potencjalności, który Paul Ricoeur uznałby za właściwe pole symbolu: symbol otwiera, lecz nie zamyka. Gdy jednak znak zostaje ogłoszony jako pewnik, natychmiast wchodzą w grę mechanizmy władzy i zależności, o których pisali Pierre Bourdieu i

Michel Foucault, ponieważ ogłoszenie sensu wytwarza asymetrię: ktoś „wie” i ktoś „nie wie”, ktoś „czyta” i ktoś „jest czytany”. Psychoperformans, jako metodologia autorska Oskara Chmioły, jest w tym miejscu konsekwentnie anty-doktrynalny: wolno pracować na zbieżnościach jako na materiale performatywnym, ale nie wolno ich zamieniać w aparat poznawczy, który rozporządza cudzym życiem.

Dlatego w psychoperformansie przypadek znaczący podlega rygorowi dokumentacyjno-fenomenologicznemu, który nie jest terapią i nie jest ekspertyzą, lecz jest techniką higieny sensu. W najprostszym ujęciu oznacza to, że uczestnik nie jest zachęcany do produkowania wielkich wyjaśnień, tylko do odnotowania, co się wydarzyło, jak zmieniła się uwaga, jaki był afekt i jakie było ciało. To odnotowanie jest praktyką podobną do tego, co Francisco Varela i Evan Thompson nazywali rygorem pierwszoosobowego opisu w neurofenomenologii, lecz bez roszczenia naukowego w skali eksperymentu: chodzi o to, by sens nie wyprzedzał danych doświadczenia. Jednocześnie to odnotowanie działa jak hamulec dla heurystyk opisywanych przez Amosa Tversky’ego i Daniela Kahnemana, bo przestaje się budować narrację na szybko, a zaczyna się widzieć rozkład w czasie, selektywność pamięci i to, jak łatwo „znaki” układają się w ciąg tylko dlatego, że umysł lubi ciągi. W praktykach IndywiduAkcji, czyli serii psychoperformansów rozłożonych w czasie, właśnie to jest kluczowe: nie pojedynczy znak, lecz dynamika znaków oraz ich wpływ na decyzje i regulację pobudzenia.

Ten rygor dokumentacyjny nie może jednak być suchy i redukcjonistyczny, bo wtedy niszczy pole symbolu, które jest jednym z głównych instrumentów pracy w perspektywie duchowej. Clifford Geertz przypominał, że znaczenia są realne jako elementy życia społecznego, a Victor Turner, że symbole rytualne działają właśnie dlatego, że są wielowarstwowe i że potrafią kondensować sprzeczne napięcia. Psychoperformans utrzymuje więc dwie równoległe perspektywy: perspektywę kognitywną, która pozwala zobaczyć mechanikę apofenii, patternicity i iluzorycznej korelacji (Conrad, Shermer, Chapmanowie), oraz perspektywę hermeneutyczną, która uznaje, że człowiek może potrzebować sensu, aby wykonać decyzję, domknąć etap, przerwać toksyczną pętlę lub odzyskać sprawczość. Granice interpretacji nie są więc zakazem interpretowania, tylko zakazem absolutyzacji; sens wolno budować, ale nie wolno go narzucać jako konieczności ani dowodu.

W tym punkcie szczególnie widać, dlaczego psychoperformans musi być ostrożny wobec jungowskiej synchroniczności w jej popularnych mutacjach. Carl Gustav Jung, projektując pojęcie synchroniczności i rozmawiając z Wolfgangiem Paulim, próbował znaleźć język dla doświadczenia korelacji, które nie daje się łatwo wpisać w łańcuch przyczynowy, a jednocześnie jest psychicznie „nie do pominięcia”. Ten gest intelektualny bywa interesujący jako historia idei, lecz w praktyce warsztatowej łatwo staje się paliwem dla metafizycznej pewności. Psychoperformans przyjmuje tu zasadę anty-eskalacyjną: jeśli uczestnik używa słownika synchroniczności, prowadzący nie walczy z nim, ale też go nie wzmacnia. Nie mówi „to na pewno znak”, nie mówi „to wszechświat”, nie mówi „to potwierdza twoją drogę”, bo takie zdania są aktami władzy w sensie Austina, deklaracjami statusu, które zmieniają strukturę sytuacji. Zamiast tego prowadzący utrzymuje język na poziomie relacji: „to zdarzenie jest dla ciebie znaczące”, „możesz to potraktować jako impuls uwagi”, „możesz sprawdzić, co to robi z twoim ciałem”, „możesz przenieść to na obiekt–klucz, żeby nie musieć tego rozstrzygać”. W ten sposób doświadczenie jest uszanowane, a równocześnie nie staje się przymusem.

Krytycznym problemem jest moment, w którym przypadek znaczący zaczyna ingerować w decyzje wysokiej stawki: zerwania relacji, radykalne zmiany życiowe, natychmiastowe działania, rezygnacje, oskarżenia, działania odwetowe, ryzykowne inwestycje, niebezpieczne praktyki. W tym miejscu psychoperformans wprowadza etyczną zaporę opartą o odwracalność i o zwłokę decyzyjną, co można powiązać z tradycją racjonalności ograniczonej Herberta A. Simona oraz z ujęciem intencji jako planu działania u Michaela Bratmana. Zbieżność może być potraktowana jako sygnał, by zwolnić i zobaczyć własny model świata, ale nie może być traktowana jako rozkaz. Jeżeli interpretacja znaku wymusza natychmiastową decyzję, plan sytuacyjny powinien przełączyć się w tryb minimalny: redukcja bodźców, neutralne światło, spokojny dźwięk lub jego brak, przywrócenie kontaktu z obiektem–kluczem, domknięcie progu i powrót do zwyczajnych czynności orientujących. To jest konsekwencja logiki mózgu predykcyjnego, o której pisali Karl Friston i Andy Clark: gdy rośnie zaskoczenie i pobudzenie, rośnie chęć gwałtownego „wyjaśnienia" i gwałtownego „działania", by zredukować niepewność, a właśnie wtedy rośnie ryzyko błędu. Psychoperformans nie „zabiera sensu", tylko nie pozwala, by sens stał się przemocą w czasie intensywności.

Istnieje jednak jeszcze bardziej ryzykowny wariant, w którym przypadek znaczący nie jest już impulsem, lecz staje się systemem, a system zaczyna wypełniać całe pole percepcji. Wtedy świat przestaje być przestrzenią zdarzeń, a staje się totalną semiosferą, w której wszystko jest znakiem i wszystko wymaga reakcji, a zawieszenie interpretacji staje się niemożliwe. Psychoperformans nie stawia diagnoz i nie wchodzi w rolę kliniczną, ale musi umieć rozpoznać stan proceduralnie niebezpieczny: rosnąca pewność interpretacyjna sprzężona z rosnącym lękiem; przymus łączenia elementów w jeden spisek sensu; gwałtowne przenoszenie znaczeń na osoby z otoczenia; spadek możliwości snu i regeneracji; narastające pobudzenie, które nie daje się modulować zmianą parametrów planu sytuacyjnego. Literatura psychiatryczna i psychologiczna opisywała mechanikę nadawania znaczeń w różnych kontekstach, między innymi w hipotezie aberrant salience Shitija Kapura, a także w analizach stylów wnioskowania i interpretacji zagrożenia u Daniela Freemana i Philippy Garety; psychoperformans nie przywołuje tych nazwisk, by „oceniać" uczestnika, lecz by przypomnieć prowadzącemu, że istnieją stany, w których praca na znakach jest nieetyczna, bo zwiększa destabilizację. Wtedy odpowiedzialność jest jedna: domknąć próg, przerwać pracę symboliczną, zastosować minimalne zasady bezpieczeństwa i uruchomić protokół odsyłania do specjalistów, zgodnie z zasadą ostrożności, którą w tej części książki konsekwentnie utrzymujemy.

W wymiarze kulturowym granice interpretacji są także granicami mitologizacji, a więc granicami tego, co Umberto Eco krytykował jako nadprodukcję sensu, oraz tego, co Roland Barthes nazywał naturalizacją mitu. Praktyki współczesne, zwłaszcza internetowe ekosystemy znaczeń, tworzą środowisko, w którym interpretacja jest często natychmiastowa, totalna i performowana publicznie jako tożsamość. Psychoperformans robi ruch przeciwny: odpublicznia znak, prywatyzuje sens i materializuje doświadczenie. Zamiast opowieści o „przeznaczeniu" proponuje obiekt–klucz, zamiast kaskady interpretacji proponuje pracę na fakturze, ciężarze, termice i oporze, zamiast potwierdzania wspólnotowego proponuje prawo do niepewności. W tym miejscu przydatne jest przypomnienie tradycji awangard i neoawangard, które pracowały z przypadkiem bez mitologii: John Cage używał operacji losowych, by rozszczelnić autorską kontrolę, ale równocześnie utrzymywał rygor partytury i procedury; Georges Perec i Raymond Queneau w Oulipo traktowali przypadek jako funkcję ograniczeń, a więc jako narzędzie konstrukcji, nie objawienia; sytuacjoniści z Guy Debordem

wykorzystywali dryf i koincydencje do krytyki miasta i władzy, a nie do budowania kosmologii. Psychoperformans kontynuuje tę linię, ale dodaje do niej etykę troski o uczestnika: przypadek jest dozwolony jako narzędzie dezautomatyzacji, lecz nie jest dozwolony jako narzędzie przymusu.

Ta etyka ma też wymiar praktyczny w prowadzeniu rozmowy, bo większość nadużyć rodzi się w komunikacji. Jeśli uczestnik przychodzi z opowieścią o znaku, prowadzący nie koryguje go drwiną, bo drwina jest przemocą epistemiczną i niszczy zaufanie, ale też nie wzmacnia opowieści potwierdzeniem. Zamiast tego prowadzący wykonuje pracę ramowania w sensie Goffmana: ustala, że znak jest prywatnym przeżyciem, a plan sytuacyjny jest procedurą. Następnie prowadzący proponuje translację na formę: „jak ten znak zmienia twoją uwagę", „jak wpływa na twoje ciało", „jak wpływa na twoją gotowość do działania", „jak możemy to zmaterializować w obiekcie–kluczu". Ten ruch chroni przed tym, co Bourdieu nazwałby symbolicznym zawłaszczeniem: prowadzący nie przejmuje sensu, tylko oddaje go uczestnikowi w postaci narzędzia. Właśnie tutaj widać, dlaczego psychoperformans tak mocno akcentuje manipulację obiektem–kluczem: obiekt jest operatorem, który absorbuje nadmiar narracji i pozwala działać bez przymusu interpretacyjnego, ponieważ praca z materią jest zawsze sprawdzalna w doświadczeniu, a nie w deklaracji.

W konsekwencji synchroniczność w psychoperformansie zostaje przesunięta z poziomu ontologii na poziom pragmatyki i etyki. Jung i Pauli pozostają ważni jako genealogia pojęcia; Peirce, Eco i Barthes jako teoria znaku i ryzyko mitu; Kahneman i Tversky jako ostrzeżenie przed heurystykami; Friston, Clark i Hohwy jako język predykcyjności i błędu; Turner, Durkheim i Collins jako opis dynamiki rytuału i communitas; Bell, Asad i Mahmood jako krytyka władzy ukrytej w rytualizacji; Ricoeur jako dyscyplina hermeneutyczna; Bourdieu i Foucault jako diagnostyka asymetrii; Geertz jako przypomnienie, że sens jest realny jako fakt kulturowy. Psychoperformans nie wybiera jednej strony tej mapy, tylko buduje procedurę, w której przypadek znaczący może zostać użyty jako katalizator reorganizacji uwagi, ale nie może stać się dyktatem. Dzięki temu perspektywa duchowa zachowuje intensywność, a jednocześnie pozostaje kompatybilna z odpowiedzialnością: znak jest dozwolony jako materiał, nie jest dozwolony jako wyrok, a granice interpretacji są w istocie granicami wolności uczestnika.

34.4. Odczarowywanie: praca z przesądem i tabu jako surowcem symbolicznym

Odczarowywanie w psychoperformansie nie oznacza wojny z „nieracjonalnością" ani pedagogiki wstydu, tylko precyzyjną pracę nad tym, jak przesąd i tabu funkcjonują jako społeczne i somatyczne operatory znaczeń. W klasycznym języku Maxa Webera Entzauberung der Welt bywało rozumiane jako długotrwały proces racjonalizacji, w którym praktyki magiczne tracą status publicznej oczywistości; w praktyce kulturowej proces ten nigdy nie był linearny, a co więcej – jak pokazywali Peter L. Berger, Charles Taylor czy Bruno Latour – nowoczesność nie usuwa „magii", tylko przemieszcza ją w inne rejestry: technologie, rynki, media, medykalizowane języki obietnicy, a także w prywatne mikrorytuały samouspokajania i kontroli. Psychoperformans wchodzi w ten obszar nie po to, by rozstrzygać „prawdę" przesądu, lecz po to, by przechwycić jego strukturę i przekształcić ją w działanie odwracalne, jawne i etycznie bezpieczne, w którym uczestnik odzyskuje sprawczość wobec własnych automatyzmów interpretacyjnych oraz wobec społecznych skryptów strachu.

W antropologii i socjologii religii tabu od dawna rozumiane jest nie jako „błąd poznawczy", lecz jako technologia porządkowania świata i dystrybucji ryzyka. Émile Durkheim traktował sacrum i profanum jako fundamentalny podział organizujący życie zbiorowe; Mary Douglas pokazywała, że „brud" jest kategorią relacyjną, a tabu często ujawnia granice klasyfikacji i miejsca, gdzie porządek staje się kruchy; Claude Lévi-Strauss analizował zakazy i mity jako struktury, które rozwiązują sprzeczności, oferując modele mediacji. Do tego dochodzi tradycja badania magii jako praktyki pragmatycznej: Bronisław Malinowski opisywał, że magia nasila się w sytuacjach niepewności i ryzyka, gdzie kontrola instrumentalna nie wystarcza; Marcel Mauss pisał o technikach ciała, przez które społeczeństwo wchodzi w mięśnie, oddech i nawyk; Edward Evan Evans-Pritchard, analizując myślenie o czarach, pokazywał, że logika „dlaczego teraz" może być społecznie racjonalna nawet wtedy, gdy nie jest zgodna z naukową przyczynowością. Psychoperformans korzysta z tych rozpoznań w sposób operacyjny: przesąd i tabu są traktowane jako skróty regulacyjne, które redukują lęk przez pozór przewidywalności i przez rytuał, a jednocześnie mogą produkować przymus, wstyd i wyuczoną bezradność, jeśli pozostają nieuświadomione albo jeśli są wzmacniane przez autorytet.

W tym podrozdziale kluczowe jest rozróżnienie między „pracą z przesądem" a „umacnianiem przesądu". Praca polega na odsłonięciu mechanizmu i na przeniesieniu go na poziom formy, tak aby sens stał się prywatny, odwracalny i nieprzymusowy; umacnianie polega na tym, że przesąd zostaje potraktowany jako dowód, a tabu jako absolut, co prowadzi do eskalacji i do zależności. Granica ta jest etycznie krytyczna. Catherine Bell uczy, że rytualizacja może produkować władzę przez naturalizowanie różnic, a Talal Asad przypomina, że praktyki religijne są splecione z dyscypliną i autorytetem; w psychoperformansie prowadzący nie ma prawa „ustanawiać" tabu ani potwierdzać przesądu jako wiedzy o świecie. Wolno natomiast potraktować tabu jako mapę miejsc, gdzie podmiot doświadcza kruchości granic, a przesąd jako mapę miejsc, gdzie umysł i ciało próbują odzyskać kontrolę. W praktyce oznacza to, że psychoperformans nie pyta uczestnika „czy w to wierzysz", tylko pyta „co to z tobą robi": jak zmienia oddech, napięcie, decyzje, uniki, relacje z obiektem i przestrzenią. Ta zmiana języka jest zasadnicza, bo przesuwa pracę z poziomu sporu światopoglądowego na poziom fenomenologii działania.

Odczarowywanie ma w psychoperformansie charakter konstrukcyjny, nie destrukcyjny. Nie chodzi o to, by „wyśmiać" tabu, lecz by je zrekonfigurować: z zakazu, który rządzi ciałem z zewnątrz, w znak, który można świadomie wprowadzić do planu sytuacyjnego i świadomie z niego wyprowadzić. W tym sensie odczarowywanie jest bliskie temu, co Victor Turner opisywał jako pracę liminalności: próg ujawnia, że normy są wytworzone, a nie naturalne, ale jednocześnie próg jest stanem ryzyka, bo intensyfikuje znaczenia i podatność na sugestię. Psychoperformans przyjmuje więc, że praca z tabu i przesądem musi być silnie protokołowana: minimalizm formuł, brak obietnicy skutku, brak hierarchii doświadczeń, prawo do odmowy, prawo do przerwania, a przede wszystkim przeniesienie ciężaru na obiekt–klucz jako materialny operator znaczeń. To obiekt pozwala „zagrać" przesądem bez wiary w przesąd, podobnie jak w analizach Alfreda Gella obiekty potrafią działać jako agenci w sieci relacji, a w ujęciu Bruno Latoura rzeczy współkonstytuują działania w kolektywach ludzi i nieludzi; psychoperformans wykorzystuje tę agencję materialności w sposób jawny, bez mitologii: obiekt nie „ma mocy", lecz może być narzędziem, które pozwala ująć lęk w formę i przekształcić go przez akt.

W praktyce przesąd i tabu działają jak „mikroinstytucje": wytwarzają reguły, sankcje i rytuały, które organizują codzienność, często bez refleksji. Psychoperformans rozpoznaje tu mechanikę

podobną do tego, co Erving Goffman opisywał jako zarządzanie wrażeniem i normy interakcyjne: tabu reguluje nie tylko to, co wolno zrobić, ale też to, co wolno powiedzieć, jak wolno patrzeć, jak wolno dotykać, jak wolno być widzianym. W konsekwencji tabu bywa sprzężone z wstydem, a wstyd bywa sprzężony z ciszą, czyli z brakiem języka. Odczarowywanie w psychoperformansie często zaczyna się więc od przywrócenia języka proceduralnego, nie interpretacyjnego: zamiast „to jest złe", pojawia się „to jest granica"; zamiast „to przynosi pecha", pojawia się „to włącza lęk"; zamiast „nie wolno", pojawia się „w tym momencie sprawdzimy, co się dzieje, jeśli zbliżymy się o jeden stopień i natychmiast wrócimy". Ten język jest równocześnie kognitywny i somatyczny, bo wpisuje się w logikę stopniowania bodźca i odwracalności, co ma znaczenie niezależnie od tego, czy ktoś używa słownika psychologicznego, religijnego czy okultystycznego.

Z perspektywy psychologii poznawczej przesąd można opisać jako strategię radzenia sobie z niepewnością i przypadkowością, a tabu jako strategię ochrony granic znaczenia i tożsamości. Badania nad „magical thinking" w psychologii rozwojowej i społecznej wielokrotnie pokazywały, że intuicje skażenia i przenoszenia właściwości bywają bardzo trwałe, nawet u osób deklarujących racjonalizm; w ujęciach Paula Rozina i współpracowników pojawia się motyw „prawa skażenia" oraz „prawa podobieństwa", które przypominają klasyczne kategorie magii sympatycznej opisywane w tradycji Jamesa George'a Frazera. Psychoperformans nie cytuje tego po to, by „tłumaczyć" uczestnika, lecz by pokazać prowadzącemu, że przesąd nie jest tylko przekonaniem, lecz bywa odruchem afektywnym, skojarzeniem i napięciem w ciele; jeśli tak, to praca nie może polegać na perswazji, tylko na kompozycji doświadczenia, w którym odruch zostaje zauważony, zewnętrzniony w obiekcie–kluczu i przekształcony w akt symboliczny. Ten akt, zgodnie z logiką psychoperformansu, nie udaje, że „zmienia świat", lecz zmienia relację do świata: zmienia reżim uwagi, zmienia reżim decyzji, zmienia sposób, w jaki ciało negocjuje granice.

W tym miejscu trzeba dopowiedzieć zasadę, która będzie prowadzić cały podrozdział: odczarowywanie nie jest „odjęciem magii", lecz przejściem od magii ukrytej do magii jawnej, rozumianej jako rytualno-performatywna technologia znaczenia, odczarowywania i rekontekstualizacji. W tej definicji nie ma roszczenia metafizycznego; jest natomiast uznanie, że ludzie używają rytuałów, gestów i obiektów, aby przetwarzać lęk, stratę, winę, wstyd i niepewność. Psychoperformans czyni to z pełną świadomością ryzyk: nie wolno wytwarzać zależności od znaków, nie wolno rozbudowywać systemów interpretacyjnych, nie wolno podsycać kompulsji, nie wolno mieszać rejestru symbolu z rejestrem dowodu. W zamian proponuje rzemiosło, w którym przesąd i tabu są surowcem: materiałem do kompozycji progu, materiałem do pracy z obiektem–kluczem, materiałem do IndywiduAkcji rozłożonej w czasie, ale zawsze w formie, która jest odwracalna i która zwraca sprawczość uczestnikowi, a nie prowadzącemu.

Odczarowywanie zaczyna się w psychoperformansie od uznania, że przesąd i tabu nie są wyłącznie „treścią przekonań", lecz infrastrukturą afektywną i cielesną, która dystrybuuje pobudzenie, wstyd, lęk oraz poczucie sprawczości. Jeżeli potraktuje się przesąd jak błąd logiczny, przegrywa się od razu, bo mechanizm nie mieszka w logice, tylko w sprzężeniu uwagi, wyobraźni, pamięci epizodycznej i reaktywności somatycznej; w tym sensie rację ma zarówno Mary Douglas, gdy pokazywała tabu jako narzędzie klasyfikacji i ochrony porządku, jak i Marcel Mauss, gdy opisywał techniki ciała jako społeczne formy wcielone w mięśnie, oddech i

mikrogest. Psychoperformans w ujęciu Oskara Chmioły idzie krok dalej: traktuje przesąd jako „gotowy plan sytuacyjny", który już działa w życiu uczestnika, tylko jest niewidzialny i niepodpisany. Odczarowywanie polega więc na re-autoryzacji: to, co wcześniej prowadziło człowieka z ukrycia, zostaje ujawnione jako materiał i przeniesione do jawnego planu sytuacyjnego, w którym można modulować parametry, testować granice, domykać próg i wracać, bez budowania zależności od „znaków".

W tym miejscu użyteczne staje się rozróżnienie zaproponowane przez psychoanalizę i jej krytyków, ale bez przejmowania jej roszczeń uniwersalnych. Sigmund Freud w „Totem i tabu" oraz w analizach nerwicy natręctw opisywał, jak zakaz i rytuał mogą wiązać się z ambiwalencją, winą i przymusem powtarzania; Julia Kristeva, pisząc o abiekcie, pokazywała, że tabu często działa tam, gdzie pojawia się lęk przed rozmyciem granic między „ja" i „nie-ja", między czystym i nieczystym, między życiem i śmiercią; Georges Bataille wiązał tabu z erotyką, przemocą i transgresją jako formą doświadczania granicy. Psychoperformans nie przyjmuje tych ujęć jako „mapy prawdy", ale traktuje je jako narzędzia rozpoznania: tabu może być bramką, która chroni tożsamość, ale jednocześnie może więzić, jeśli zaczyna rządzić całym polem decyzji. Odczarowywanie nie jest więc transgresją dla samej transgresji, bo to byłoby estetyzowaniem ryzyka, lecz jest zmianą relacji do granicy: uczestnik uczy się, że granica może zostać dotknięta, sprawdzona, nazwana i odłożona, zamiast być tylko mglistą groźbą.

Antropologia magii dostarcza dodatkowo krytycznego wglądu: przesąd jest często odpowiedzią na niepewność i brak kontroli, jak u Bronisława Malinowskiego w analizach praktyk na morzu i w sytuacjach wysokiego ryzyka, gdzie technika instrumentalna nie domyka poczucia bezpieczeństwa. Edward Evan Evans-Pritchard, analizując logiki czarów, pokazał, że systemy „dlaczego teraz" nie muszą być irracjonalne w swoim kontekście społecznym, bo pełnią funkcję dystrybucji odpowiedzialności, sensu i napięcia. James George Frazer opisał magię sympatyczną, podobieństwo i kontakt jako zasady, które do dziś wracają w intuicjach „skażenia" i „przenoszenia właściwości", badanych współcześnie w psychologii przez Paula Rozina i jego współpracowników. Psychoperformans bierze z tego jedno: przesąd i tabu mają funkcję regulacyjną, a więc nie znikną od samej argumentacji. W zamian można je przeprojektować, tak jak projektuje się sytuację performatywną: przez zmianę ramy, przez operację na obiekcie–kluczu, przez kontrolę bodźców oraz przez wprowadzenie odwracalności.

Odwracalność jest tu kluczowym warunkiem etycznym, ponieważ praca z przesądem i tabu dotyka strefy wstydliwej, często związanej z dziecięcymi lękami, pamięcią rodzinną, religijną dyscypliną lub społecznymi sankcjami. Prowadzący, który podsyca transgresję, szybko zacznie generować dominację, nawet jeśli będzie to dominacja „w imię wolności"; ostrzegają przed tym zarówno Michel Foucault, analizując dyscyplinę ukrytą w praktykach siebie, jak i Pierre Bourdieu, pokazując, jak łatwo w polu symbolu reprodukuje się hierarchia przez mechanizmy uznania. Dlatego psychoperformans nie organizuje „próby odwagi" ani spektaklu „przełamania", tylko organizuje mikrokroki, które są kontrolowane i zabezpieczone. Odczarowywanie w tym sensie jest bliższe rygorowi rzemiosła niż ekscesowi: materiał tabu jest użyty jako surowiec, ale w planie sytuacyjnym prowadzącym do zwiększenia sprawczości, nie do wytworzenia historii o „mocy" prowadzącego.

W praktyce oznacza to, że przesąd i tabu są kodowane w planie sytuacyjnym jako parametry do modulacji w sześciu kanałach: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Jeżeli tabu jest

wizualne, czyli związane z widokiem, kolorem, symbolem, twarzą lub miejscem, praca może zacząć się od obrazu o niskiej intensywności, który jest tylko „echo” zakazanego motywu, a dopiero później przechodzi do bardziej bezpośredniej ekspozycji, zawsze z możliwością wycofania. Jeżeli tabu jest językowe, czyli związane z zakazanym słowem, imieniem, formułą, praca nie polega na teatralnym wypowiedzeniu słowa, lecz na odzyskaniu kontroli nad jego brzmieniem i statusem: słowo może zostać zapisane, odwrócone, rozczłonkowane, wypowiedziane szeptem, wypowiedziane w wersji neutralnej, a czasem w ogóle pozostawione w milczeniu, jeśli jest zbyt obciążone. Jeżeli tabu jest gestyczne lub dotykowe, praca dotyczy granicy zgody i bezpieczeństwa dotykowego; tu psychoperformans jest bezwzględny: nie ma dotyku bez pełnej możliwości odmowy i bez pełnowartościowego wariantu bezdotykowego, co pozostaje spójne z etyką troski opisywaną przez Carol Gilligan oraz z trauma-wrażliwymi standardami pracy z uwagą formułowanymi przez Davida Treleavena. Jeżeli tabu jest akustyczne, czyli dotyczy dźwięku, rytmu, konkretnej melodii, religijnej frazy, dzwonu, syreny, wtedy dźwięk staje się narzędziem gradacji, a nie narzędziem szoku. Jeżeli tabu jest obiektowe, praca naturalnie przechodzi do obiektu–klucza, bo to on umożliwia najbardziej precyzyjne „odczarowanie” bez dogmatu: obiekt można przestawić, oswoić, obrócić, nazwać, odłożyć, zamknąć, otworzyć, ochłodzić, ogrzać, odizolować, uziemić, zneutralizować, a każdy z tych aktów ma status performatywny bez konieczności metafizycznego uzasadnienia.

Psychoperformans korzysta tu z tradycji europejskiej sztuki akcji i performance art, ale wybiera z niej to, co służy kontroli i odpowiedzialności. Joseph Beuys wprowadzał obiekty jako nośniki mitu i polityki, Tadeusz Kantor traktował rekwizyt jako pamięć i przemoc formy, Jerzy Grotowski badał dyscyplinę ciała i progu, a Allan Kaprow i Fluxus rozbijali hierarchie znaczeń przez działania codzienne; równocześnie praktyki transgresyjne, od niektórych wątków akcjonizmu wiedeńskiego po część estetyk ekstremalnych, pokazują, jak szybko tabu może zostać użyte do wytworzenia spektaklu dominacji. Psychoperformans jest bliższy logice „małego aktu” niż logice skandalu: chodzi o to, by symboliczna energia tabu została przekształcona w sprawczość uczestnika, a nie w kapitał artystyczny prowadzącego. W tym sensie odczarowywanie jest również krytyką tradycyjnej pozycji artysty jako „tego, kto może więcej”: psychoperformans nie jest laboratorium przekraczania granic dla prestiżu, tylko laboratorium odzyskiwania możliwości wyboru.

Istotnym elementem odczarowywania jest rozbrojenie mechanizmu „skażenia” i „zakażenia sensu”, który przesąd często uruchamia poprzez kontakt lub podobieństwo. Frazerowskie prawo kontaktu i podobieństwa wraca w potocznych intuicjach: dotknąłem, więc przeniosło się; wygląda podobnie, więc ma tę samą właściwość. Paul Rozin i badacze intuicji skażenia pokazywali, że te odruchy bywają odporne na wiedzę deklaratywną; właśnie dlatego plan sytuacyjny nie polega na edukacyjnej debacie, tylko na pracy z materialnością i mikrorytuałem. Obiekt–klucz w psychoperformansie może zostać użyty jako „izolator sensu”: uczestnik przenosi na obiekt obciążenie przesądu, a następnie wykonuje na nim akty symboliczne, które nie są „zaklęciem”, lecz są technologią rekontekstualizacji. To mogą być akty oczyszczania w sensie symbolicznym, akty przecięcia, akty zamknięcia, akty odłożenia, akty zdeponowania w przestrzeni, które przypominają klasyczne praktyki rytualne, ale są ujęte w ramę anty-mistyfikacji: nie ma obietnicy, że świat się zmieni, jest obietnica, że relacja do znaczenia może się zmienić. Tu psychoperformans spotyka się z myśleniem Bruno Latoura o sprawczości rzeczy oraz z antropologią materialności Alfreda Gella, ale bez tworzenia teologii obiektu: rzecz nie jest „czarowna”, rzecz jest narzędziem przetwarzania.

Równolegle istnieje drugi wymiar odczarowywania, bardziej społeczny, który dotyczy tabu jako narzędzia wykluczenia i kontroli. Judith Butler opisywała, jak normy performują płeć i tożsamość, Sara Ahmed analizowała afektywne ekonomie wstydu i obrzydzenia, a René Girard pokazywał mechanizmy kozła ofiarnego, w których tabu i sacrum splatają się z przemocą zbiorową. Psychoperformans musi widzieć, że część tabu nie jest „prywatnym lękiem", lecz społeczną technologią stygmatyzacji: dotyczy ciała, seksualności, choroby, biedy, „nieczystości" społecznej, obcości. Odczarowywanie nie może więc ograniczyć się do osobistego samouspokajania, bo wtedy stanie się adaptacją do przemocy normy. W planie sytuacyjnym oznacza to wprowadzenie warstwy krytycznej: tabu jest nazwane jako mechanizm społeczny, a praca na obiekcie–kluczu może stać się także pracą nad odzyskaniem głosu i granicy w relacji. Nie chodzi o manifest, lecz o przestawienie reżimu wstydu: wstyd przestaje być sygnałem „masz zniknąć", a staje się sygnałem „tu działa norma, którą można rozpoznać i osłabić". To rozpoznanie jest jednym z momentów, w których psychoperformans łączy perspektywę duchową z perspektywą krytyczno-historyczną, nie gubiąc rzemiosła: nadal pracuje się przez formę, ale forma nie jest już tylko intymna, staje się również polityczna w sensie mikrorelacji.

Wreszcie, odczarowywanie musi uwzględniać fakt, że przesąd i tabu potrafią działać jak „antyinformacja" w systemie predykcyjnym: zwiększają poczucie kontroli, ale kosztem zwiększania czujności i lęku. Kiedy uczestnik buduje serię mikrorytuałów ochronnych, rośnie liczba warunków, które muszą być spełnione, by dzień był „bezpieczny", a to z czasem może prowadzić do zawężenia życia i do kompulsyjnego monitorowania znaków. Psychoperformans nie diagnozuje, ale prowadzący ma obowiązek widzieć tę dynamikę jako ryzyko proceduralne i reagować przez minimalizację: mniej znaków, mniej reguł, mniej potwierdzeń, więcej neutralnej materialności, więcej odwracalności. W tym sensie odczarowywanie jest także uczeniem się rezygnacji z nadmiaru zabezpieczeń: plan sytuacyjny nie dokłada kolejnych rytuałów, tylko uczy, jak je zdejmować, jak kończyć, jak domykać, jak nie karmić kompulsji interpretacyjnej. To właśnie różni psychoperformans od ekosystemów współczesnych ezoteryk, które często rosną przez akumulację praktyk i roszczeń: psychoperformans rośnie przez precyzję i przez umiejętność redukcji.

W psychoperformansie odczarowywanie rozwija się najczytelniej wtedy, gdy przesąd i tabu potraktuje się jako „algorytmy redukcji niepewności", które działają w trybie automatycznym, a więc poza kontrolą woli. Ten automatyzm jest często społecznie wzmocniony: rodzina, wspólnota religijna, szkoła, środowisko pracy, a dziś również media i mikrospołeczności internetowe, stabilizują pewne zakazy i formuły lęku tak, jak stabilizują reguły grzeczności, statusu i „twarzy" w sensie Ervinga Goffmana. Przesąd staje się wtedy małą instytucją: produkuje mikro-sankcję, gdy zostaje naruszony, i produkuje mikro-ulgę, gdy zostaje spełniony. W tym sensie odczarowywanie jest re-inżynierią instytucji afektywnej, a nie debatą o prawdzie; jest pracą nad tym, jak sankcja i ulga są wytwarzane, dystrybuowane i ucieleśniane.

Najbardziej elementarną techniką odczarowywania jest procedura „oddzielenia sensu od przymusu", która w praktyce ma postać powtarzalnego cyklu. Najpierw następuje identyfikacja operatora: co dokładnie uruchamia przesąd, jaka jest jego minimalna jednostka, czy jest to znak wizualny, słowo, liczba, przedmiot, miejsce, czy też określona sekwencja działań. Następnie następuje identyfikacja sankcji: czego zakaz dotyczy w ciele i w relacji, czy sankcją jest napięcie mięśniowe, zatrzymanie oddechu, wzrost czujności, poczucie winy, przymus naprawienia, czy kompulsywne powtarzanie. Potem następuje identyfikacja „obietnicy": co przesąd obiecuje w

zamian za posłuszeństwo, czy jest to bezpieczeństwo, czystość, ochrona przed stratą, ochrona przed oceną, czy też ochrona przed niepewnością. Dopiero na końcu wprowadza się mikro-operację w planie sytuacyjnym, która zachowuje obietnicę w minimalnym wymiarze, ale odcina sankcję od przymusu. Ten cykl jest rzemiosłem, nie jest terapią; działa, ponieważ sens przestaje być niewidzialnym dyktatem, a staje się materiałem kompozycji.

W praktyce ta kompozycja wymaga konsekwentnego użycia obiektu–klucza jako „bufora semantycznego". Alfred Gell pisał o sztuce jako o technologii zaczarowania i o sprawczości artefaktów w sieciach relacji; Bruno Latour pokazywał, że rzeczy współorganizują działanie, a nie są tylko neutralnymi rekwizytami. Psychoperformans przechwytuje tę sprawczość, ale wyjaławia ją z roszczenia „mocy": obiekt–klucz nie jest amuletem, tylko narzędziem przeniesienia lęku w formę. Gdy przesąd dotyczy skażenia, kontaktu lub podobieństwa w sensie klasycznych kategorii Jamesa George'a Frazera, obiekt–klucz może pełnić funkcję „izolatora": uczestnik lokuje na nim sens, wykonuje na nim akt symboliczny, a następnie domyka relację przez odłożenie, zapakowanie, oznaczenie, zasłonięcie lub zdeponowanie. Jeżeli przesąd dotyczy „pecha" i naprawiania, obiekt–klucz pozwala wykonać akt naprawy w sposób jawny i ograniczony, zamiast uruchamiać nieskończoną pętlę kompensacji. Jeżeli tabu dotyczy dotyku, obiekt–klucz umożliwia kontakt zastępczy: praca odbywa się na fakturze i ciężarze rzeczy, a nie na osobie lub na obszarze, który przekracza granice zgody.

Zasada ta jest szczególnie ważna w pracy z tabu religijnym, bo tabu religijne bywa związane z autorytetem i z lękiem przed karą, a więc jest obciążone wysoką stawką moralną. Talal Asad i Saba Mahmood pokazywali, że praktyki religijne są dyscyplinami formowania podmiotowości, a nie luźnymi gestami; Catherine Bell ostrzegała, że rytualizacja naturalizuje władzę, kiedy jej procedury stają się niewidzialne. Psychoperformans nie ma prawa ani imitować liturgii w sposób teatralny, ani podważać jej z pozycji wyższości. Może natomiast wprowadzić procedurę neutralizacji przymusu: uczestnik zachowuje swój słownik, ale plan sytuacyjny ogranicza roszczenia, nie pozwala na prorocze interpretacje, nie pozwala na „dowody z kary", nie pozwala na budowę zależności od prowadzącego. W praktyce oznacza to, że odczarowywanie tabu religijnego odbywa się głównie przez zmianę relacji do bodźca i przez domknięcie progu, a nie przez reinterpretację dogmatu, bo interpretacja dogmatu nie jest kompetencją performatywnego rzemiosła.

Z tego powodu w psychoperformansie preferuje się technikę „miniaturyzacji tabu". Miniaturyzacja polega na tym, że materiał zakazany lub lękotwórczy zostaje sprowadzony do formy minimalnej, kontrolowanej i nieheroicznej. Jeżeli tabu dotyczy miejsca, uczestnik nie musi „wejść w miejsce", tylko pracuje na jego mapie, na fotografii, na fragmencie materiału lub na obiekcie, który reprezentuje próg; Victor Turner uznałby to za operowanie symbolem w trybie liminalnym, ale bez wymuszania pełnej liminalności. Jeżeli tabu dotyczy słowa, nie wypowiada się go na głos, tylko przenosi na zapis, na fragment, na sylaby, na dźwięk zredukowany do rytmu, co pozwala utrzymać kontakt z materiałem bez eskalacji. Jeżeli tabu dotyczy gestu, gest zostaje rozłożony na mikroruchy, a ciało zachowuje prawo do zatrzymania. Miniaturyzacja nie jest unikaniem; jest kompozycją progu o małej amplitudzie, który można wielokrotnie przejść, nie wytwarzając spektaklu transgresji.

W tym miejscu przydaje się rozróżnienie między transgresją a rekontekstualizacją. Transgresja, o której pisał Georges Bataille, bywa doświadczeniem intensywnym, ale w polu

pracy z lękiem i wstydem jest skrajnie podatna na przemoc i na produkcję kapitału symbolicznego prowadzącego. Rekontekstualizacja jest mniej widowiskowa, ale bardziej skuteczna etycznie: polega na tym, że ten sam bodziec zostaje przeniesiony w inną ramę interakcji, inną dramaturgię i inne parametry materialne, co w języku Goffmana oznacza zmianę ramy, a w języku współczesnych ujęć poznania zmianę predykcji i błędu przewidywania, o których pisali Karl Friston i Andy Clark. Rekontekstualizacja jest operacją formalną: inny rozkład światła, inna odległość, inny rytm, inna obecność dźwięku, inny kontakt z obiektem–kluczem, inna sekwencja wejścia i wyjścia. Przesąd i tabu tracą wtedy aurę absolutu, bo absolut zawsze potrzebuje jednej ramy, jednego tonu i jednego rytuału; gdy ram jest wiele, absolut pęka, a zostaje materiał.

W praktyce odczarowywania istnieje również technika „przecięcia pętli naprawczej". Wielu przesądów nie napędza sam bodziec, lecz kompulsja naprawy: gdy wydarzy się naruszenie, trzeba natychmiast wykonać czynność kompensacyjną. W tym miejscu prace nad heurystykami i kompulsjami interpretacyjnymi, kojarzone w literaturze naukowej z tradycją badań nad myśleniem magicznym i rytuałami zabezpieczającymi, są istotne tylko jako ostrzeżenie: naprawa może rosnąć przez akumulację. Psychoperformans nie walczy z naprawą argumentem; on projektuje naprawę jako akt skończony. Obiekt–klucz staje się tu „zamknięciem": uczestnik wykonuje jeden akt naprawy, który jest materialny, jawny i domknięty, a potem następuje rytuał wyjścia, który ma charakter kontraktu, nie obietnicy. To domknięcie jest fundamentalne, bo bez domknięcia przesąd rozrasta się w system, a system zaczyna kolonizować życie.

W tym miejscu ujawnia się znaczenie pracy na kanale dźwięku, który w odczarowywaniu bywa niedoceniany. Dźwięk jest doskonałym narzędziem modulacji progu, bo może stabilizować rytm bez wchodzenia w semantykę. John Cage uczył, że nawet minimalny dźwięk zmienia percepcję i czas; praktyki somatyczne i rytmiczne, od tradycji oddechowych po współczesne ujęcia entrainment, pokazują, że rytm organizuje wspólną uwagę. W pracy z tabu dźwięk pełni funkcję „kontenera": stabilizuje sekwencję, daje znak wejścia i wyjścia, a jednocześnie nie narzuca znaczenia. Dlatego w psychoperformansie często stosuje się dźwięk neutralny, metryczny, bez melodii, żeby nie generować skojarzeń, a jednocześnie utrzymać uczestnika w orientacji czasowej. To jest forma odczarowania w sensie dosłownym: aura traci władzę, gdy czas staje się mierzalny, a ciało wie, kiedy próg się kończy.

Odczarowywanie wymaga także precyzji społecznej, ponieważ tabu bardzo często działa w polu wstydu, obrzydzenia i stygmatyzacji. Mary Douglas pokazywała, że „nieczystość" jest funkcją naruszenia klasyfikacji; Sara Ahmed analizowała, jak obrzydzenie i wstyd krążą społecznie jako afektywne ekonomie; Judith Butler opisywała performatywność norm, które produkują to, co uznaje się za „prawidłowe ciało" i „prawidłowy gest". W tej perspektywie odczarowywanie nie jest tylko pracą z prywatnym lękiem, lecz bywa pracą z normą, która została wchłonięta i stała się samokontrolą. Psychoperformans nie zamienia tego w wykład o opresji, ale może wprowadzić mikro-akt, który przestawia relację do normy: uczestnik nie musi „przełamywać się" publicznie, lecz może ustanowić obiekt–klucz jako materialny dowód, że granica jest negocjowalna, a wstyd jest sygnałem działania normy, nie dowodem winy. W ten sposób odczarowywanie staje się praktyką emancypacyjną w skali mikro, bez retoryki rewolucji i bez przymusu ujawnienia.

Z perspektywy tradycji sztuki akcji w Europie widać, jak łatwo praca z tabu może stać się spektaklem. Joseph Beuys potrafił budować mit i politykę wokół obiektów, Marina Abramović testowała granice ciała i relacji, Allan Kaprow i Fluxus demontowali reżimy powagi, Tadeusz Kantor czynił rekwizyt nośnikiem przemocy pamięci, Jerzy Grotowski rozwijał dyscyplinę i próg. Psychoperformans nie odcina się od tej genealogii, ale wybiera z niej krytyczne ostrzeżenie: tabu jest paliwem, które łatwo buduje autorytet prowadzącego, bo kto „umie pracować z zakazem", ten może uchodzić za tego, kto ma dostęp do „głębi". Psychoperformans przeciwdziała temu przez radykalną proceduralność: prowadzący nie jest właścicielem tabu, jest tylko konstruktorem warunków, a warunki są jawne, minimalne i odwracalne. Zamiast auratycznej narracji o przekraczaniu pojawia się rzemiosło o zdejmowaniu przymusu.

W tym punkcie można sformułować zasadę ogólną, która spina cały proces: odczarowywanie w psychoperformansie nie jest „wyjściem z irracjonalności", tylko przejściem od tabu jako niewidzialnej władzy do tabu jako jawnego materiału formy. Z tej zasady wynika zarówno konieczność miniaturyzacji, jak i konieczność domknięcia, jak i konieczność prywatności sensu. Wynika z niej również coś jeszcze: praca z przesądem i tabu nie musi kończyć się „usunięciem" przesądu, bo celem nie jest idealna czystość poznawcza, tylko odzyskanie marginesu sterowalności. Psychoperformans akceptuje, że człowiek może zachować pewne figury zakazu jako element tożsamości lub tradycji; interesuje go jedynie, czy te figury rządzą człowiekiem przymusem, czy są przez człowieka trzymane w ręku jako narzędzie sensu. Ostatecznie to jest definicja odczarowywania: nie zniszczenie znaku, lecz zmiana relacji do znaku.

W praktyce odczarowywania decydujące jest to, że przesąd i tabu są nie tyle „ideami", ile obiektami afektywnymi, które mają własną dynamikę pobudzenia i własną ekonomię uwagi. To właśnie dlatego w psychoperformansie nie opłaca się podejście polegające na prostym demaskowaniu lub pouczaniu: demaskowanie bywa skuteczne wobec argumentu, ale bezradne wobec reaktywności ciała, a pouczanie często wzmacnia wstyd, który jest paliwem tabu. W klasycznym języku kognitywistycznym można powiedzieć, że przesąd jest skryptem predykcyjnym o wysokiej wadze priorytetów, a tabu jest regułą kontroli błędu, która „chroni" model świata przed rozpadem, choć jednocześnie go usztywnia. Jeżeli dodać do tego perspektywę afektywną, którą rozwijali badacze emocji tacy jak Joseph LeDoux oraz Lisa Feldman Barrett, pojawia się prosta konsekwencja operacyjna: im bardziej tabu jest związane z przewidywaniem zagrożenia lub wstydu, tym bardziej rośnie skłonność do skrótów poznawczych i do rytualnego samoutrwalania, nawet przy wysokiej deklarowanej racjonalności. W psychoperformansie nie walczy się więc z treścią, tylko reorganizuje się warunki, w których treść przestaje mieć monopol na reakcję.

Odczarowywanie ma w tym sensie strukturę inżynierii progu. Prowadzący nie rozstrzyga, czy „pech istnieje", tylko rozstrzyga, czy akt w planie sytuacyjnym będzie generował nocebo przez sugestię, o którym pisali Fabrizio Benedetti i Luana Colloca, czy też będzie działał jak neutralna procedura modulacji pobudzenia. Różnica jest krytyczna: jeśli wprowadzi się do pracy zdania o konieczności („jeśli tego nie zrobisz, coś się stanie"), powstaje przymus i zależność, a przesąd zostaje wzmocniony. Jeżeli zamiast tego wprowadzi się zdania o wyborze i odwracalności („możesz sprawdzić, co się dzieje, jeśli dotkniesz granicy o jeden stopień i natychmiast wrócisz"), przesąd zostaje przechwycony jako materiał, a nie jako wyrok. Z perspektywy pragmatyki języka, od Austina po Searle'a, jest to różnica między wypowiedzią ustanawiającą

status a wypowiedzią proponującą działanie; psychoperformans konsekwentnie wybiera propozycję działania, bo tylko ona utrzymuje autonomię uczestnika.

W tym miejscu pojawia się technika, którą można nazwać „rozszyciem tabu na komponenty", bo tabu zwykle występuje jako zbitka wielu elementów: obrazu, słowa, gestu, światła, dźwięku i obiektu. Uczestnik mówi czasem: „to jest zakazane", ale nie umie powiedzieć, co konkretnie jest zakazane: czy widok, czy dotyk, czy brzmienie, czy miejsce, czy też sama myśl o naruszeniu. Psychoperformans rozdziela te warstwy i nazywa je proceduralnie, bez psychologizowania i bez interpretacji. Jeśli tabu dotyczy na przykład przedmiotu rodzinnego, to warstwa obiektu może być inna niż warstwa słowa, którym się o nim mówi, a warstwa światła może wzmagać aurę grozy przez cień, podczas gdy światło neutralne osłabia projekcję. Ta operacja przypomina w pewnym sensie to, co w analizie rytuału proponowała Catherine Bell: rytuał działa przez selekcję, intensyfikację i formalizację, a więc można go rozbroić przez zmianę formalizacji, nie przez spór o „znaczenie".

Zasadniczym narzędziem takiego rozbrojenia jest obiekt–klucz, rozumiany jako materialny operator znaczeń, który pozwala przenieść energię przesądu z poziomu narracji na poziom manipulacji. Psychoperformans wykorzystuje tu intuicje antropologii materialności Alfreda Gella oraz koncepcję kolektywów ludzi i rzeczy u Bruno Latoura, ale bez budowania ontologii „mocy rzeczy". Obiekt–klucz jest wybierany lub konstruowany tak, aby miał parametry umożliwiające precyzyjną pracę: konkretną fakturę, wyczuwalny ciężar, jednoznaczną termikę, wyraźny opór i możliwość bezpiecznego przenoszenia. Uczestnik może na nim wykonać akt symboliczny, który jest „magiczny" wyłącznie w sensie rytualno-performatywnej technologii znaczenia, a więc w sensie operacyjnym, nie metafizycznym: zamknięcie, rozcięcie, odwrócenie, odłożenie, obmycie, oznaczenie, schowanie, przysłonięcie, uziemienie. W psychoperformansie tego typu akty są dozwolone właśnie dlatego, że są jawne i skończone, a ich skutkiem ma być zmiana relacji do znaku, nie zmiana praw świata.

Istnieje szczególny rodzaj tabu, który najczęściej ulega eskalacji, ponieważ jest sprzężony z kompulsją naprawiania. W kulturze potocznej widać to w mikrorytuałach „odczyniania": po naruszeniu trzeba wykonać gest naprawczy, bo inaczej lęk rośnie. Psychoperformans nie zakazuje naprawy, ale czyni ją skończoną i mierzalną. Naprawa zostaje wpisana w plan sytuacyjny jako pojedynczy akt, który ma wyraźny początek i koniec oraz znak domknięcia, podobnie jak cisza w liturgii ciszy miała wyraźny znak wejścia i wyjścia, aby nie stać się jamą projekcji. Ten znak domknięcia bywa materialny: obiekt–klucz zostaje odłożony do pojemnika, przykryty, oznaczony albo przeniesiony w określone miejsce w przestrzeni, co stabilizuje czas i granicę. Dzięki temu przesąd nie przejmuje kalendarza dnia, a uczestnik nie buduje systemu, w którym każda niepewność domaga się kolejnego rytuału, bo to byłaby najprostsza droga do kolonizacji życia przez znaki.

W odczarowywaniu ważny jest także kanał światła, który w kulturze tabu jest zwykle ignorowany, mimo że światło potrafi radykalnie zmienić ontologię przedmiotu. Cień, półmrok, refleksy, migotanie, a nawet kierunek oświetlenia, mogą wzmocnić aurę grozy i uruchomić predykcje zagrożenia, podczas gdy światło neutralne, równomierne, stabilne, potrafi zdjąć z obiektu warstwę dramaturgii. W tradycji fenomenologicznej Maurice Merleau-Ponty podkreślał, że percepcja jest ucieleśnioną relacją, a nie czystą rejestracją; psychoperformans wykorzystuje tę oczywistość: nie dyskutuje, czy „to jest straszne", tylko zmienia warunki

percepcji, w których „straszność” traci automatyzm. Ta sama zasada dotyczy dźwięku. Dźwięk neutralny, metryczny, pozbawiony melodii i kulturowo obciążonych aluzji, bywa najlepszym kontenerem pracy, bo stabilizuje czas bez narzucania interpretacji; jest to w pewnym sensie praktyczne rozwinięcie intuicji Johna Cage’a o tym, że organizacja czasu jest organizacją uwagi.

Nie wolno jednak pominąć ryzyka społecznego, ponieważ tabu bywa narzędziem hierarchii, stygmatyzacji i przemocy symbolicznej, a wtedy prywatna praca z obiektem–kluczem musi zostać uzupełniona o krytyczną warstwę rozpoznania. Mary Douglas pokazywała, że kategorie czystości i skażenia są narzędziami porządku społecznego, a Pierre Bourdieu, że porządek społeczny wchodzi w ciało jako habitus, czyli zespół dyspozycji, który wydaje się „naturalny”. Sara Ahmed analizowała ekonomie afektu, w których obrzydzenie i wstyd krążą i przyklejają się do ciał oraz grup, a Judith Butler opisywała performatywność norm jako mechanizm produkcji „prawidłowego” i „nieprawidłowego”. W takiej sytuacji odczarowywanie nie może polegać wyłącznie na „oswojeniu bodźca”, bo to byłaby adaptacja do przemocy. Psychoperformans proponuje wtedy plan sytuacyjny, w którym tabu jest nazwane jako norma, a nie jako prawda, a obiekt–klucz służy jako materialny operator odzyskania granicy: uczestnik wykonuje akt, który symbolicznie oddziela jego ciało i jego sprawczość od społecznego nakazu wstydu. Taki akt nie musi być publiczny i nie powinien być performowany jako deklaracja tożsamości, bo to naraża na dalszą stygmatyzację; ma być skuteczny w mikroskali relacji do siebie i do sytuacji.

W tym miejscu pojawia się jeszcze jedna zasada, która chroni odczarowywanie przed teatralizacją: zasada antybohaterska. Psychoperformans nie tworzy narracji o „przełamaniu”, „zwycięstwie” i „pokonaniu lęku”, bo taki język jest blisko przemocy normatywnej i łatwo staje się nowym tabu, w którym uczestnik ma obowiązek być odważny. Zamiast tego prowadzący utrzymuje język mikrozmiany: zakres sprawczości poszerza się o milimetr, a nie o kilometr, a plan sytuacyjny jest projektowany tak, aby milimetr był wystarczający. W perspektywie somatycznej można powiedzieć, że chodzi o poszerzenie okna tolerancji bez eskalacji pobudzenia, co jest zgodne z intuicjami pracy z ciałem obecnymi u Petera Levine’a i Pat Ogden, choć psychoperformans nie jest terapią i nie przyjmuje roli klinicznej. Zasada antybohaterska ma jeszcze jeden skutek: obniża kapitał symboliczny prowadzącego, bo prowadzący nie ma czym imponować, skoro sukcesem jest minimalny, cichy ruch, a nie spektakularna transgresja. W ten sposób odczarowywanie zostaje zabezpieczone przed mechanizmem prestiżu, który Bourdieu uznałby za strukturę pola symbolicznego.

Zależnie od tego, jak rozległy jest materiał tabu, odczarowywanie może zostać wpisane w IndywiduAkcję jako serię planów sytuacyjnych rozłożonych w czasie. To jest szczególnie ważne, bo przesąd i tabu mają tendencję do powrotu w momentach przeciążenia, zmęczenia, choroby, konfliktu lub straty; w takich chwilach człowiek wraca do skrótów, bo skróty są szybkie. IndywiduAkcja pozwala więc nie „usunąć przesądu”, lecz zmienić jego status: z dyktatu na sygnał ostrzegawczy, że system jest przeciążony i potrzebuje redukcji bodźców oraz prostych procedur. W tym sensie odczarowywanie nie kończy się na pojedynczym akcie, lecz na wykształceniu kompetencji: uczestnik potrafi rozpoznać, kiedy uruchamia się przymus znaku, i potrafi przełączyć się z interpretacji na formę, z formy na domknięcie, a z domknięcia na neutralny powrót. To jest definicja sprawczości w psychoperformansie: nie „brak lęku”, tylko możliwość wyboru reakcji.

Odczarowywanie, rozumiane jako praca z przesądem i tabu, domyka się w psychoperformansie nie wtedy, gdy przesąd „znika", lecz wtedy, gdy jego mechanizm przestaje być niejawny i przestaje dyktować zachowanie. Jest to różnica strukturalna, którą dobrze wyjaśnia logika pragmatyczna: w pierwszym wariancie człowiek dąży do czystości poznawczej i próbuje wyeliminować sens; w drugim wariancie człowiek uznaje, że sens jest nieusuwalną częścią działania, ale przejmuje nad nim sterowność, czyli odzyskuje margines, w którym może wybrać, czy i jak sens zostanie użyty. W tym miejscu psychoperformans spotyka się z tym, co w filozofii praktyki i fenomenologii było opisywane jako przejście od nawyku do refleksyjnej sprawczości, a w socjologii – od habitusu do świadomej gry w polu, choć bez roszczenia do pełnej emancypacji. Pierre Bourdieu pokazywał, że dyspozycje działają poza kontrolą, a jednak mogą zostać częściowo uświadomione; psychoperformans przekłada to na rzemiosło: nie obiecuje wolności absolutnej, obiecuje wolność proceduralną.

Najbardziej praktycznym kryterium domknięcia jest zdolność uczestnika do zatrzymania eskalacji interpretacyjnej. Jeżeli pojawia się bodziec, który kiedyś uruchamiał pętlę „znaku" i „naprawy", uczestnik potrafi rozpoznać w sobie pierwszą falę pobudzenia i wykonać przejście: zamiast rozbudowywać wyjaśnienia, przechodzi do działania w formie. To przejście jest zawsze materialne, bo materialność odcina inflację sensu. Zamiast szukać potwierdzeń w przypadkach i liczbach, uczestnik sięga po obiekt–klucz; zamiast dopowiadać narrację, wykonuje mikrogest domknięcia; zamiast wzmacniać aurę, stabilizuje światło; zamiast karmienia niepokoju dźwiękową dramaturgią, wprowadza neutralny rytm albo ciszę z wyraźnym znakiem wejścia i wyjścia. Ten repertuar działa niezależnie od światopoglądu, bo jest konstrukcją progu, a nie twierdzeniem o świecie.

Istnieje jednak drugi wymiar domknięcia, bardziej społeczny, który dotyczy tabu jako mechanizmu kontroli i wykluczenia. W takim przypadku odczarowywanie nie polega tylko na oswojeniu bodźca, lecz na rozpoznaniu, że tabu jest narzędziem władzy nad ciałem i językiem. Michel Foucault pokazywał, że dyscypliny tworzą posłuszne ciała przez regulacje mikrogestów, czasu, spojrzenia i mowy; Judith Butler opisywała, że normy performują tożsamość, ustanawiając, co jest dopuszczalne, a co „nie do wypowiedzenia". Psychoperformans nie musi zamieniać planu sytuacyjnego w deklarację polityczną, ale musi wprowadzić element antyzawłaszczania: prowadzący nie ma prawa wykorzystywać tabu uczestnika jako materiału na rzecz własnej pozycji artystycznej lub duchowej. Domknięcie polega tu na tym, że uczestnik odzyskuje prawo do granicy i do prywatności sensu, a wspólnota – jeśli jest obecna – nie przejmuje roli sędziego ani nie wytwarza ortodoksji, co jest wprost konsekwencją ostrzeżeń Catherine Bell o rytualizacji jako strategii dominacji.

W praktyce psychoperformansu odczarowywanie jest więc zestawem procedur, które można nazwać protokołem anty-mistyfikacyjnym. Protokół nie neguje symbolu, tylko zabezpiecza go przed roszczeniem dowodu i przed produkcją zależności. Umberto Eco pisał o granicach interpretacji, a Roland Barthes o tym, jak mit naturalizuje konstrukcje sensu; psychoperformans przenosi to w rzemiosło pracy: prowadzący nie potwierdza „mocy", nie potwierdza „proroctw", nie potwierdza „kary", nie buduje teleologii na bazie przypadków, nie tworzy hierarchii „bardziej czystych" i „mniej czystych", nie wytwarza narracji o duchowej wyższości. Zamiast tego utrzymuje język proceduralny, który rozdziela opis od wyjaśnienia, utrzymuje wielość rejestrów, opóźnia interpretację i sprawdza odwracalność decyzji. Te reguły są równie ważne w

pracy intymnej, jak w pracy grupowej, bo grupa wzmacnia sens przez mechanizmy communitas, które Victor Turner opisywał jako intensyfikację solidarności i znaczeń w liminalności.

Z punktu widzenia praktyk artystycznych psychoperformans świadomie rezygnuje z estetyki skandalu, ponieważ skandal bywa skrótem do prestiżu, a prestiż bywa skrótem do władzy. W genealogii performance art można znaleźć wiele strategii pracy z tabu, od praktyk transgresyjnych po subtelne działania codzienności, ale psychoperformans wybiera te, które są kompatybilne z etyką ostrożności. Allan Kaprow, Fluxus, a w Polsce różne linie sztuki akcji i performansu, uczyły, że znaczenie można przesunąć drobnym gestem i że obiekt może zostać przeprogramowany bez przemocy; Tadeusz Kantor pokazywał, jak rekwizyt niesie pamięć, ale też jak łatwo forma staje się opresją; Joseph Beuys uczył, że obiekt może uruchamiać mit, co jest zarazem ostrzeżeniem, bo mit jest paliwem zawłaszczenia. Psychoperformans bierze z tego nie tyle styl, ile lekcję odpowiedzialności: tabu jest materiałem, który musi zostać rozbrojony proceduralnie, aby nie zamienił się w kapitał prowadzącego.

W psychoperformansie szczególną rolę pełni praca z przesądem jako z „narracją o kontroli", która często kompensuje brak bezpieczeństwa, stratę lub chaos. Antropologia Malinowskiego pokazuje, że magia nasila się w strefach ryzyka, a psychologia intuicji skażenia, badana przez Paula Rozina, że odruchy „kontaktowe" i „podobieństwowe" są trwałe. Psychoperformans traktuje to jako sygnał projektowy: jeżeli przesąd wraca, być może system jest przeciążony i potrzebuje redukcji bodźców, snu, rytmu oraz prostych procedur domknięcia. To nie jest diagnoza i nie jest terapia, to jest logika konstrukcji planu sytuacyjnego: zamiast eskalować symbol, redukuje się warunki, w których symbol zaczyna panować. Odczarowywanie jest więc także nauką o minimalizmie: mniej znaków, mniej reguł, mniej naprawy, więcej prostoty i więcej odwracalności.

Ostatecznym testem jakości odczarowywania jest to, czy uczestnik potrafi użyć przesądu i tabu jako surowca, nie stając się ich zakładnikiem. Jeżeli tabu jest obecne, nie musi zostać zniszczone; może zostać przekształcone w marker granicy, która jest negocjowalna. Jeżeli przesąd jest obecny, nie musi zostać wyśmiany; może zostać przekształcony w sygnał, że trzeba wrócić do podstaw: do obiektu–klucza, do ciała, do rytmu, do neutralnego światła, do ciszy. W tym sensie odczarowywanie w psychoperformansie jest praktyką dojrzałości symbolicznej: człowiek przestaje wierzyć, że znak jest wszechmocny, ale nie przestaje rozumieć, że znak działa. Znak działa, bo człowiek jest istotą semiotyczną, o czym przypominaliby zarówno Peirce, jak i Geertz, ale znak nie może działać jak tyran, bo wtedy sens staje się przemocą.

34.5. Chrześcijaństwo jako infrastruktura progu w psychoperformansie: sakramentalność, Wcielenie, eklezjologia i pneumatologia

Chrześcijaństwo, rozumiane zarówno jako zespół tradycji doktrynalnych, jak i jako wielowiekowa infrastruktura praktyk (liturgicznych, ascetycznych, charyzmatycznych, katechetycznych, wspólnotowych), stanowi jedno z najbardziej rozbudowanych pól odniesienia dla psychoperformansu, ponieważ dysponuje wyjątkowo gęstą technologią progu, a zarazem wysoce rozwiniętą ekonomią znaków materialnych. W kategoriach antropologii rytuału (Victor Turner) i socjologii sacrum (Émile Durkheim) chrześcijaństwo nie jest wyłącznie „zbiorem

wierzeń", lecz reżimem dystrybucji uwagi, afektu, pamięci oraz autorytetu, który działa poprzez powtarzalne formy: modlitwę, liturgię, sakrament, post, pielgrzymkę, hymn, gest, ikonografię, przestrzeń sakralną, a także poprzez praktyki spowiedzi i kierownictwa duchowego. Z perspektywy psychoperformansu – przy zachowaniu zasady nie-zawłaszczania (Talal Asad; Saba Mahmood) – chrześcijaństwo jest przede wszystkim laboratorium performatywności: systemem, w którym akt mowy, gest i obiekt materialny współkonstytuują relację, zobowiązanie i doświadczenie, bez redukowania tego do „psychotechniki" ani do roszczeń dowodowych w sensie empirycznym.

Wymaga to jednak rygorystycznego rozróżnienia dwóch porządków: porządku emic (wewnątrztradycyjnego), w którym praktyki mają sens teologiczny i soteriologiczny, oraz porządku etic (analitycznego), w którym praktyki opisuje się jako konfiguracje formy, dyscypliny i relacji. Psychoperformans musi utrzymać oba jednocześnie: nie wolno ani przejąć praktyk chrześcijańskich jako neutralnego „narzędziownika", ani traktować ich jako nietykalnego absolutu, który unieważnia kryteria bezpieczeństwa, odwracalności oraz minimalizacji przemocy interpretacyjnej. W tym napięciu zasadnicza staje się kategoria planu sytuacyjnego jako partytury: to plan – a nie deklaracja światopoglądowa – rozstrzyga, czy zapożyczenie formy jest etyczne, czy staje się manipulacją, przemocą symboliczną lub produkcją zależności (Pierre Bourdieu; Michel Foucault). Chrześcijaństwo jest tu punktem odniesienia również dlatego, że historycznie rozwijało rozbudowane mechanizmy kontroli i moderacji doświadczeń granicznych: kategorie rozeznawania duchów, kryteria ortodoksji, praktyki kierownictwa duchowego, a także – w wielu odłamach – sceptycyzm wobec ekstatyczności jako potencjalnego źródła złudzenia, autosugestii lub nadużyć autorytetu.

Centralnym węzłem teologicznym, który przekłada się bezpośrednio na projektowanie psychoperformansu, jest sakramentalność oraz związana z nią logika mediacji. W tradycji zachodniej i wschodniej chrześcijaństwo rozwija wizję, w której materialne znaki mogą być nośnikami łaski; nawet tam, gdzie odłamy chrześcijańskie redukują liczbę sakramentów lub reinterpretują je w kategoriach „ustanowienia" i „znaku", pozostaje fundamentalna zasada: sens nie jest czysto mentalny, lecz jest osadzony w czynności i materii. W języku psychoperformansu oznacza to precyzyjne uprzywilejowanie obiektu–klucza jako materialnego operatora znaczeń: świeca, woda, olej, chleb, wino, krzyż, ikona, różaniec, księga, dźwięk dzwonu, zapach kadzidła, układ przestrzeni nawy i prezbiterium – wszystkie te elementy są historycznie wytrenowanymi nośnikami skojarzeń i afektów. Równocześnie psychoperformans nie może ich używać jako „rekwizytów mocy"; ich użycie musi zostać zapisane jako praca na skryptach kulturowych i na somatyce znaczenia, a nie jako legitymizowanie transcendentnego skutku. W tej różnicy mieści się kryterium etyczne: obiekt–klucz ma zwracać sprawczość podmiotowi poprzez kompozycję doświadczenia, a nie przejmować sprawczość poprzez sugestię o „działaniu obiektu".

Kolejnym węzłem jest chrześcijańska antropologia ucieleśnienia, historycznie ukształtowana przez kategorie wcielenia oraz przez ascetykę jako technologię formowania uwagi i pragnienia. Tradycje monastyczne, od Ojców pustyni, przez regułę Benedykta z Nursji, po hezychazm wschodni (praktyka modlitwy Jezusowej rozwijana w środowiskach bizantyńskich), wypracowały gęstą wiedzę proceduralną o tym, jak rytm, powtórzenie, cisza, post, ograniczenie bodźców oraz praca z oddechem reorganizują doświadczenie. Psychoperformans może z tego korzystać wyłącznie wtedy, gdy nie przepisuje ascezy na przymus ani na „moralne kryterium

wartości uczestnika”. W praktyce oznacza to, że elementy dyscypliny (czas, cisza, ograniczenie, powtórzenie) muszą być wpisane w plan sytuacyjny jako narzędzia regulacyjne, nie jako narzędzia oceny; w przeciwnym razie łatwo uruchamia się mechanika wstydu i winy, która w wielu biografiach religijnych bywała narzędziem kontroli, a nie troski.

W perspektywie teorii performatywności (J. L. Austin; John Searle; w tle także późniejsze ujęcia normatywności i powtarzalności) chrześcijaństwo jest tradycją o wyjątkowo rozwiniętych aktach mowy o charakterze ustanawiającym: błogosławieństwo, rozgrzeszenie, wyznanie wiary, ślubowanie, konsekracja, wyrzeczenie się, modlitwa wstawiennicza, formuły liturgiczne. Psychoperformans, jeśli wchodzi w ten obszar, musi wprowadzić zasadę minimalizmu illokucyjnego: nie wolno używać formuł, które w naturalnym środowisku tradycji niosą asymię władzy (kapłan–wierny; lider–wspólnota), bez równoległego protokołu neutralizującego przemoc interpretacyjną. Jeżeli w planie sytuacyjnym pojawia się błogosławienie dłoni lub słowo „błogosławieństwo”, konieczne jest odróżnienie błogosławieństwa jako gestu intencji i relacyjnej troski od błogosławieństwa jako aktu hierarchicznego, który sugeruje „wgląd” i prawo do rozstrzygania sensu cudzego doświadczenia. W przeciwnym razie performatywność staje się narzędziem dominacji: wypowiedź zaczyna produkować statusy, a nie wspierać autonomię.

Szczególnie wrażliwym polem, które wymaga odrębnej, wielowarstwowej analizy w kolejnych ujęciach odłamów, jest pneumatologia oraz związane z nią charyzmaty, czyli pojęciowo-praktyczny obszar „darów Ducha” i fenomenów ekstatycznych. W historii chrześcijaństwa występowały zarówno silne tradycje charyzmatyczne (np. ruchy przebudzeniowe, pentekostalizm, liczne nurty odnowy), jak i tradycje sceptyczne, dyscyplinujące oraz testujące doświadczenia nadzwyczajne (zwłaszcza w rozbudowanych praktykach rozeznawania). Dla psychoperformansu jest to obszar podwójnego ryzyka: po pierwsze ryzyka sugestii i oczekiwań modulujących doświadczenie (w psychologii klinicznej i neuropsychofizjologii opisywane jako mechanizmy oczekiwania oraz podatności na kontekst), po drugie ryzyka nadużyć władzy w sytuacjach wysokiej intensywności afektywnej, gdzie uczestnik łatwo traci zdolność dystansowania się od interpretacji lidera. Z tego powodu charyzmaty muszą zostać potraktowane nie jako „dowody” czy „techniki skuteczności”, lecz jako fenomenologia intensyfikacji: zjawiska głosu, drżenia, transu, glossolalii, płaczu, śmiechu, upadków, doświadczeń uzdrowieniowych lub „uwolnieniowych” opisuje się jako zdarzenia w polu obecności, których status epistemiczny jest niejednoznaczny i których użycie w planie sytuacyjnym wymaga twardych bezpieczników: jawnej zgody, prawa natychmiastowego przerwania, zakazu interpretowania cudzego stanu jako „oporu” lub „braku wiary”, zakazu sugerowania etiologii oraz zakazu budowania narracji o winie i karze.

W tym miejscu pojawia się kolejny aspekt chrześcijańskiej infrastruktury, który jest dla psychoperformansu zarówno inspirujący, jak i niebezpieczny: reżimy interpretacji cierpienia oraz teodycealne ramy sensu. Chrześcijaństwo dysponuje wieloma, często konkurencyjnymi, modelami interpretowania kryzysu: od narracji o próbie i oczyszczeniu, przez perspektywy mistyczne, po teologie wyzwolenia i ujęcia krytyczne wobec cierpienia jako narzędzia opresji. Psychoperformans nie przejmuje żadnej z tych ram jako „prawdy”, ale musi rozumieć, że w praktyce uczestników te ramy są aktywne i potrafią działać jak algorytmy interpretacyjne: potęgują poczucie winy albo je redukują; budują sprawczość albo ją unieważniają; wzmacniają relację do wspólnoty albo produkują izolację. W konsekwencji projektowanie pracy na materiale chrześcijańskim wymaga rozpoznania, czy dany język sensu generuje efekt

regulacyjny czy nocebogeniczny; w tym sensie psychoperformans zachowuje ostrożność analogiczną do tej, którą w etyce biomedycznej opisywali Tom L. Beauchamp i James F. Childress: prymat autonomii, niekrzywdzenia, dobroczynności i sprawiedliwości musi ograniczać dowolność narracji.

Istotna jest również semiotyka wizualna chrześcijaństwa, zwłaszcza w tradycjach ikonodulicznych, gdzie obraz religijny funkcjonuje jako obiekt relacyjny i nośnik pamięci wspólnotowej. W sporach ikonoklastycznych w świecie bizantyńskim oraz w późniejszych napięciach reformacyjnych ujawnia się fakt, że obraz nie jest neutralny: obraz jest praktyką władzy, kontroli wyobraźni i dystrybucji autorytetu. Psychoperformans, który operuje obrazem jako kanałem planu sytuacyjnego, musi więc rozumieć różnice: w jednych odłamach chrześcijaństwa obraz jest dopuszczony jako mediatyzacja obecności, w innych jest podejrzany jako idolatria, a w jeszcze innych jest akceptowany w formach umiarkowanych. Ta różnica nie ma charakteru czysto doktrynalnego; ma charakter praktyczny, bo determinuje progi wstydu, lęku, poczucia zdrady oraz poczucia bezpieczeństwa uczestnika. Z tego powodu obiekt–klucz w polu chrześcijańskim może być zarówno ikoną, jak i pustą księgą; zarówno krzyżem, jak i czystą świecą; zarówno muzyką liturgiczną, jak i ciszą. Plan sytuacyjny nie powinien wymuszać jednego kodu, lecz powinien umożliwić warianty, które respektują różnorodność form pobożności i różne granice interpretacyjne.

Wreszcie, chrześcijaństwo jest tradycją o silnie rozwiniętej topologii przestrzeni i czasu: kalendarz liturgiczny, rytm tygodnia, układ świąt, architektura sakralna, choreografia procesji, rozróżnienie przestrzeni zwyczajnej i przestrzeni uświęconej. Z perspektywy psychoperformansu to gotowe modele kompozycji czasoprzestrzennej: modulacja intensywności, sekwencje wejścia i wyjścia, systemy znaków przejścia, logika oczekiwania, czuwania i domknięcia. Jednocześnie te modele są historycznie splecione z instytucjonalnością i autorytetem; dlatego ich transfer do psychoperformansu wymaga demontażu przymusu i zachowania samej struktury formy. W praktyce oznacza to, że rytm może zostać przejęty jako narzędzie stabilizacji uwagi, a nie jako obowiązek moralny; przestrzeń może zostać przejęta jako narzędzie reorganizacji percepcji, a nie jako narzędzie hierarchii; czas może zostać przejęty jako „dawkowanie progu", a nie jako „kara za niespełnienie".

Tak zarysowana rama umożliwia wejście w analizę odłamów chrześcijaństwa jako odmiennych konfiguracji liturgiki, sakramentologii, eklezjologii, hermeneutyki i pneumatologii, a więc jako odmiennych reżimów performatywnych, które w różny sposób regulują rolę obiektu, słowa, gestu, dźwięku, ciszy, wspólnoty i autorytetu. W kolejnych ujęciach konieczne będzie konsekwentne trzymanie tej samej zasady metodologicznej: opis praktyk w ich integralności, a równocześnie projektowanie takich translacji do psychoperformansu, które są jawne, odwracalne, nie-zawłaszczające i odporne na przemoc interpretacyjną, niezależnie od tego, czy punktem odniesienia jest liturgia sakramentalna, nabożeństwo Słowa, kontemplacja apofatyczna, wspólnotowość przebudzeniowa czy praktyki charyzmatyczne.

Chrześcijaństwo, rozumiane zarówno jako zespół tradycji doktrynalnych, jak i jako wielowiekowa infrastruktura praktyk (liturgicznych, ascetycznych, charyzmatycznych, katechetycznych, wspólnotowych), stanowi jedno z najbardziej rozbudowanych pól odniesienia dla psychoperformansu, ponieważ dysponuje wyjątkowo gęstą technologią progu, a zarazem wysoce rozwiniętą ekonomią znaków materialnych. W kategoriach antropologii rytuału (Victor

Turner) i socjologii sacrum (Émile Durkheim) chrześcijaństwo nie jest wyłącznie „zbiorem wierzeń", lecz reżimem dystrybucji uwagi, afektu, pamięci oraz autorytetu, który działa poprzez powtarzalne formy: modlitwę, liturgię, sakrament, post, pielgrzymkę, hymn, gest, ikonografię, przestrzeń sakralną, a także poprzez praktyki spowiedzi i kierownictwa duchowego. Z perspektywy psychoperformansu – przy zachowaniu zasady nie-zawłaszczania (Talal Asad; Saba Mahmood) – chrześcijaństwo jest przede wszystkim laboratorium performatywności: systemem, w którym akt mowy, gest i obiekt materialny współkonstytuują relację, zobowiązanie i doświadczenie, bez redukowania tego do „psychotechniki" ani do roszczeń dowodowych w sensie empirycznym.

Wymaga to jednak rygorystycznego rozróżnienia dwóch porządków: porządku emic (wewnątrztradycyjnego), w którym praktyki mają sens teologiczny i soteriologiczny, oraz porządku etic (analitycznego), w którym praktyki opisuje się jako konfiguracje formy, dyscypliny i relacji. Psychoperformans musi utrzymać oba jednocześnie: nie wolno ani przejąć praktyk chrześcijańskich jako neutralnego „narzędziownika", ani traktować ich jako nietykalnego absolutu, który unieważnia kryteria bezpieczeństwa, odwracalności oraz minimalizacji przemocy interpretacyjnej. W tym napięciu zasadnicza staje się kategoria planu sytuacyjnego jako partytury: to plan – a nie deklaracja światopoglądowa – rozstrzyga, czy zapożyczenie formy jest etyczne, czy staje się manipulacją, przemocą symboliczną lub produkcją zależności (Pierre Bourdieu; Michel Foucault). Chrześcijaństwo jest tu punktem odniesienia również dlatego, że historycznie rozwijało rozbudowane mechanizmy kontroli i moderacji doświadczeń granicznych: kategorie rozeznawania duchów, kryteria ortodoksji, praktyki kierownictwa duchowego, a także – w wielu odłamach – sceptycyzm wobec ekstatyczności jako potencjalnego źródła złudzenia, autosugestii lub nadużyć autorytetu.

Centralnym węzłem teologicznym, który przekłada się bezpośrednio na projektowanie psychoperformansu, jest sakramentalność oraz związana z nią logika mediacji. W tradycji zachodniej i wschodniej chrześcijaństwo rozwija wizję, w której materialne znaki mogą być nośnikami łaski; nawet tam, gdzie odłamy chrześcijańskie redukują liczbę sakramentów lub reinterpretują je w kategoriach „ustanowienia" i „znaku", pozostaje fundamentalna zasada: sens nie jest czysto mentalny, lecz jest osadzony w czynności i materii. W języku psychoperformansu oznacza to precyzyjne uprzywilejowanie obiektu–klucza jako materialnego operatora znaczeń: świeca, woda, olej, chleb, wino, krzyż, ikona, różaniec, księga, dźwięk dzwonu, zapach kadzidła, układ przestrzeni nawy i prezbiterium – wszystkie te elementy są historycznie wytrenowanymi nośnikami skojarzeń i afektów. Równocześnie psychoperformans nie może ich używać jako „rekwizytów mocy"; ich użycie musi zostać zapisane jako praca na skryptach kulturowych i na somatyce znaczenia, a nie jako legitymizowanie transcendentnego skutku. W tej różnicy mieści się kryterium etyczne: obiekt–klucz ma zwracać sprawczość podmiotowi poprzez kompozycję doświadczenia, a nie przejmować sprawczość poprzez sugestię o „działaniu obiektu".

Kolejnym węzłem jest chrześcijańska antropologia ucieleśnienia, historycznie ukształtowana przez kategorie wcielenia oraz przez ascetykę jako technologię formowania uwagi i pragnienia. Tradycje monastyczne, od Ojców pustyni, przez regułę Benedykta z Nursji, po hezychazm wschodni (praktyka modlitwy Jezusowej rozwijana w środowiskach bizantyńskich), wypracowały gęstą wiedzę proceduralną o tym, jak rytm, powtórzenie, cisza, post, ograniczenie bodźców oraz praca z oddechem reorganizują doświadczenie. Psychoperformans może z tego

korzystać wyłącznie wtedy, gdy nie przepisuje ascezy na przymus ani na „moralne kryterium wartości uczestnika". W praktyce oznacza to, że elementy dyscypliny (czas, cisza, ograniczenie, powtórzenie) muszą być wpisane w plan sytuacyjny jako narzędzia regulacyjne, nie jako narzędzia oceny; w przeciwnym razie łatwo uruchamia się mechanika wstydu i winy, która w wielu biografiach religijnych bywała narzędziem kontroli, a nie troski.

W perspektywie teorii performatywności (J. L. Austin; John Searle; w tle także późniejsze ujęcia normatywności i powtarzalności) chrześcijaństwo jest tradycją o wyjątkowo rozwiniętych aktach mowy o charakterze ustanawiającym: błogosławieństwo, rozgrzeszenie, wyznanie wiary, ślubowanie, konsekracja, wyrzeczenie się, modlitwa wstawiennicza, formuły liturgiczne. Psychoperformans, jeśli wchodzi w ten obszar, musi wprowadzić zasadę minimalizmu illokucyjnego: nie wolno używać formuł, które w naturalnym środowisku tradycji niosą asymię władzy (kapłan–wierny; lider–wspólnota), bez równoległego protokołu neutralizującego przemoc interpretacyjną. Jeżeli w planie sytuacyjnym pojawia się błogosławienie dłoni lub słowo „błogosławieństwo", konieczne jest odróżnienie błogosławieństwa jako gestu intencji i relacyjnej troski od błogosławieństwa jako aktu hierarchicznego, który sugeruje „wgląd" i prawo do rozstrzygania sensu cudzego doświadczenia. W przeciwnym razie performatywność staje się narzędziem dominacji: wypowiedź zaczyna produkować statusy, a nie wspierać autonomię.

Szczególnie wrażliwym polem, które wymaga odrębnej, wielowarstwowej analizy w kolejnych ujęciach odłamów, jest pneumatologia oraz związane z nią charyzmaty, czyli pojęciowo-praktyczny obszar „darów Ducha" i fenomenów ekstatycznych. W historii chrześcijaństwa występowały zarówno silne tradycje charyzmatyczne (np. ruchy przebudzeniowe, pentekostalizm, liczne nurty odnowy), jak i tradycje sceptyczne, dyscyplinujące oraz testujące doświadczenia nadzwyczajne (zwłaszcza w rozbudowanych praktykach rozeznawania). Dla psychoperformansu jest to obszar podwójnego ryzyka: po pierwsze ryzyka sugestii i oczekiwań modulujących doświadczenie (w psychologii klinicznej i neuropsychofizjologii opisywane jako mechanizmy oczekiwania oraz podatności na kontekst), po drugie ryzyka nadużyć władzy w sytuacjach wysokiej intensywności afektywnej, gdzie uczestnik łatwo traci zdolność dystansowania się od interpretacji lidera. Z tego powodu charyzmaty muszą zostać potraktowane nie jako „dowody" czy „techniki skuteczności", lecz jako fenomenologia intensyfikacji: zjawiska głosu, drżenia, transu, glossolalii, płaczu, śmiechu, upadków, doświadczeń uzdrowieniowych lub „uwolnieniowych" opisuje się jako zdarzenia w polu obecności, których status epistemiczny jest niejednoznaczny i których użycie w planie sytuacyjnym wymaga twardych bezpieczników: jawnej zgody, prawa natychmiastowego przerwania, zakazu interpretowania cudzego stanu jako „oporu" lub „braku wiary", zakazu sugerowania etiologii oraz zakazu budowania narracji o winie i karze.

W tym miejscu pojawia się kolejny aspekt chrześcijańskiej infrastruktury, który jest dla psychoperformansu zarówno inspirujący, jak i niebezpieczny: reżimy interpretacji cierpienia oraz teodycealne ramy sensu. Chrześcijaństwo dysponuje wieloma, często konkurencyjnymi, modelami interpretowania kryzysu: od narracji o próbie i oczyszczeniu, przez perspektywy mistyczne, po teologie wyzwolenia i ujęcia krytyczne wobec cierpienia jako narzędzia opresji. Psychoperformans nie przejmuje żadnej z tych ram jako „prawdy", ale musi rozumieć, że w praktyce uczestników te ramy są aktywne i potrafią działać jak algorytmy interpretacyjne: potęgują poczucie winy albo je redukują; budują sprawczość albo ją unieważniają; wzmacniają relację do wspólnoty albo produkują izolację. W konsekwencji projektowanie pracy na

materiale chrześcijańskim wymaga rozpoznania, czy dany język sensu generuje efekt regulacyjny czy nocebogeniczny; w tym sensie psychoperformans zachowuje ostrożność analogiczną do tej, którą w etyce biomedycznej opisywali Tom L. Beauchamp i James F. Childress: prymat autonomii, niekrzywdzenia, dobroczynności i sprawiedliwości musi ograniczać dowolność narracji.

Istotna jest również semiotyka wizualna chrześcijaństwa, zwłaszcza w tradycjach ikonodulicznych, gdzie obraz religijny funkcjonuje jako obiekt relacyjny i nośnik pamięci wspólnotowej. W sporach ikonoklastycznych w świecie bizantyńskim oraz w późniejszych napięciach reformacyjnych ujawnia się fakt, że obraz nie jest neutralny: obraz jest praktyką władzy, kontroli wyobraźni i dystrybucji autorytetu. Psychoperformans, który operuje obrazem jako kanałem planu sytuacyjnego, musi więc rozumieć różnice: w jednych odłamach chrześcijaństwa obraz jest dopuszczony jako mediatyzacja obecności, w innych jest podejrzany jako idolatria, a w jeszcze innych jest akceptowany w formach umiarkowanych. Ta różnica nie ma charakteru czysto doktrynalnego; ma charakter praktyczny, bo determinuje progi wstydu, lęku, poczucia zdrady oraz poczucia bezpieczeństwa uczestnika. Z tego powodu obiekt–klucz w polu chrześcijańskim może być zarówno ikoną, jak i pustą księgą; zarówno krzyżem, jak i czystą świecą; zarówno muzyką liturgiczną, jak i ciszą. Plan sytuacyjny nie powinien wymuszać jednego kodu, lecz powinien umożliwić warianty, które respektują różnorodność form pobożności i różne granice interpretacyjne.

Wreszcie, chrześcijaństwo jest tradycją o silnie rozwiniętej topologii przestrzeni i czasu: kalendarz liturgiczny, rytm tygodnia, układ świąt, architektura sakralna, choreografia procesji, rozróżnienie przestrzeni zwyczajnej i przestrzeni uświęconej. Z perspektywy psychoperformansu to gotowe modele kompozycji czasoprzestrzennej: modulacja intensywności, sekwencje wejścia i wyjścia, systemy znaków przejścia, logika oczekiwania, czuwania i domknięcia. Jednocześnie te modele są historycznie splecione z instytucjonalnością i autorytetem; dlatego ich transfer do psychoperformansu wymaga demontażu przymusu i zachowania samej struktury formy. W praktyce oznacza to, że rytm może zostać przejęty jako narzędzie stabilizacji uwagi, a nie jako obowiązek moralny; przestrzeń może zostać przejęta jako narzędzie reorganizacji percepcji, a nie jako narzędzie hierarchii; czas może zostać przejęty jako „dawkowanie progu", a nie jako „kara za niespełnienie".

Tak zarysowana rama umożliwia wejście w analizę odłamów chrześcijaństwa jako odmiennych konfiguracji liturgiki, sakramentologii, eklezjologii, hermeneutyki i pneumatologii, a więc jako odmiennych reżimów performatywnych, które w różny sposób regulują rolę obiektu, słowa, gestu, dźwięku, ciszy, wspólnoty i autorytetu. W kolejnych ujęciach konieczne będzie konsekwentne trzymanie tej samej zasady metodologicznej: opis praktyk w ich integralności, a równocześnie projektowanie takich translacji do psychoperformansu, które są jawne, odwracalne, nie-zawłaszczające i odporne na przemoc interpretacyjną, niezależnie od tego, czy punktem odniesienia jest liturgia sakramentalna, nabożeństwo Słowa, kontemplacja apofatyczna, wspólnotowość przebudzeniowa czy praktyki charyzmatyczne.

Prawosławie bizantyńskie (Kościoły prawosławne tradycji chalcedońskiej) ujawnia dla psychoperformansu odmienny, niezwykle konsekwentny model performatywności chrześcijańskiej, w którym centralną rolę pełni teologia przebóstwienia (theosis), liturgia jako kosmologiczna dramaturgia oraz apofatyczna epistemologia doświadczenia. W przeciwieństwie

do zachodniego akcentu jurydyczno-scholastycznego, prawosławie historycznie rozwijało szczególnie gęstą syntezę ascetyki, mistagogii i estetyki sakralnej: ikona, śpiew, kadzidło, światło świec, rytm pokłonów i prostracji, a także architektura z ikonostasem, układają się w „środowisko percepcyjne" o wysokiej koherencji, które intensywnie modeluje uwagę oraz pamięć proceduralną uczestnika. W ujęciu liturgicznym (Alexander Schmemann) nie chodzi tu o „oprawę", lecz o całościową organizację czasu i przestrzeni jako praktykę eklezjalną, w której wspólnota jest konstytuowana przez powtarzalną formę, a nie przez spontaniczną ekspresję.

Dla psychoperformansu fundamentalne jest to, że prawosławna liturgia wytwarza próg poprzez warstwowanie modalności: audialnej (śpiew, recytacja, akustyka świątyni), olfaktorycznej (kadzidło), kinestetycznej (procesje, metanie, znaki krzyża), wizualnej (ikony, złocenia, półmrok), a także temporalnej (długie czuwania, rytm postów, wielogodzinne nabożeństwa). To jest model „wysokiej multisensorycznej redundancji", w której znaczenie jest stabilizowane przez powtórzenie w wielu kanałach naraz, a nie przez pojedynczy bodziec. W planie sytuacyjnym psychoperformansu ta logika może zostać przełożona na projektowanie progu jako świadomie dawkowanej gęstości bodźców i symboli, jednak z odwróceniem wektora władzy: w prawosławiu forma ma sankcję tradycji i sakralnej ontologii, w psychoperformansie forma ma sankcję jawnego protokołu bezpieczeństwa i zgody, a więc pozostaje odwracalna oraz negocjowalna.

Ikona jako obiekt w prawosławiu nie jest „ilustracją", lecz elementem relacyjnego reżimu obecności; jej funkcja jest jednocześnie teologiczna, pedagogiczna i liturgiczna. Spór ikonoklastyczny i jego rozstrzygnięcia w tradycji soborowej (w tym II sobór nicejski 787) ukształtowały ramę, w której obraz jest dopuszczony jako konsekwencja wcielenia, a zarazem obwarowany rygorami kanonu i praktyki czci, tak aby obraz nie stał się dowolnym fetyszem prywatnej wyobraźni. Dla psychoperformansu oznacza to dwie praktyczne lekcje: po pierwsze, obiekt–klucz w polu chrześcijańskim bywa objęty silnym tabu i nie może być używany jako „rekwizyt" bez ryzyka przemocy symbolicznej; po drugie, sama zasada kanoniczności (czyli świadomego ograniczenia formy) może być wykorzystana jako model postgeneratywności w planie sytuacyjnym, gdzie ograniczenie wariantów chroni uczestnika przed eskalacją arbitralnych interpretacji i przed „narkotyzowaniem się" nowością.

Prawosławie wnosi do psychoperformansu szczególnie istotny komponent: apofatyczną teorię poznania, rozwijaną w tradycji przypisywanej Pseudo-Dionizemu Areopagicie oraz w nurcie teologii negatywnej. W tej perspektywie doświadczenie graniczne nie jest „materiałem do natychmiastowego nazwania", lecz obszarem, w którym język musi zostać zdyscyplinowany, a interpretacja – spowolniona. Psychoperformans może z tej logiki zaczerpnąć metodę anty-nadinterpretacji: protokoły opisu doświadczenia, które pozostawiają miejsce na nieokreśloność, nie wymuszają etiologii, nie produkują szybkich wyroków o sensie, i nie zamieniają zjawisk somatycznych czy afektywnych w deklaracje metafizyczne. W praktyce planu sytuacyjnego apofatyczność oznacza: mniej twierdzeń, więcej precyzyjnych parametrów formy; mniej „wyjaśniania", więcej obserwacji dynamiki uwagi, emocji i reakcji ciała.

W obrębie prawosławia niezwykle ważny jest hezychazm oraz związana z nim praktyka modlitwy Jezusowej, a także debata palamicka o rozróżnieniu istoty i energii (Grzegorz Palamas). Niezależnie od tego, jak ocenia się jej status filozoficzny, jest to model pracy z powtarzalnym mikrorytmem słów, oddechu i uwagi, który nie dąży do spektakularnej ekstazy,

lecz do długotrwałej reorganizacji percepcji i afektu. Psychoperformans może przejąć z hezychazmu ideę mikro-partytury: krótkiej, powtarzalnej formuły sprzęgniętej z gestem i rytmem, która działa jak „kotwica uwagi", jednak bez przypisywania jej roszczeń soteriologicznych. Równocześnie trzeba zachować zasadę anty-mistyfikacyjną: w prawosławiu hezychazm jest osadzony w kierownictwie duchowym, ascezie i wspólnocie; w psychoperformansie analogiem musi być transparentny protokół oraz kompetencja prowadzącego do deeskalacji stanów intensywnych, bez autorytarnego zawłaszczania interpretacji.

Prawosławna ascetyka – zwłaszcza post jako technologia czasu i pożądania – stanowi odrębny reżim performatywny, w którym ograniczenie nie jest tylko narzędziem moralnym, lecz także narzędziem reorganizacji rytmu życia i percepcji. Wielkie posty, cykle przygotowań do świąt, praktyka czuwania oraz rytm nabożeństw tworzą długotrwałą sekwencję progu, integracji i ponownego wejścia w codzienność, przy czym intensyfikacja ma charakter periodyczny i przewidywalny. Dla planu sytuacyjnego jest to model projektowania IndywiduAkcji jako cyklu o stałych fazach: wejście w ograniczenie, stabilizacja, kulminacja, domknięcie, a następnie „powrót o zmienionej geometrii nawyków", bez przemocy perfekcjonizmu i bez ideologii heroizmu. W psychoperformansie ograniczenie ma pozostać narzędziem regulacyjnym, a nie testem wartości podmiotu; inaczej łatwo odtworzyć reżimy wstydu i winy, które w niektórych biografiach religijnych były narzędziem opresji.

Pneumatologia prawosławna w mniejszym stopniu premiuje spontaniczne manifestacje ekstatyczne znane z wielu środowisk pentekostalnych, ale dysponuje własnymi figurami charyzmatyczności: starcy (starec), tradycje kierownictwa duchowego, hagiograficzne opisy daru rozeznania, uzdrawiania czy proroctwa, a także praktyki egzorcyzmów w określonych kontekstach liturgicznych. Dla psychoperformansu istotne jest tu nie kopiowanie tych praktyk, lecz rozpoznanie mechanizmów autorytetu i podatności: charyzmat w prawosławiu często jest „charyzmatem interpretacji", a więc władzą nad sensem cudzych doświadczeń. Plan sytuacyjny musi wprost neutralizować ten mechanizm: wprowadzać prymat narracji uczestnika, zakaz objaśniania jego stanów jako „zniewolenia", „opętania" lub „złego ducha", oraz obowiązek nie-produkowania lęku metafizycznego jako narzędzia kontroli. To jest krytyczny punkt etyczny, ponieważ język „walki duchowej" bywa kulturowo silny i może działać jak katalizator paniki, poczucia winy oraz zależności od lidera.

Wreszcie, prawosławie jest tradycją o szczególnej topologii przestrzeni, w której ikonostas nie jest tylko przegrodą, lecz mechanizmem dystrybucji widzialności i tajemnicy. To architektoniczne urządzenie progu organizuje relację między tym, co dostępne i niedostępne, między obserwacją a uczestnictwem, między „sceną" a „nawą", przy czym sens jest produkowany właśnie przez kontrolę dostępu do pewnych działań. W psychoperformansie analogiczna technologia progu może zostać wykorzystana w sposób świecki: nie jako hierarchizacja i odcięcie, lecz jako świadome dawkowanie odsłonięcia, przerwy, ciszy i ograniczenia widzenia, tak aby uczestnik doświadczał przemiany jako procesu, a nie jako natychmiastowej konsumpcji „efektu". W tym sensie prawosławna liturgia oferuje model ekonomii ujawniania: to, co istotne, nie jest „pokazywane w całości", lecz jest konstruowane jako droga, której dynamikę wyznacza forma.

Tak ujęte prawosławie bizantyńskie stanowi dla psychoperformansu punkt odniesienia w trzech warstwach: jako wysoka sztuka rytualizacji multisensorycznej; jako apofatyczna etyka języka i interpretacji; oraz jako długoterminowa technologia progu, w której ograniczenie, powtórzenie i kanon stabilizują doświadczenie bardziej niż intensyfikacja i spektakl. W planie sytuacyjnym przekład tych elementów musi pozostać translacją strukturalną, nigdy imitacją teologicznego „działania misterium"; w przeciwnym razie psychoperformans ryzykuje przejęcie autorytetu religii bez odpowiedzialności instytucji, co jest najbardziej niebezpiecznym wariantem hybrydy performatywnej.

Protestantyzm reformacyjny wnosi do pola psychoperformansu odmienną logikę progu: przesunięcie ciężaru z sakramentalno-liturgicznej dramaturgii na prymat Słowa, rozumianego zarówno jako Pismo, jak i jako praktyka głoszenia, nauczania oraz wspólnotowego śpiewu. Reformacja XVI wieku nie była jedynie korektą doktrynalną, lecz przebudową reżimów uwagi, autorytetu i materialności: inaczej organizuje się przestrzeń nabożeństwa, inaczej dystrybuuje się sprawczość, inaczej rozumie się relację między znakiem a skutkiem, a także inaczej kształtuje się pedagogika sumienia. Dla psychoperformansu jest to przypadek szczególnie ważny, ponieważ pokazuje, jak radykalna redukcja ikonografii i ceremoniału może nie tyle „zubożyć" praktykę, ile przeformatować ją w stronę intensyfikacji hermeneutycznej, a więc w stronę działania poprzez interpretację, pamięć werbalną, rytm mowy i dyscyplinę słuchania. W perspektywie antropologii rytuału (Victor Turner) protestantyzm nie eliminuje liminalności, tylko przenosi ją do innego kanału: liminalność staje się zdarzeniem sensu, nie zdarzeniem materii.

Luteranizm, związany historycznie z Marcinem Lutrem, buduje reżim performatywny o wyraźnie zarysowanej dialektyce „Prawo–Ewangelia" oraz o silnej koncentracji na przepowiadaniu, katechezie i wspólnym śpiewie. W liturgice luterańskiej obserwuje się model umiarkowanej ciągłości: zachowanie części form, gestów i muzyki przy jednoczesnym przestawieniu osi interpretacyjnej na usprawiedliwienie z wiary oraz na czytelność przekazu w języku ludu. W planie sytuacyjnym psychoperformansu przekłada się to na lekcję, że nie zawsze to, co najbardziej materialne, jest najsilniejszym operatorem progu; równie silnym operatorem może być sekwencjonowana mowa, rytm recytacji, wiersz hymnodyczny oraz wspólnotowe „unisono", które – w terminach Randall'a Collinsa – działa jak mechanizm synchronizacji afektywnej i podniesienia energii interakcyjnej. Jednocześnie luteranizm wytwarza wysoką wrażliwość na nadużycie moralizmu: kiedy „Prawo" przejmuje przestrzeń „Ewangelii", próg łatwo staje się reżimem winy i wstydu, a nie reżimem zmiany. Z punktu widzenia psychoperformansu jest to ostrzeżenie strukturalne, nie spór doktrynalny: plan sytuacyjny nie może produkować pętli scrupulositas, czyli kompulsyjnego sprawdzania siebie w perspektywie sankcji, ponieważ taki układ redukuje sprawczość i stabilizuje lęk.

W tradycjach reformowanych, kojarzonych z Janem Kalwinem i szerszym ruchem reformacji helweckiej, reżim performatywny ulega dalszej „dematerializacji" i „odceremonializacji", co często sprzęga się z etosem dyscypliny, ekonomią prostoty oraz ikonoklastycznym dystansem wobec obrazów. W praktyce nabożeństwa centrum stanowi kazanie, lektura Pisma i modlitwa, a śpiew bywa historycznie organizowany wokół psalmodii oraz form o ograniczonej ekspresji. Takie ułożenie uczy psychoperformans dwóch rzeczy naraz. Po pierwsze, że radykalna prostota bywa technologią intensywności: kiedy usuwa się bodźce konkurencyjne, rośnie rozdzielczość uwagi na słowie i na mikroruchach afektu; cisza i minimalizm zaczynają działać jak „wzmacniacz"

interpretacji. Po drugie, że minimalizm może stać się narzędziem przymusu, jeśli zostanie powiązany z etyką kontroli, perfekcjonizmu i permanentnej autoobserwacji. W ujęciu historyczno-socjologicznym Max Weber widział w etosie protestanckim mechanizmy racjonalizacji i dyscyplinowania życia; psychoperformans może ten wątek wykorzystać jako krytyczną przestrogę: plan sytuacyjny ma budować sterowność, ale nie może budować totalnej kontroli, która zamienia się w przemoc wobec własnego ciała i czasu.

Różnica pomiędzy luteranizmem a tradycjami reformowanymi ujawnia się także w sakramentologii, a więc w sposobie, w jaki znak wiąże się z doświadczeniem i wspólnotą. Tam, gdzie katolicyzm i prawosławie budują szeroką ontologię mediacji, protestantyzm – w swoich klasycznych formach – ogranicza liczbę sakramentów i akcentuje ich ustanowienie oraz funkcję wspólnotowo-pamiątkową, przy równoległym spłaszczeniu roli przedmiotów i gestów jako nośników skutku. Dla psychoperformansu ta różnica jest kluczowa metodologicznie, bo ułatwia projektowanie pracy bez roszczeń „skutecznego znaku" w sensie teologicznym: można budować próg poprzez znak i słowo, nie sugerując metafizycznej przyczynowości. Jednocześnie pojawia się ryzyko „hiperhermeneutyki": skoro forma materialna jest oszczędna, sens musi zostać wytworzony w głowie i w języku, a to może prowadzić do przeciążenia interpretacyjnego, zwłaszcza u osób, które wnoszą historię religijnego rygoryzmu lub doświadczenia przemocy moralnej. Psychoperformans, jako rzemiosło formy, musi wtedy wprowadzić bufor materialności: obiekt–klucz nie jako „sakrament", lecz jako stabilizator kontaktu i granicy, który ogranicza rozbieg myśli.

W protestantyzmie szczególnie ważna jest technologia kaznodziejstwa jako performansu instytucjonalnego: homiletyka, retoryka, modulacja głosu, rytm argumentacji, praca na cytacie, narracji i przykładzie. Jest to obszar, w którym łatwo zobaczyć, że „Słowo" jest nie tylko nośnikiem informacji, lecz formą zarządzania afektem i uwagą zbiorową, a więc narzędziem realnej reorganizacji zachowania. Jednocześnie jest to obszar wysokiego ryzyka nadużycia: kaznodziejska performatywność może stać się techniką dominacji, wytwarzania zależności, produkcji lęku eschatologicznego lub wstydu. Psychoperformans nie może kopiować tego modelu „mówcy", ponieważ plan sytuacyjny nie jest sceną dla autorytetu; może natomiast przejąć techniczne elementy stabilizacji przekazu: skrócenie formuł, spowolnienie rytmu, powtórzenia kotwiczące, i precyzyjne domknięcia, które nie operują groźbą, tylko jasnością działania. W tym sensie protestantyzm uczy, że słowo jest perfonemem o wysokiej mocy, ale tylko wtedy, gdy jest osadzone w etyce nie-zawłaszczania.

Kwestia charyzmatów w tradycjach protestanckich jest zróżnicowana i nie może zostać sprowadzona do jednego modelu. W klasycznym protestantyzmie, zwłaszcza w nurcie reformowanym, często obserwuje się nieufność wobec spontanicznych fenomenów ekstatycznych, a nacisk przesuwa się na uporządkowaną pobożność, dyscyplinę modlitwy oraz pracę na tekście. Nie oznacza to jednak braku intensywności; intensywność może zostać przeniesiona do wewnętrznej pracy sumienia, do afektywnej „pewności zbawienia" albo do doświadczeń skruchy i pocieszenia, które mają własną dynamikę psychofizjologiczną. Dla psychoperformansu jest to krytycznie ważne: charyzmatyczność nie musi mieć postaci spektaklu, może mieć postać długotrwałego reżimu uwagi, w którym człowiek uczy się utrzymywać intencję i zobowiązanie w warunkach niskiej stymulacji. W planie sytuacyjnym przekłada się to na projektowanie takich mikrorytuałów, które są powtarzalne, nieheroiczne,

pozbawione teatralnej ekstazy, a mimo to zdolne do reorganizacji nawyków, relacji i sposobu mówienia o sobie.

Wreszcie protestantyzm reformacyjny – poprzez swoje reżimy katechetyczne, konfesyjne i wspólnotowe – pokazuje, że tradycja może stabilizować przemianę nie przez mnożenie bodźców, lecz przez standaryzację języka i konsekwencję praktyk. Dokumenty konfesyjne, takie jak Wyznanie augsburskie czy Katechizm heidelberski, działają w kulturze jako matryce interpretacji i jako narzędzia socjalizacji; dla psychoperformansu stanowią analogię do własnych protokołów: plan sytuacyjny działa skuteczniej, gdy jego język jest konsekwentny i nieprzeładowany metaforami przyczynowości. Z perspektywy krytycznej (Michel Foucault) trzeba jednak pamiętać, że standaryzacja bywa także narzędziem dyscypliny; dlatego psychoperformans może przejmować strukturę konsekwencji, ale nie może przejmować przymusu konfesyjnego. W praktyce oznacza to, że uczestnik zachowuje prawo do neutralności, do niewiary, do wątpliwości oraz do odmowy interpretacji, a plan sytuacyjny pozostaje procedurą formy, nie procedurą władzy.

Anglikanizm (Komunia Anglikańska wraz z tradycjami Kościoła Anglii i kościołów pokrewnych) stanowi dla psychoperformansu model chrześcijaństwa „pośredniego" nie w sensie doktrynalnej nieostrości, lecz w sensie świadomie utrzymywanej architektury napięć pomiędzy liturgią a przepowiadaniem, pomiędzy sakramentalnością a prymatem Pisma, pomiędzy dyscypliną formy a pluralizmem praktyk. Jego performatywność jest w dużej mierze zakodowana w idei modlitwy wspólnej jako infrastruktury społecznej: to, co w języku polityczno-teologicznym bywa nazywane ecclesia jako ciało, w praktyce jest produkowane przez rytmiczne powtórzenie tekstów, gestów i melodii w stabilnej sekwencji. Dla planu sytuacyjnego kluczowa jest zatem nie abstrakcyjna „via media", lecz technologia wspólnotowego strojenia, w której podmiotowość jest wytwarzana przez wejście w ramę wspólnego rytmu, a nie przez eskalację bodźców lub przez presję ekstazy.

Historycznie anglikanizm jest tradycją silnie związaną z kodyfikacją liturgiczną w języku narodowym, czego emblematycznym przykładem jest Księga modlitw powszechnych (Book of Common Prayer) przygotowana w XVI wieku w kontekście reformy liturgicznej związanej z Thomasem Cranmerem, a następnie stabilizowana w późniejszych redakcjach, w szczególności w edycji 1662, która odegrała rolę normatywną dla wielu środowisk anglikańskich. Z punktu widzenia performatywności jest to przykład „tekstu operacyjnego", czyli tekstu, który nie tylko opisuje, ale organizuje: rozpisuje role, kolejność, rytm, progi ciszy, momenty wspólnotowej odpowiedzi oraz formuły przejścia pomiędzy segmentami doświadczenia. Psychoperformans może z tego wyprowadzić precyzyjną lekcję partyturowania języka: tekst jako obiekt–klucz w sensie proceduralnym, a więc narzędzie stabilizacji uwagi, które nie musi tworzyć hierarchii, jeśli zostanie przepisane na protokół jawnej zgody i odwracalności.

Anglikański reżim przestrzeni i dźwięku jest szczególnie istotny dla projektowania działań, w których kanał akustyczny pełni rolę równorzędną względem kanału semantycznego. Tradycja chorału, hymnodyki oraz praktyki liturgiczne o wysokiej kulturze muzycznej (w tym formy związane z nabożeństwami wieczornymi i śpiewem chóralnym w katedrach) pokazują, że dźwięk może działać jako narzędzie regulacji i wspólnotowego zestrojenia bez odwoływania się do retoryki „oddziaływania energetycznego". W języku socjologii interakcji Randall'a Collinsa można to opisać jako synchronizację uwagi i afektu poprzez rytm, powtórzenie i wspólne

wykonanie, przy czym w tradycjach liturgicznych mechanizm ten jest równoważony przez formalne domknięcia, które chronią uczestników przed utknięciem w stanie rozbudzenia. Dla psychoperformansu jest to praktyczna wskazówka: intensywność nie wynika wyłącznie ze wzrostu głośności czy szybkości, lecz z konsekwentnej, przewidywalnej dramaturgii i z wysokiej jakości sygnałów kończących, które domykają próg.

Anglikanizm jest też tradycją zróżnicowaną wewnętrznie, a to zróżnicowanie ma charakter performatywny. Spektrum od nurtów anglo-katolickich, wzmacniających sakramentalność, ikonografię i rytualność, po nurty ewangelikalne, akcentujące kaznodziejstwo, lekturę Pisma i prostotę form, sprawia, że te same znaki mogą mieć diametralnie różną walencję emocjonalną i moralną w zależności od biografii uczestnika. Plan sytuacyjny, jeśli korzysta z elementów kojarzonych z anglikanizmem, musi zatem projektować warianty: obiekt–klucz może być świecą i tekstem, ale równie dobrze może być samą strukturą ciszy i głosu; gest może być minimalny lub rozbudowany, lecz nie może być narzędziem presji. W tle pozostaje zasada religioznawcza, że praktyki są zawsze usytuowane historycznie i wspólnotowo, co w analizach Talala Asada oznacza konieczność ostrożności wobec pozornie „neutralnych" kategorii religijności i duchowości, które w rzeczywistości niosą dyscyplinę oraz hierarchie.

W kontekście pneumatologii i charyzmatów anglikanizm dostarcza przykładu, jak tradycja liturgiczna może wejść w kontakt z doświadczeniami przebudzeniowymi i charyzmatycznymi bez całkowitej rezygnacji z formy. Od drugiej połowy XX wieku w wielu środowiskach rozwijały się ruchy odnowy charyzmatycznej, które wprowadzały elementy modlitwy spontanicznej, praktyk wstawienniczych oraz ekspresji afektywnej, jednak ich integracja była i pozostaje zróżnicowana: w jednych wspólnotach następuje wzmocnienie „języka darów", w innych utrzymuje się sceptycyzm i nacisk na rozeznanie. Dla psychoperformansu jest to studium ryzyka: doświadczenie charyzmatyczne łatwo sprzęga się z autorytetem lidera i z presją normatywną, w której brak manifestacji bywa interpretowany jako deficyt. Przekład do planu sytuacyjnego wymaga więc zabezpieczenia antyhierarchicznego: żaden fenomen afektywny nie jest miarą jakości, a prowadzący nie ma prawa nadawać diagnoz ani produkować narracji o winie, oporze czy „zablokowaniu", ponieważ w tym miejscu charyzmat przestaje być przeżyciem i staje się instrumentem władzy.

Tradycja metodystyczna i szerzej wesleyańska, wywodząca się z osiemnastowiecznych ruchów odnowy związanych z Johnem Wesleyem i Charlesem Wesleyem, wprowadza kolejny kluczowy wariant chrześcijańskiej performatywności: intensyfikację etyki praktykowania w mikroskali codzienności oraz organizację wspólnoty przez małe formy regularnej odpowiedzialności. Metodyzm historycznie rozwijał „infrastrukturę spotkania" poprzez klasy, bandy i społeczeństwa, a więc formaty, które mają bardziej precyzyjną funkcję regulacyjną niż wielkie zgromadzenia liturgiczne: to technologie powtarzalności, rozliczalności i podtrzymania intencji. W języku psychoperformansu są to prototypy mikrodziałań domknięcia, w których decyzja nie jest jednorazową kulminacją, lecz staje się rytmem, a rytm staje się ochroną przed chaosem i przed rozproszeniem.

Wesleyańska teologia uświęcenia i „doskonałości chrześcijańskiej" ma jednak ambiwalentny potencjał performatywny. Z jednej strony promuje praktyki samoregulacji: badanie intencji, etykę troski, dyscyplinę czasu oraz społeczne zakotwiczenie przemiany. Z drugiej strony, w pewnych kontekstach kulturowych może generować presję perfekcjonizmu moralnego, a więc

mechanizm, w którym praktyka przestaje być narzędziem przemiany i staje się narzędziem permanentnej autooceny. Plan sytuacyjny, jeśli adaptuje wesleyańskie formy regularności, musi wyłączyć presję „wyniku": rytm ma być funkcją bezpieczeństwa i stabilności, a nie testem wartości. W tym sensie metodyzm oferuje psychoperformans lekcję o protokołach odpowiedzialności, ale jednocześnie ostrzeżenie przed niejawnie moralizującą narracją, która może zintensyfikować wstyd i lęk.

W metodyzmie, podobnie jak w szerokim spektrum ruchów przebudzeniowych, pojawia się też istotny komponent performatywności kaznodziejskiej i zgromadzeniowej: głoszenie w przestrzeni otwartej, modulacja afektu przez retorykę, wspólnotowy śpiew o wysokiej nośności emocjonalnej, a także momenty decyzji i zobowiązania. George Whitefield, choć związany z różnymi nurtami przebudzeniowymi, pokazuje historycznie, że kaznodziejstwo może działać jak mechanizm masowej synchronizacji i intensyfikacji, co dla psychoperformansu jest jednocześnie fascynujące i ryzykowne. Fascynujące, bo ujawnia moc rytmu mowy i wspólnego śpiewu jako narzędzi reorganizacji relacji. Ryzykowne, bo tam, gdzie rośnie intensywność i presja decyzji, rośnie też podatność na sugestię oraz na asymetrię autorytetu, a więc rośnie konieczność bezwzględnych bezpieczników: prawo do neutralności, prawo do odmowy, zakaz obietnic oraz zakaz interpretowania cudzych reakcji jako miary duchowej.

Z punktu widzenia genealogii charyzmatów tradycje wesleyańskie stanowią również pomost do późniejszych ruchów świętości i do pentekostalizmu, jednak w swojej klasycznej postaci metodyzm nie jest skonstruowany jako reżim pogoni za fenomenami ekstatycznymi. Jego charyzmatyczność jest częściej charyzmatycznością długotrwałą: charyzmatem organizacji, charyzmatem dyscypliny praktyk, charyzmatem wspólnotowego podtrzymania intencji. Psychoperformans może to wykorzystać jako model pracy nad zmianą, która nie zależy od jednorazowego progu wysokiej intensywności, lecz od rzemiosła powrotu do praktyki w warunkach niskiej stymulacji. W planie sytuacyjnym oznacza to wprost: lepiej budować przemianę na protokołach regularności, niż na spektakularnych kulminacjach, które łatwo wytwarzają zależność od „mocnego momentu".

Anglikanizm i metodyzm, zestawione razem, ujawniają zatem dwa komplementarne mechanizmy performatywne: mechanizm formy wspólnej modlitwy i estetyki sakralnej jako technologii stabilizacji oraz mechanizm mikrowspólnotowej odpowiedzialności jako technologii utrzymania intencji. Dla psychoperformansu oba są użyteczne pod warunkiem, że zostaną przetłumaczone na język jawnej zgody, odwracalności i anty-mistyfikacji, a także pod warunkiem, że prowadzący nie przejmie roli kaznodziei, spowiednika ani interpretatora stanów. W przeciwnym razie nawet najlepiej skomponowana forma przekształci się w narzędzie zależności, które w polu religijnym bywało stabilizowane instytucją, a w polu psychoperformansu byłoby pozbawione tej osłony i tym samym bardziej podatne na nadużycie.

Tradycje anabaptystyczne i szerzej wolnokościelne (w tym mennonici, amisze, bracia szwajcarscy, liczne wspólnoty kongregacjonalne oraz szeroki świat baptystyczny) wytwarzają model performatywności chrześcijańskiej, w którym próg nie jest przede wszystkim „misterium" formy ani „estetyką sacrum", lecz decyzją egzystencjalną i wspólnotowo-legitymizowaną praktyką życia. Reformacyjne spory o chrzest, Kościół i dyscyplinę doprowadziły w tych nurtach do szczególnego uprzywilejowania aktu publicznego zobowiązania: wyznanie wiary, chrzest osób wierzących, przyjęcie do wspólnoty, a następnie konsekwentna realizacja

norm etycznych w codzienności. Dla psychoperformansu jest to wariant kluczowy, ponieważ pokazuje, jak silnie można organizować przemianę bez rozbudowanej materialności liturgicznej, a jednocześnie jak łatwo „decyzja" staje się narzędziem presji społecznej, jeżeli nie jest obwarowana prawem do ambiwalencji i do zmiany.

Anabaptyzm XVI wieku, związany z figurami takimi jak Conrad Grebel czy Balthasar Hubmaier, a w późniejszym rozwoju m.in. Menno Simons, buduje reżim performatywny oparty na „ucieleśnionej etyce" i na praktykach odróżnienia wspólnoty od świata. W języku socjologii religii jest to model wysokiej gęstości normatywnej: wspólnota działa jak aparat podtrzymywania intencji, a intencja jest stale weryfikowana przez praktykę. W psychoperformansie analogiczną funkcję pełnią protokoły utrzymania decyzji po progu, ale różnica etyczna pozostaje zasadnicza: plan sytuacyjny nie może sankcjonować sankcji społecznych jako „narzędzia przemiany", ponieważ mechanizmy wykluczenia (w skrajnych formach: shunning, ostracyzm) mogą stabilizować posłuszeństwo kosztem autonomii i zdrowia psychicznego. Trzeba tu zatem rozróżnić dwie logiki: wspólnotę jako środowisko wsparcia oraz wspólnotę jako środowisko kontroli, a projektowanie psychoperformansu konsekwentnie musi wzmacniać tę pierwszą i neutralizować drugą.

Baptyści, historycznie wyłaniający się w nurcie wolnokościelnym w XVII wieku, wytwarzają z kolei performatywność skoncentrowaną na akcie świadomej deklaracji, na praktyce zanurzeniowego chrztu wierzących oraz na kongregacjonalnej dystrybucji autorytetu. W warstwie rytualnej chrzest przez zanurzenie jest tu prototypem silnego progu: materialny akt w wodzie, publiczna ekspozycja, jednoznaczna granica „przed" i „po", a następnie wpisanie w narrację świadectwa. Z punktu widzenia psychoperformansu jest to model o wysokiej przejrzystości strukturalnej: próg jest czytelny, wspólnota jest świadkiem, a język opisu jest stabilizowany przez powtarzalne formuły. Jednocześnie ten sam model ujawnia ryzyko performatywności deklaratywnej: jeśli wartość doświadczenia zostaje utożsamiona z jego publicznym ogłoszeniem, rośnie presja na zgodność narracji i na redukcję złożoności, co w psychoperformansie byłoby błędem metodologicznym, ponieważ przemiana ma prawo pozostać niejednoznaczna, wielofazowa i częściowo niewysławialna.

W baptystycznym świecie „świadectwo" (testimony) pełni funkcję szczególnego perfonemu językowego: jest zarazem opowieścią, aktem autolegitymizacji i narzędziem transmisji norm. Świadectwo nie tylko informuje, ale ustanawia tożsamość; w terminach teorii aktów mowy jest to działanie illokucyjne o wysokiej mocy społecznej, bo wytwarza status, przynależność i rozpoznawalność. Psychoperformans może z tego wziąć technikę narracyjnego domknięcia, ale musi odrzucić mechanizm normatywnego wymuszania „właściwej historii". W praktyce planu sytuacyjnego oznacza to: dopuścić świadectwo jako opis procesu, lecz zakazać porównań, hierarchizacji i sankcjonowania tylko jednego typu opowieści jako „prawdziwie przemieniającej", ponieważ w przeciwnym razie świadectwo staje się instrumentem władzy, a nie instrumentem integracji.

Wolnokościelne tradycje kongregacjonalne i wspólnoty „braterskie" rozwijają również specyficzną ekonomię dyscypliny, w której autorytet jest rozproszony, lecz zarazem intensywnie egzekwowany przez kulturę wspólnotową. Ten paradoks jest dla psychoperformansu szczególnie ważny: decentralizacja formalna nie gwarantuje braku presji, ponieważ presja może być dystrybuowana przez mikropraktyki oceny, wzajemnej kontroli i

„czystości” obyczajowej. Z perspektywy analiz Michela Foucaulta oznacza to, że władza może działać nie tyle przez urząd, ile przez sieć normalizujących spojrzeń i komentarzy. Plan sytuacyjny musi więc projektować nie tylko estetykę i sekwencję działań, ale również architekturę relacji: kto ma prawo mówić o cudzym doświadczeniu, kto ma prawo oceniać, jakie są granice komentarza, i w jaki sposób zapewnia się uczestnikowi prawo do ciszy, do nieujawniania oraz do wycofania.

Kwakrzy (Religijne Towarzystwo Przyjaciół), wywodzący się z XVII-wiecznej Anglii i kojarzeni z George’em Foxem oraz Williamem Pennem, dostarczają odrębnego modelu performatywności: radykalnego minimalizmu rytualnego, w którym cisza i wspólnotowa uwaga są podstawowym medium, a autorytet jest lokowany w doświadczeniu „wewnętrznego światła” i w rozeznaniu wspólnotowym. Spotkanie kwakrów jest w sensie strukturalnym intensywną technologią progu, choć pozbawioną widowiskowości: wytwarza napięcie przez wstrzymanie reakcji, przez nieprzerywanie ciszy, przez gotowość do „mówienia z wnętrza”, a nie do produkcji retorycznej perswazji. Dla psychoperformansu jest to jedno z najbardziej użytecznych źródeł metodologicznych, ponieważ pokazuje, jak budować liminalność bez eskalacji bodźców, wyłącznie poprzez rygor formy negatywnej: brak, przerwę, ciszę, redukcję. Jednocześnie ten model wymaga ostrożności w translacji, ponieważ kategoria „natchnienia” może zostać łatwo zbanalizowana lub – przeciwnie – stać się uzasadnieniem autorytetu osoby, która mówi najczęściej; dlatego plan sytuacyjny musi wprowadzić zasady dystrybucji głosu oraz protokół odróżniający doświadczenie od interpretacyjnego roszczenia.

Kwakrzy wytworzyli również charakterystyczny styl etyczny i polityczny, w tym tradycje pacyfizmu, antyprzemocowości oraz praktyk równościowych. Z perspektywy psychoperformansu to ważne, bo pokazuje, że performatywność religijna może działać nie tylko jako praca na przeżyciu, lecz jako praca na relacjach społecznych, na prawdzie mówienia i na redukcji przemocy w codziennych interakcjach. W planie sytuacyjnym przekłada się to na projektowanie takich działań, które nie kończą się na progu subiektywnego wglądu, ale wprowadzają wymóg materialnego, mierzalnego w codzienności ograniczania przemocy językowej, przemocy symbolicznej i przymusu. Ten typ translacji jest szczególnie spójny z psychoperformansem jako rzemiosłem sensu: przemiana ma być rozpoznawalna jako zmiana praktyk, nie jako deklaracja wzniosłości.

Bracia morawscy (Jednota Braterska w nowożytnej formie znanej jako Moravian Church), związani historycznie z odnową wspólnotową w Herrnhut pod patronatem Nikolausa Ludwiga von Zinzendorfa, wnoszą do pola chrześcijańskiej performatywności model wysokiej afektywności, ale kontrolowanej przez kulturę wspólnotowego śpiewu, regularnych zgromadzeń i rozbudowanej praktyki pieśni jako nośnika sensu. W takich tradycjach muzyka nie jest dodatkiem, lecz narzędziem formowania wyobraźni i pamięci; hymn działa jak obiekt–klucz, który jest jednocześnie tekstem, rytmem i wspólnotową praktyką oddechu. Psychoperformans może z tego czerpać technikę „przeformatowania afektu przez wspólne wykonanie”, pod warunkiem że unika mechanizmu emocjonalnej presji, w którym silne wzruszenie staje się dowodem „prawdziwości”. W planie sytuacyjnym kluczowe jest tu zachowanie metapoznawczej ramy: afekt jest materiałem obserwacji i integracji, nie jest kryterium wartości uczestnika.

Kwestia charyzmatów w tych nurtach przyjmuje często postać bardziej dyskretną niż w klasycznych środowiskach pentekostalnych, ale nie oznacza to braku pneumatologicznej intensywności. W tradycjach wolnokościelnych charyzmat bywa rozumiany jako „dar służby" i kompetencji wspólnotowych: nauczania, organizacji, gościnności, diakonii, a więc jako dyspozycja do podtrzymywania struktury relacji. Jest to dla psychoperformansu niezwykle istotne, ponieważ koresponduje z rozumieniem przemiany jako procesu długiego i zorientowanego na konsekwencję, nie na spektakl. Jednocześnie trzeba jasno zaznaczyć, że nawet „charyzmat służby" może stać się narzędziem dominacji, jeśli jest sprzęgnięty z moralnym szantażem; dlatego plan sytuacyjny musi konsekwentnie wyłączać język zobowiązania, który wytwarza dług wobec wspólnoty lub lidera, i zastępować go językiem dobrowolności oraz granic.

Sumarycznie tradycje anabaptystyczne, baptystyczne, kwakrów i wspólnot braterskich ujawniają chrześcijaństwo jako inżynierię decyzji, regularności oraz wspólnotowego podtrzymania intencji, w której próg jest często bardziej biograficzny niż liturgiczny, a reżim formy częściej działa przez język, etos i rytm spotkania niż przez wielokanałową ceremonialność. Dla psychoperformansu jest to pole kluczowe, bo dostarcza zarówno matryc budowania odwracalnych protokołów regularności, jak i ostrzeżeń przed presją deklaratywną oraz przed przemocą normatywności rozproszonej. Plan sytuacyjny, jeśli tłumaczy te wzory na język pracy performatywnej, musi zatem wzmacniać przejrzystość struktury i jednocześnie bezwzględnie chronić prawo do niezgody, do ciszy i do zmiany narracji, ponieważ tylko wtedy wspólnotowy świadek staje się zasobem, a nie aparatem kontroli.

Pentekostalizm i szeroko rozumiane chrześcijaństwo charyzmatyczne (w tym nurt neopentekostalny oraz liczne formy „niekonfesyjne" o przebudzeniowej dynamice) stanowią najbardziej wyrazisty, a zarazem najbardziej ryzykowny dla psychoperformansu wariant chrześcijańskiej performatywności, ponieważ przesuwają centrum z rytualnej stabilizacji na fenomenologię manifestacji. W sensie historycznym pentekostalizm wyłania się w pierwszych dekadach XX wieku w środowiskach przebudzeniowych, gdzie doktryna „chrztu w Duchu Świętym" zostaje powiązana z glossolalią jako znakiem oraz z praktykami uzdrowieniowymi, wstawienniczymi i prorockimi; w polu pamięci religijnej często przywołuje się Azusa Street Revival (1906–1909) i postać Williama J. Seymoura, a także wcześniejsze impulsy w środowiskach związanych z Charlesem Foxem Parhamem. Dla planu sytuacyjnego psychoperformansu nie jest istotne „rozstrzygnięcie" teologiczne tych zdarzeń, lecz rozpoznanie ich jako technologii intensyfikacji: mechanizmu, w którym wspólnota, rytm, muzyka, mowa, dotyk i oczekiwanie produkują wysokie pobudzenie afektywne oraz doświadczenia graniczne o silnej podatności na kontekst.

W ujęciu antropologicznym pentekostalizm jest tradycją o niezwykle rozwiniętej pragmatyce ciała. W praktyce nabożeństwa ciało nie jest tylko „obecne", lecz jest uruchamiane jako medium: postawy rąk, upadki, drżenia, kołysanie, taniec, ekspresja głosu, płacz, śmiech, przyspieszenie oddechu, a niekiedy także gwałtowne przejścia między pobudzeniem a osłabieniem, tworzą repertuar, który wspólnota rozpoznaje i interpretuje. Dla psychoperformansu oznacza to konieczność rozróżnienia trzech poziomów: poziomu formy (co robi ciało), poziomu interpretacji emic (co wspólnota uznaje za sens), oraz poziomu ryzyka (jakie są możliwe skutki psychofizjologiczne i społeczne). W literaturze religioznawczej i antropologicznej, m.in. u Birgit Meyer, podkreśla się rolę mediów zmysłowych w produkcji

religijnej obecności; w planie sytuacyjnym analogiczny mechanizm jest dopuszczalny wyłącznie jako świadomie kontrolowana dramaturgia, w której uczestnik nie traci prawa do neutralności i nie zostaje wciągnięty w wymóg manifestacji.

W pentekostalizmie performatywność aktów mowy osiąga szczególną intensywność, ponieważ modlitwa i proklamacja bywają traktowane jako działania o natychmiastowym skutku. Formuły typu „w imię", „nakazuję", „ogłaszam", „przyjmuję", „uwalniam" są w wielu wspólnotach używane jak narzędzia sprawczości, a nie jak opis intencji. Z perspektywy teorii aktów mowy (J. L. Austin) są to wypowiedzi o wysokiej sile illokucyjnej, które w środowisku wspólnotowym wytwarzają statusy: uzdrowiony, uwolniony, dotknięty, napełniony, a także – w wariantach opresyjnych – zablokowany, niewierzący, oporny, obciążony. Psychoperformans, jeśli dotyka tej sfery, musi zastosować zasadę ascezy językowej: unikać formuł, które przypisują skuteczność i które ustanawiają cudzy stan jako fakt. Dopuszczalne jest jedynie językowe partyturowanie intencji i uwagi, nie językowe „ogłaszanie efektu", ponieważ ogłoszenie efektu w warunkach wysokiej podatności na kontekst może stać się przemocą interpretacyjną, a w konsekwencji generować pętle wstydu i zależności.

Szczególnie wrażliwym polem są praktyki uzdrowieniowe i „deliverance", czyli praktyki uwalniania, które w środowiskach neopentekostalnych mogą przybierać postać intensywnych rytuałów ekspulsyjnych, budujących narrację o przyczynowości duchowej. W psychoperformansie taka narracja jest metodologicznie i etycznie niedopuszczalna jako język roszczeń, ponieważ łatwo przenosi odpowiedzialność z rzeczywistych uwarunkowań psychospołecznych na imaginarium winy i zewnętrznego „sprawcy", a dodatkowo umożliwia liderowi przejęcie roli diagnosty metafizycznego. Plan sytuacyjny musi wprowadzać twarde ograniczenie: żadnych diagnoz „duchowej etiologii", żadnego przypisywania przyczyn w kategoriach opętania czy przekleństwa, żadnego wytwarzania lęku metafizycznego jako narzędzia motywacji. Jeżeli psychoperformans dopuszcza pracę na figurach „uwolnienia", musi ona zostać przetłumaczona na język świecki: uwolnienie jako decyzja o zmianie relacji, nawyku, wzorca komunikacji, a nie jako wypędzenie bytu; inaczej psychoperformans stałby się nieodpowiedzialnym naśladownictwem praktyk, które w religii są regulowane wspólnotą, a poza nią łatwo degenerują się w nadużycie.

Równocześnie nie można redukować pentekostalizmu do „emocji" czy „sugestii", ponieważ w wielu kontekstach jest to tradycja o rozbudowanej infrastrukturze wspólnotowego wsparcia, pracy charytatywnej, rekonfiguracji stylu życia oraz wytwarzania sprawczości osób marginalizowanych. W ujęciu socjologii religii i studiów nad globalnym chrześcijaństwem pentekostalizm bywa opisywany jako jeden z najszybciej rosnących nurtów chrześcijaństwa w XX i XXI wieku, szczególnie w Afryce subsaharyjskiej, Ameryce Łacińskiej i części Azji; jego praktyki organizują nie tylko przeżycie, lecz także dyscyplinę ekonomiczną, relacje rodzinne i normy moralne. Dla psychoperformansu to ważne, bo pokazuje, że „wysoka intensywność" może działać jako motor reorganizacji życia, a nie tylko jako chwilowy afekt. Jednak plan sytuacyjny nie może kopiować moralizującej infrastruktury kontroli; może czerpać jedynie z mechanizmów budowania zobowiązania i wspólnotowego podtrzymania intencji, o ile są one dobrowolne i nie są sprzęgnięte z sankcją.

W pentekostalizmie charyzmaty są zwykle konceptualizowane jako repertuar: glossolalia, proroctwo, uzdrawianie, rozeznanie duchów, a także formy „słów poznania" i działania

wstawienniczego. Psychoperformans, który projektuje pracę na fenomenologii charyzmatycznej, powinien przejąć z tego nie „treść" teologiczną, lecz strukturę ról i ryzyk: kto interpretuje, kto jest interpretowany, kto dotyka, kto jest dotykany, kto nadaje status, kto status przyjmuje. W praktykach charyzmatycznych łatwo powstaje asymetria: osoba, która „ma dar", zyskuje władzę nad sensem cudzych stanów. Plan sytuacyjny musi tę asymetrię rozbroić przez trzy reguły: regułę nieinterwencji interpretacyjnej (prowadzący nie objaśnia), regułę pierwszeństwa opisu własnego (uczestnik sam nadaje sens), oraz regułę symetrii sprawczości (żaden element nie może ustanawiać zależności od „kanału"). Bez tego psychoperformans nie byłby praktyką przemiany, lecz repliką mechanizmów dominacji.

Kolejnym komponentem pentekostalnej performatywności jest muzyka jako silnik rytmu i synchronizacji. W wielu wspólnotach śpiew pełni funkcję modulacji pobudzenia: narasta, utrzymuje plateau, a następnie domyka; w wariantach mniej zdyscyplinowanych może jednak eskalować bez domknięcia, co sprzyja utracie granicy i wzrostowi podatności na sugestię. W planie sytuacyjnym psychoperformansu muzyka może pełnić rolę regulatora stanu, ale tylko wtedy, gdy jest wpisana w protokół deeskalacyjny: musi mieć wyraźne sygnały zakończenia, a uczestnik musi mieć możliwość wycofania się bez stygmatyzacji. To jest kluczowe, ponieważ w środowiskach charyzmatycznych wyjście bywa interpretowane jako „zamknięcie się" lub „opór", a taka interpretacja w psychoperformansie byłaby przemocą.

Neopentekostalizm wprowadza dodatkowo silny komponent „technologii sukcesu" i „teologii dobrobytu" w pewnych nurtach, gdzie praktyki religijne są wiązane z obietnicą pomyślności oraz z intensywną retoryką sprawczości. Dla psychoperformansu jest to obszar wymagający szczególnej ostrożności, ponieważ łatwo przekształca pracę performatywną w narzędzie obietnicy i wytwarzania złudzeń. Plan sytuacyjny musi wprost zakazywać obietnic i „sprzedaży efektu"; psychoperformans nie może funkcjonować jako quasi-rynek natychmiastowej zmiany, bo wtedy wchodzi w logikę manipulacji oczekiwaniem. W tym miejscu szczególnie potrzebna jest krytyczna świadomość mechanizmów perswazji masowej i „afektywnej ekonomii" (Sara Ahmed), gdzie emocja jest produkowana i monetyzowana; psychoperformans, jeśli ma pozostać praktyką odpowiedzialną, musi działać w logice antymonetaryzacji doświadczenia.

Wreszcie, pentekostalizm i ruchy charyzmatyczne uczą psychoperformans jednego z najbardziej fundamentalnych faktów o religii jako praktyce: doświadczenie jest społecznie formowane przez repertuar rozpoznawania. Uczestnik „uczy się", jak wygląda dotknięcie, jak wygląda proroctwo, jak wygląda upadek, jak wygląda radość w Duchu, i w konsekwencji zaczyna organizować swoje reakcje w tych formach. To nie jest dowód fałszu ani dowód prawdy; to jest opis mechanizmu socjalizacji doświadczenia. Plan sytuacyjny psychoperformansu musi uwzględnić analogię: każdy plan wytwarza repertuar rozpoznawania i tym samym modeluje reakcje; dlatego etyka planu polega na tym, by repertuar nie był przemocowy, nie był stygmatyzujący i nie produkował zależności. Pentekostalizm jest tu wzorem skrajnego nasycenia repertuarem, a więc jednocześnie źródłem inspiracji dla dramaturgii i ostrzeżeniem przed dramaturgią, która przekracza granice.

Wschodnie tradycje apostolskie w chrześcijaństwie – zarówno chalcedońskie Kościoły prawosławne obrządku bizantyjskiego, jak i Kościoły orientalne (koptyjski, syryjski, ormiański, etiopski, erytrejski oraz malankarski) oraz historyczny Kościół Wschodu tradycji wschodniosyryjskiej – stanowią dla psychoperformansu szczególnie wymagające pole translacji,

ponieważ ich performatywność jest gęsto zakotwiczona w długim trwaniu formy. Ich praktyka nie jest w pierwszym rzędzie retoryką decyzji ani fenomenologią manifestacji, lecz inżynierią rytmu: kalendarz, posty, czuwania, kanon modlitwy, długie sekwencje śpiewu, kadzidło, ikona, procesja i prostracja tworzą aparat regulacji uwagi oraz ciała. Z perspektywy planu sytuacyjnego są to protokoły wysokiej stabilności, które minimalizują przypadkowość, a zarazem przenoszą środek ciężkości z jednostkowej interpretacji na wspólnotowy „porządek wykonywania", co wymusza dyscyplinę etyczną: kto ma prawo ustanawiać sens i czy sens może być negocjowany bez sankcji.

W prawosławiu bizantyjskim widać wyraźnie, że liturgia jest nie tylko „nabożeństwem", ale systemem dystrybucji bodźców w czasie. Wielogodzinne oficjum, teologia ikon, rozbudowana choreografia przestrzeni świątyni (w tym różnicowanie stref i progów) oraz intensywna praca głosem, kadzidłem i światłem tworzą środowisko, w którym doświadczenie jest strojenie przez formę, nie przez argument. W tradycji hesychastycznej, rozwijanej historycznie w monastycyzmie i związanej m.in. z Grzegorzem Palamasem, widoczna jest szczególna technologia ciszy i repetycji: modlitwa Jezusowa jako krótkie, rytmicznie powtarzane jądro językowe, sprzęgnięte z oddechem i uważnością, działa jak operator semantyczny o niskiej ornamentyce, a więc redukuje koszt decyzyjny i stabilizuje uwagę. Psychoperformans może tu rozpoznać model minimalnego perfonemu językowego, lecz musi równocześnie odciąć się od roszczeń ontologicznych i od logiki „autorytetu duchowego", ponieważ w prawosławiu praktyka jest zwykle osadzona w relacji kierownictwa duchowego, a transfer poza ten kontekst bez zabezpieczeń łatwo produkuje zależność.

Kościoły orientalne wprowadzają do tego pola odmienną pamięć dogmatyczną i estetyczną, która ma bezpośrednie konsekwencje performatywne. Ich samoidentyfikacja jako tradycji przedchalcedońskich wiąże się z odrzuceniem definicji Soboru Chalcedońskiego (451) i utrzymaniem chrystologii najczęściej określanej jako miafizytyczna, w genealogii silnie powiązanej z językiem Cyryla Aleksandryjskiego (formuła „jedna natura Słowa Wcielonego" w interpretacji miafizytycznej, nie w uproszczeniu monofizyckim). Dla psychoperformansu najważniejsza jest tu praktyczna implikacja: te tradycje nie są wariantem „egzotycznym" wobec chrześcijaństwa zachodniego, lecz odrębnymi systemami rytualnymi o własnej semiotyce, muzyce, językach liturgicznych i reżimach ciała. Koptowie pracują w gęstym splocie śpiewu i odpowiedzi wspólnotowej, Syryjczycy w silnej poetyce hymnów i w tradycji semickich idiomów modlitwy, Ormianie w własnej strukturze anafory i kalendarza, Etiopczycy i Erytrejczycy w bardzo rozbudowanych układach postnych i w rytualnej choreografii, gdzie prostracje, bębny i ruch bywają integralne dla „porządku wykonywania" wspólnoty. W każdym z tych przypadków plan sytuacyjny, jeśli czerpie inspiracje formalne, musi je traktować jako matryce regulacyjne, nie jako „rekwizyty duchowości".

W orientaliach szczególnie wyrazisty jest monastycyzm jako infrastruktura długotrwałej przemiany. Genealogia pustyni egipskiej, kojarzona z Antonim Wielkim i Pachomiuszem, pokazuje, że asceza nie jest tu moralizmem, lecz technologią porządkowania impulsu przez czas, pracę i rytm modlitwy, a więc przez system powtarzalnych, mierzalnych działań. W terminach psychoperformansu jest to model IndywiduAkcji rozpisanej na lata: powtarzalność, redukcja bodźców, kontrola języka, higiena relacji i praca na minimalnych operatorach sensu. W tradycjach koptyjskiej i etiopskiej dochodzi do tego szczególna ekonomia znaków materialnych: krzyż jako przedmiot dotykany i noszony, zasłony i progi przestrzeni, ikony i

światło świec, a także rytuały związane z wodą i kadzidłem. Psychoperformans może z tego wyprowadzić precyzyjne narzędzia modulacji w kanałach obiektu i światła, ale nie może wprowadzać ich w trybie „fetyszyzacji" – obiekt–klucz nie staje się talizmanem; pozostaje materialnym operatorem uwagi, a jego moc wynika z jawnie zdefiniowanej funkcji w planie sytuacyjnym.

Tradycja syryjska – zarówno zachodniosyryjska (m.in. w Kościele syryjskim ortodoksyjnym), jak i wschodniosyryjska (Kościół Wschodu oraz jego współczesne kontynuacje) – wnosi szczególnie istotną lekcję pracy na języku jako materii o wysokiej gęstości poetyckiej i teologicznej. W wielu praktykach syryjskich hymn i homilia nie są jedynie „tekstami", ale narzędziami formowania wyobraźni przez obrazowanie, paralelizm i rytm, co w psychoperformansie odpowiada wysokiej jakości koartykulacji modalności: słowo nie działa samo, lecz działa w sprzężeniu z prozodią, oddechem i wspólnotowym wykonaniem. Dla planu sytuacyjnego jest to wskazówka o potencjale logoperformansu: krótkie formuły mogą stabilizować uwagę, a rozbudowane pieśni mogą budować „zapas sensu", o ile nie prowadzą do dryfu hermeneutycznego. Jednocześnie syryjska tradycja kierownictwa i hierarchii kościelnej przypomina o ryzyku autorytetu: im bardziej język jest sakralizowany, tym łatwiej o przemoc interpretacyjną, w której prowadzący nie tylko „towarzyszy", ale ustanawia sens cudzych stanów.

Kościół Wschodu, historycznie związany z ośrodkami Mezopotamii i perskiego chrześcijaństwa, organizuje performatywność wokół specyficznej liturgii wschodniosyryjskiej (w tym starożytnej anafory Addaja i Mariego) oraz wokół modelu wspólnoty, która przez stulecia funkcjonowała w warunkach mniejszości i presji politycznej. Jego chrystologia, rozwijana m.in. w tradycji teologicznej związanej z Teodorem z Mopsuestii oraz w późniejszych doprecyzowaniach takich jak u Babaja Wielkiego, tworzy odrębną mapę pojęciową, ale dla psychoperformansu ważniejsza jest struktura praktyk: długie trwanie formy, silny nacisk na pamięć liturgiczną, a także specyficzna relacja między językiem a ciszą w rytuale. Plan sytuacyjny może w tym dostrzec model „długiego przebiegu" o niskiej zmienności, w którym efekt nie jest produkowany przez kulminację, lecz przez kumulację małych przejść. To jest szczególnie przydatne tam, gdzie celem działania jest stabilizacja i spójność, a nie poszukiwanie intensywności jako wartości samej w sobie.

W tych wschodnich tradycjach charyzmat nie jest zwykle performowany jako repertuar publicznych manifestacji w stylu pentekostalnym, lecz jako autorytet rozeznania, świętości i praktyki. Charyzmatyczność przyjmuje tu często postać „charyzmatu starca" lub „charyzmatu ojcostwa duchowego" – nie jako urząd, lecz jako rozpoznanie kompetencji w prowadzeniu życia modlitwy i dyscypliny. W języku psychoperformansu jest to obszar najwyższego ryzyka, ponieważ łatwo powstaje asymetria, w której osoba „doświadczona" uzyskuje władzę nad sensem doświadczeń innych. Dlatego translacja do planu sytuacyjnego musi wprowadzić zasadę antyklerykalną w sensie funkcjonalnym: prowadzący nie może wytwarzać zależności przez interpretację, nie może ustanawiać „normy duchowej", nie może oceniać jakości doświadczenia na podstawie jego stylu, a jego rola musi być opisana jako rola techniczna: ochrona granic, utrzymanie odwracalności, czuwanie nad prozodią domknięcia i nad dystrybucją inicjatywy. W przeciwnym razie psychoperformans wchłonąłby wschodnie formy jako dekorację autorytetu, a nie jako narzędzia regulacji.

Z perspektywy antropologii religii istotne jest także to, że wschodnie tradycje chrześcijańskie wytwarzają szczególną ekologię przedmiotów i znaków, w której ikona, krzyż, zasłona, kadzidło, relikwiarz, księga liturgiczna i szaty są elementami systemu, nie „dodatkami". Alfred Gell pisał o artefaktach jako węzłach sprawczości w sieciach relacji; w chrześcijaństwie wschodnim ta intuicja jest praktycznie widoczna, bo obiekt organizuje gest, a gest organizuje uwagę. Psychoperformans, który opiera się na obiektach–kluczach, może z tego uczyć się wysokiej dyscypliny: obiekt ma zawsze funkcję w sekwencji, nie jest amuletem, a jego użycie ma być ograniczone i konsekwentne. Jednocześnie trzeba zachować ostrożność wobec sacrum jako potencjalnego generatora nocebo: jeśli obiekt zostaje przedstawiony jako „mocny", uruchamia się presja, lęk i podatność na sugestię; dlatego w planie sytuacyjnym język obiektu musi być językiem funkcji, nie językiem mocy.

Wreszcie, wschodnie tradycje pokazują, że duchowość może być rozumiana jako rzemiosło uwagi o długiej skali czasowej. Kalendarz liturgiczny, rytm postów, czuwania i świąt to infrastruktura, która ogranicza dowolność i przez to redukuje koszt wyboru: uczestnik nie musi „wymyślać", tylko wchodzi w gotowy porządek. Psychoperformans może tę logikę adaptować w sposób świecki: projektować cykle i okna praktyk w IndywiduAkcji, w których decyzja jest odciążona przez ramę czasu, a nie obciążona koniecznością codziennej autoinwencji. Warunek pozostaje niezmienny: żadna rama nie może stać się narzędziem presji moralnej, a każdy cykl musi mieć prawo do przerwania bez stygmatyzacji, bo inaczej plan sytuacyjny przechodzi w reżim dyscyplinowania, którego chrześcijaństwo w historii znało wiele odmian i wiele kosztów.

Nowożytne ruchy restauracjonistyczne, adwentystyczne i nie-trynitarne ujawniają w chrześcijaństwie szczególny typ performatywności: praktyka jest tu projektowana jako aparat rozpoznawania „czasu końca", korekty doktryny i reorganizacji życia codziennego pod presją eschatologii oraz moralnej dyscypliny. Z perspektywy planu sytuacyjnego psychoperformansu jest to laboratorium dwóch przeciwstawnych mechanizmów, które mogą współistnieć w jednym systemie: mechanizmu dystrybucji sprawczości (człowiek „wie, co robić" dzięki jasnym regułom) oraz mechanizmu dystrybucji lęku (człowiek „musi robić" w obawie przed konsekwencją lub w obawie przed utratą przynależności). W analizach Talala Asada kategoria „dyscypliny" nie jest dodatkiem do religii, lecz sposobem, w jaki religia wytwarza podmiot; w tym polu widać to szczególnie ostro, bo dyscyplina jest częściej kodowana w praktykach rytmu życia niż w rozbudowanej liturgii sakramentalnej. Psychoperformans, jeśli czerpie inspiracje z tych tradycji, musi przejąć jedynie ich precyzję protokołów oraz zdolność do utrzymania intencji w czasie, odrzucając zarazem presję moralnej teleologii, która w historii niejednej wspólnoty stawała się narzędziem kontroli.

Kościół Jezusa Chrystusa Świętych w Dniach Ostatnich (tradycja mormońska), ukształtowany w XIX wieku w Stanach Zjednoczonych w związku z działalnością Josepha Smitha, rozwija performatywność opartą na „ciągłej normatywności": objawienie, urząd, wspólnota i rytuał tworzą jeden układ, w którym decyzje biograficzne są wiązane z praktykami o wysokiej konsekwencji społecznej. W warstwie praktyk widać tu szczególną architekturę progu i agregacji: inicjacja i przynależność nie są jednorazowym aktem, lecz sekwencją wejść w role, zobowiązań i rytuałów wspólnotowych, wzmacnianych przez etos regularności i wyraźne rozróżnienie między przestrzeniami praktyki. Dla psychoperformansu kluczowy jest tu model „hierarchicznie stabilizowanej interpretacji" – autorytet doktryny i instytucji ogranicza dowolność sensu, co bywa regulacyjne, ale bywa też opresyjne, jeśli jednostka traci prawo do

ambiwalencji. Translacja do planu sytuacyjnego wymaga więc ostrego odwrócenia: zachować można technologię sekwencyjności i rytmu, ale nie wolno wprowadzać mechanizmów zależności, w których prowadzący staje się analogiem urzędu, a uczestnik analogiem posłuszeństwa.

W mormonizmie szczególnie interesująca jest „infrastruktura pamięci": praktyki genealogiczne i rodzinno-tożsamościowe mogą być odczytane jako performatywna technologia archiwum, w której przeszłość staje się materiałem tożsamości w czasie teraźniejszym. Psychoperformans, jako praktyka pracy na obiektach–kluczach i na procedurach dochodzenia, może ten wątek przetłumaczyć na język świecki: archiwum rodzinne, dokument, fotografia, zapis rozmowy, mapa relacji – jako obiekty i dane, które organizują działania, lecz bez roszczenia do ontologicznego „domknięcia" historii przez rytuał. Równocześnie trzeba rozpoznać ryzyko performatywności rodowej: gdy archiwum przestaje być materiałem, a staje się argumentem normatywnym („taka jest twoja linia", „taka jest twoja misja"), powstaje przemoc symboliczna, którą psychoperformans musi neutralizować przez zasadę wielości narracji i prawo do nieciągłości. W polu charyzmatów ruch ten oferuje wariant odmienny od pentekostalizmu: „dary Ducha" bywają konceptualizowane i uznawane, ale są silnie ujęte w ramę instytucjonalną; w planie sytuacyjnym analogiem mogą być kompetencje prowadzącego, które podlegają ocenie proceduralnej, a nie mitologii „namaszczenia".

Adwentyzm dnia siódmego, historycznie związany z ruchem millerowskim i późniejszą instytucjonalizacją w XIX wieku, wprowadza model performatywności oparty na rytmie tygodnia i na higienie życia jako praktyce teologiczno-etycznej. Szczególnie wyraźna jest tu funkcja szabatu (sobota) jako periodycznego progu: cykliczne wyłączenie z pracy i określony styl praktyk wspólnotowych tworzą powtarzalny mechanizm reorganizacji czasu, który – niezależnie od interpretacji doktrynalnej – ma wysoką moc regulacyjną. Dla psychoperformansu jest to ważny prototyp „okna odciążenia", w którym to nie intensyfikacja bodźców buduje przemianę, lecz konsekwentne wyjęcie czasu spod presji ekonomii i produktywności. Jednocześnie adwentyzm, w swoich klasycznych formach, łączy rytm praktyk z eschatologią i z dyscypliną norm, co może generować ryzyko: próg przestaje być przestrzenią regeneracji, a staje się testem wartości i lojalności. Plan sytuacyjny psychoperformansu może adaptować jedynie samą technologię periodycznego progu i reguł stylu życia, ale musi zakazać moralizującej miary oraz zakazać narracji „czystości", które w praktyce łatwo produkują wstyd.

W adwentyzmie istotne są także wątki charyzmatyczne w sensie „charyzmatu prorockiego", często wiązane z rolą Ellen G. White w historii ruchu. Dla psychoperformansu to szczególnie czuły obszar, bo pokazuje, jak „autorytet doświadczenia" może przejść w autorytet normatywny, a następnie w autorytet interpretacyjny nad cudzym życiem. Translacja wymaga tu reguły absolutnej: żadna osoba prowadząca psychoperformans nie może być traktowana jako źródło normy sensu; jej zadaniem jest ochrona procedury i granic, nie ogłaszanie „wglądu" jako wskazania obowiązującego. Z adwentyzmu warto natomiast przejąć metodologiczną dyscyplinę monitorowania konsekwencji praktyk (czy rytm życia realnie stabilizuje funkcjonowanie, czy raczej produkuje presję) oraz zdolność do budowania długoterminowych cykli, które nie są zależne od jednorazowej intensywności.

Świadkowie Jehowy, wywodzący się z końca XIX wieku w kontekście środowisk badaczy Pisma Świętego związanych z Charlesem Taze Russellem, oferują model performatywności, w którym

rdzeniem nie jest liturgia ani sakrament, lecz praktyka dystrybucji przekazu i intensywny reżim wspólnotowej socjalizacji poprzez spotkania, studium oraz aktywność misyjną. W sensie formalnym jest to chrześcijaństwo o wysokim stopniu proceduralizacji: rytm spotkań, praca na tekście, wyuczone formaty rozmowy i argumentacji, a także silne mechanizmy spójności doktrynalnej, budują środowisko, w którym tożsamość jest podtrzymywana przez powtarzalną praktykę. Dla psychoperformansu jest to studium mocy „partytury konwersacyjnej": gotowe formuły i scenariusze dialogowe stabilizują zachowanie i redukują niepewność, jednak równocześnie mogą ograniczać spontaniczność i tworzyć presję zgodności. Plan sytuacyjny może z tego czerpać techniki redukcji chaosu językowego (krótkie formuły, stabilne sekwencje rozmowy, czytelne domknięcia), ale musi odrzucić mechanizmy, w których rozmowa staje się narzędziem selekcji, oceny i dyscyplinowania, ponieważ w psychoperformansie język ma służyć regulacji i autonomii, nie normalizacji.

W tradycjach restauracjonistycznych i nie-trynitarnych szczególnie wyraźna jest rola „wiedzy doktrynalnej" jako technologii poczucia bezpieczeństwa. Kiedy świat jest konceptualizowany jako pole konfliktu eschatologicznego, a przyszłość jako obszar rozstrzygnięcia, rośnie zapotrzebowanie na mapę, która upraszcza złożoność i czyni ją sterowalną. Psychoperformans nie może przejąć tej teleologii, ponieważ stałby się praktyką wytwarzania pewności przez przymus interpretacyjny; może natomiast przejąć neutralny aspekt mapowania: konsekwencję w języku, redukcję sprzecznych komunikatów, higienę bodźców informacyjnych oraz zdolność do utrzymania rytmu pracy nad sobą bez eskalacji. W tym polu szczególnie potrzebna jest dyscyplina hermeneutyczna, którą w rozdziale 34 budują już Catherine Bell i Paul Ricoeur: symbol otwiera pole sensu, ale sens musi pozostać nieprzymusowy i odwracalny.

Wyraźnie odrębnym przypadkiem są ruchy typu Christian Science, związane z Mary Baker Eddy, w których performatywność religijna bywa mocno skoncentrowana na praktykach modlitwy i interpretacji cierpienia w kategoriach metafizycznych. Dla psychoperformansu jest to pole wysokiego ryzyka, ponieważ tam, gdzie pojawia się narracja redukująca dolegliwości i ograniczenia do „błędu przekonania", łatwo uruchomić przemoc interpretacyjną wobec realnych doświadczeń somatycznych i psychicznych, a także uruchomić mechanizmy winy („gdybyś wierzył właściwie, nie cierpiałbyś"). Plan sytuacyjny może przejąć z takich tradycji jedynie ideę pracy na języku intencji i na regulacji uwagi, ale musi rygorystycznie zakazać wszelkiej retoryki, która unieważnia doświadczenie, moralizuje objaw lub uzależnia wynik od „właściwej wiary". W przeciwnym razie psychoperformans straciłby swoją podstawową cechę: prymat procedury nad roszczeniem.

Zestawiając te tradycje, można uchwycić ich wspólną funkcję jako maszyn wytwarzania regularności: powtarzalny rytm, standaryzacja języka, kontrola dopływu bodźców interpretacyjnych i czytelna infrastruktura wspólnotowa. Właśnie ta regularność jest tym, co bywa atrakcyjne dla psychoperformansu jako rzemiosła planu sytuacyjnego, bo ograniczenie wariantów stabilizuje uwagę i zmniejsza koszt decyzyjny. Jednocześnie jest to ten obszar chrześcijaństwa, w którym najłatwiej o przejście od regularności do dyscypliny przymusu: regularność zaczyna działać jak dowód lojalności, a odstępstwo jak winna. Dlatego translacja do psychoperformansu musi pozostawać strukturalna, nie substancjalna: wolno przejąć rytm, wolno przejąć procedurę, wolno przejąć minimalizm bodźców, ale nie wolno przejąć moralnego szantażu, eschatologicznej presji i autorytetu interpretacyjnego, który w historii wielu wspólnot był mechanizmem kontroli bardziej niż mechanizmem przemiany.

Rzymski katolicyzm oraz szerzej katolicyzm jako rodzina tradycji obejmująca także Kościoły wschodnie pozostające w komunii z Rzymem, wytwarza jeden z najbardziej złożonych reżimów performatywnych w obrębie chrześcijaństwa, ponieważ łączy trzy porządki w jedno: porządek sakramentalny, porządek liturgiczno-kalendarzowy oraz porządek instytucjonalno-pastoralny. Performatywność nie ogranicza się tu do „sceny" mszy, lecz obejmuje całą ekologię praktyk, w której ciało i czas zostają rozpisane na powtarzalne sekwencje: posty, święta, godziny modlitwy, pielgrzymki, procesje, katechezę, spowiedź, nabożeństwa paraliturgiczne. Dla psychoperformansu oznacza to dostęp do wyjątkowo bogatego arsenału matryc formalnych, ale równocześnie konieczność najwyższej ostrożności, ponieważ katolicyzm historycznie dysponował też gęstą technologią normowania sumienia, w której interpretacja moralna potrafiła przejść w przemoc symboliczną, a rytuał bywał używany jako aparat dyscyplinowania. Plan sytuacyjny, jeśli sięga po katolickie idiomy formy, musi je odrywać od logiki sankcji i od logiki urzędu, zostawiając wyłącznie to, co jest czysto operacyjne: rytm, sekwencję, domknięcie, pracę na obiekcie i na głosie.

Sakramentalność katolicka jest w sensie performatywnym modelem „instytucjonalnej sprawczości znaku", gdzie gest i formuła nie są jedynie ekspresją, lecz działaniem ustanawianym przez wspólnotę i jej teologię. Teologiczny idiom skuteczności sakramentu, klasycznie ujmowany w kategoriach ex opere operato, jest dla psychoperformansu nie do przeniesienia jako roszczenie, ale jest do przeniesienia jako lekcja konstrukcji: znak ma działać, bo jest powtarzalny, społecznie rozpoznany, osadzony w stabilnym porządku i domykany przez protokół. W praktyce projektowania perfonemów oznacza to, że obiekt–klucz lub formuła słowna mogą stabilizować działanie tylko wtedy, gdy są konsekwentnie używane, mają ograniczoną liczbę znaczeń i są osadzone w etyce nie-zawłaszczania. Katolicyzm uczy również, jak łatwo znak bywa fetyszyzowany: gdy przedmiot lub gest otrzymuje aurę „mocy", powstaje podatność na nocebo, lęk i przymus, a w konsekwencji narasta zależność od rytuału jako substytutu autonomii. Dlatego w planie sytuacyjnym obowiązuje rygor funkcji: przedmiot nie jest „mocny", tylko „użyteczny" jako operator uwagi, granicy i pamięci.

Liturgia rzymska i tradycje liturgiczne katolicyzmu wschodniego pokazują, że forma może być narzędziem regulacji stanów bez odwoływania się do intensyfikacji afektu jako jedynej drogi przemiany. Romano Guardini opisywał liturgię jako szkołę postawy i uwagi, w której człowiek uczy się wchodzenia w rytm, a rytm jest pedagogiką wewnętrznej ekonomii. Psychoperformans może przejąć ten mechanizm jako procedurę „odciążenia wyboru": uczestnik nie musi improwizować sensu w każdej sekundzie, ponieważ struktura przejmuje część odpowiedzialności, a to zmniejsza koszt poznawczy i stabilizuje decyzję. Równocześnie struktura może działać opresyjnie, jeśli jest narzucona bez zgody albo jeśli uczestnik jest zawstydzany za „niewłaściwe" odczuwanie. Plan sytuacyjny musi więc zawierać regułę różnicy recepcji: identyczna forma może produkować odmienne stany, a żadna z tych reakcji nie jest miarą wartości osoby.

Katolicyzm wytworzył też wyjątkowo rozbudowaną kulturę „paraliturgii", w której praktyki takie jak droga krzyżowa, różaniec, nabożeństwa maryjne, adoracja eucharystyczna czy procesje organizują czas i przestrzeń poza rdzeniem liturgii sakramentalnej. Z perspektywy psychoperformansu są to gotowe modele choreografii: stacje jako sekwencja punktów przejścia, różaniec jako repetycja formuły skojarzona z pracą dłoni i oddechu, procesja jako wspólnotowe przejście przez przestrzeń, które ustanawia próg w ruchu. Ten repertuar jest

jednak obciążony silnymi polami pamięci i emocji, dlatego jego adaptacja wymaga dekolonialnej i interkonfesyjnej wrażliwości: nie wolno traktować go jako neutralnego „zestawu gestów", ponieważ dla wielu osób jest to obszar doświadczeń intymnych, a dla części także obszar przemocy religijnej. Plan sytuacyjny powinien więc przewidywać warianty świeckie o identycznej funkcji, ale bez konieczności uruchamiania języka teologicznego. Funkcja pozostaje ta sama: repetycja jako kotwica, sekwencja jako domknięcie, przestrzeń jako mapa przejścia.

Wątek charyzmatów w katolicyzmie jest szczególny, ponieważ łączy dwa porządki: porządek charyzmatyczny jako spontaniczność darów i porządek instytucjonalny jako ich rozeznawanie oraz ograniczanie. Katolicka odnowa charyzmatyczna, rozwijająca się od końca lat 60. XX wieku, wprowadziła do wielu środowisk modlitwę spontaniczną, glossolalię, praktyki wstawiennicze oraz retorykę „uzdrowienia wewnętrznego", często w dialogu z pentekostalną fenomenologią. Dla psychoperformansu jest to pole ostrzegawcze, ponieważ nawet w obrębie instytucji o długiej tradycji kontroli nadużyć powstają mechanizmy presji manifestacyjnej, asymetrii lidera oraz interpretacyjnego zawłaszczenia cudzych stanów. Plan sytuacyjny musi zatem utrzymywać rozróżnienie między charyzmatem jako kompetencją relacyjną a charyzmatem jako spektaklem: dopuszczalne jest budowanie warunków sprzyjających ekspresji, ale niedopuszczalne jest ustanawianie ekspresji jako obowiązku lub jako dowodu „postępu". W praktyce oznacza to zakaz ocen typu „masz mało wiary" i zakaz przypisywania sensu cudzym reakcjom, a także obowiązek deeskalacji i domknięcia.

Katolickie tradycje mistyczne i ascetyczne, rozwijane zarówno w monastycyzmie, jak i w szkołach duchowości zakonnej, oferują psychoperformansowi narzędzia pracy na czasie, pamięci i dyscyplinie uwagi. Reguła Benedykta z Nursji, ignacjańskie Ćwiczenia duchowne Ignacego Loyoli czy karmelitańska literatura Teresy z Ávili i Jana od Krzyża to przykłady technologii długotrwałej przemiany, w której powtarzalność, rachunek sumienia, obserwacja impulsu i praca na mikrozobowiązaniu budują zmianę bez potrzeby kulminacji. Psychoperformans może z tego przejąć logikę mikrodawkowania progu: zamiast jednej wielkiej transgresji, seria kontrolowanych, odwracalnych przełączeń stanu, a następnie konsekwentne domykanie poprzez praktykę codzienną. Trzeba jednak utrzymać zasadę anty-moralizacyjną: ascetyka w katolicyzmie bywała sprzęgnięta z kulturą winy i z podejrzliwością wobec ciała, a to w psychoperformansie jest nie do przyjęcia jako model, ponieważ praca na ciele ma prowadzić do stabilizacji i integracji, nie do wytwarzania konfliktu z własną somatyką. Plan sytuacyjny przejmuje dyscyplinę formy, ale odcina teologię pogardy dla ciała i wszelką retorykę „oczyszczania przez cierpienie" jako normy.

Szczególnie trudnym komponentem katolickiej performatywności jest obszar demonologii praktycznej, egzorcyzmu i szeroko pojętej „walki duchowej", ponieważ te idiomy w kulturze masowej łatwo przechodzą w spektakl oraz w język strachu. W tradycji rzymskokatolickiej egzorcyzm jest praktyką normowaną, zastrzeżoną i obudowaną kryteriami rozeznania, ale sama obecność takiej praktyki w wyobraźni religijnej produkuje silne pole sugestii. Psychoperformans nie może adaptować tego repertuaru jako praktyki, ponieważ wytwarzałby nocebo i asymetrię władzy interpretacyjnej, a także generowałby ryzyko przeniesienia odpowiedzialności z realnych mechanizmów psychologicznych i społecznych na narrację o zewnętrznym sprawcy. Dopuszczalne jest jedynie formalne użycie figury „odczarowania" w sensie pracy na przesądzie i tabu, ale z bezwzględnym zakazem diagnozowania „obecności" oraz zakazem rytuałów

wypędzeniowych. W planie sytuacyjnym każda metafora „uwolnienia” musi zostać przepisana na język świecki: uwolnienie jako reorganizacja relacji, granic i nawyków, nie jako walka z bytem.

Katolicyzm jest także tradycją, która w XX wieku wykształciła szczególnie intensywne narzędzia refleksji społecznej, od katolickiej nauki społecznej po teologie polityczne i wyzwolenia. Gustavo Gutiérrez czy Johann Baptist Metz pokazują, że religijna performatywność nie kończy się na przeżyciu i na obrzędzie, lecz może działać jako mechanizm reorganizacji etyki relacyjnej, wrażliwości na przemoc strukturalną i praktyk solidarności. Dla psychoperformansu jest to ważne, ponieważ chroni projekt przed redukcją duchowości do estetyki: jeśli plan sytuacyjny ma być poważny, powinien zawierać komponent konsekwencji w relacjach społecznych, choćby w minimalnej skali, jako test realności przemiany. Równocześnie trzeba pamiętać, że tradycje polityczno-religijne łatwo stają się polami konfliktu tożsamościowego, więc plan sytuacyjny nie może wprowadzać presji ideologicznej ani narzucać interpretacji świata. Pozostaje możliwa tylko etyka proceduralna: mniej przemocy w komunikacji, mniej zawłaszczenia, więcej odpowiedzialności za słowo i gest.

Po zestawieniu katolicyzmu z prawosławiem i wielością protestantyzmów widać, że chrześcijaństwo jako całość wytwarza rodziny narzędzi performatywnych, które dają się przetłumaczyć na psychoperformans wyłącznie jako matryce formalne. Matryce te obejmują rytmy czasu, choreografie przestrzeni, repetycje językowe, reżimy ciszy, technologie wspólnotowego świadka, operatory obiektu oraz protokoły domknięcia. Każda z tych matryc ma zarazem „ciemny dublet”: sankcję, presję, autorytet interpretacyjny, moralizację, nocebo, zależność. Dlatego praca psychoperformatywna, jeśli operuje chrześcijańskimi idiomami, musi być jednocześnie liturgicznie precyzyjna i etycznie ascetyczna: minimalizować roszczenie, maksymalizować przejrzystość, utrzymywać odwracalność, chronić prawo do prywatności sensu oraz zabezpieczać granice uczestnika. W tej konfiguracji chrześcijaństwo nie jest „źródłem mocy”, lecz archiwum form, które pozwala budować próg bez przemocy i bez zawłaszczenia, o ile plan sytuacyjny jest napisany jako partytura wolności, a nie partytura posłuszeństwa.

34.6. Islam: salat, dhikr i dyscyplina intencji jako infrastruktura planu sytuacyjnego

Włączenie islamu do religioznawczej mapy psychoperformansu wymaga przyjęcia perspektywy „tradycji dyskursywnej”, w sensie zaproponowanym przez Talala Asada: praktyki nie są tu jedynie zbiorem wierzeń ani „techniką dobrostanu”, lecz splotem języka, ciała, normatywności, autorytetu i wspólnotowych reżimów formowania podmiotowości. Ta rama jest zarazem ochronna metodologicznie, ponieważ chroni przed redukcją islamu do psychologicznej instrumentacji, a jednocześnie pozwala opisać jego praktyki jako precyzyjne operacje czasoprzestrzenne: rytmy doby, sekwencje ruchu, reguły czystości, ekonomie uwagi, formuły mowy i ciszy, infrastruktury miejsca. Rozdział o perspektywie duchowej w tekście bazowym ustanawia rygor: intensywność nie daje prawa do przekraczania granic, a żaden format nie może rościć sobie statusu diagnostycznego ani klinicznego.

Najbardziej elementarnym instrumentem tej tradycji jest salat, czyli modlitwa rytualna wykonywana w określonych porach dnia, zorientowana przestrzennie i oparta na kanonicznej sekwencji postaw oraz recytacji. Dla psychoperformansu istotna jest tutaj nie teologiczna

prawdziwość adresata, lecz inżynieria formy: salat jest kompozycją czasoprzestrzenną, w której ciało zostaje włączone w precyzyjny ciąg perfonemów – stania, skłonu, prostracji i powrotu – a głos zostaje podporządkowany regułom artykulacji i pamięci. Ten typ formalizmu redukuje arbitralność, stabilizuje przebieg działania i wytwarza „szyny" dla intencji, co koresponduje z tezą rozdziału 34.2 o intencji jako narzędziu ustrukturyzowanym, a nie nastrojowym. W tym sensie salat jest modelem, w którym intencja nie „wisi w powietrzu", tylko zostaje wytworzona przez rygor sekwencji i przez powtórzenie, a jej walidacja dokonuje się w trwałości praktyki, nie w jednostkowej intensywności.

Jednocześnie islam jest tradycją, w której przygotowanie do czynności ma status czynności: wudu, czyli ablucja, jest nie tylko higieną, ale także technologią progu, która oddziela strefę codzienną od strefy działania. W języku psychoperformansu można to opisać jako moduł wejścia do planu sytuacyjnego: procedura inicjalna, która uruchamia zmianę reżimu uwagi i wytwarza warunek fortunności dalszych aktów, podobnie jak w teorii aktów mowy J. L. Austina konwencja i kontekst decydują o skuteczności wypowiedzi. W praktykach muzułmańskich „fortunna" modlitwa nie jest samą treścią słów, lecz zgodnością wielu warstw: intencji (niyya), czystości, orientacji (qibla), czasu oraz rozpoznawalnej sekwencji. Przeniesienie tej logiki do psychoperformansu oznacza wprost: wejście musi być proceduralne, a nie emocjonalne; próg ma być czytelny, powtarzalny i odwracalny, a jego sens powinien dać się audytować w opisie parametrów, bez „mistyfikacji" i bez presji światopoglądowej.

Drugim kluczowym obszarem jest logoperformans islamu, czyli praca na głosie, tekście i rytmie, obecna zarówno w recytacji Koranu, jak i w licznych formułach życia codziennego, które wprowadzają sacrum w mikroskale interakcji. W perspektywie performatywnej takie formuły pełnią funkcję aktów ustanawiających: nie „opisują" stanu świata, tylko porządkują relację, wdzięczność, prośbę, uznanie granicy, a przez to modulują pole obecności. To szczególnie istotne dla psychoperformansu, bo praca na wypowiedziach performatywnych nie musi kopiować treści teologicznych, aby zachować strukturę działania: można projektować formuły neutralne semantycznie, lecz rygorystyczne prozodycznie, które działają jako sygnały przejścia, domknięcia albo wzmocnienia zobowiązania. W tym miejscu przydaje się także rozróżnienie John Searle'a między skutecznością konwencjonalną a deskryptywnością: psychoperformans nie uzurpuje sobie „instytucji religii", ale może budować mikro-instytucje planu sytuacyjnego, w których wypowiedź ma moc, ponieważ ma formę, świadectwo i regułę przerwania.

Ważnym komponentem islamu jako archiwum inspiracji pozostaje materialno-przestrzenna semiotyka praktyki: dywanik modlitewny, mihrab jako wskaźnik orientacji, architektura meczetu organizująca akustykę i kolektywną synchronizację, a także estetyka ornamentu i kaligrafii, w której sens bywa przenoszony przez geometrię, rytm i powtórzenie, nie przez figurację. W tej warstwie psychoperformans uzyskuje precyzyjne narzędzia dla obiektów–kluczy: nie chodzi o fetyszyzowanie „religijnego rekwizytu", lecz o rozpoznanie, że stabilny obiekt materialny może prowadzić uwagę przez czas, a jego forma może narzucać rygor sekwencji. W języku glosariusza obiekt–klucz działa jako nośnik transpozycji sensu; w praktyce islamu widać, jak silnie taka transpozycja może być sprzężona z topologią przestrzeni i z reżimem powtórzenia. Ten punkt jest krytyczny etycznie, bo granica między inspiracją a

zawłaszczeniem przebiega właśnie przez status obiektu: psychoperformans nie przywłaszcza świętości, tylko projektuje funkcjonalny analog o jawnie świeckim statusie.

Równolegle islam ujawnia, że dyscyplina intencji bywa dyscypliną władzy. Analizy Saby Mahmood dotyczące etyki pobożności przypominają, że praktyka może formować podmiot w sposób głęboko produktywny, ale równocześnie normatywnie obciążający, jeśli nie istnieje realna możliwość odmowy i wyjścia. Psychoperformans, jako praktyka artystyczno-edukacyjna, musi z tego wyciągnąć wniosek konstrukcyjny: każdy element zaczerpnięty z tradycji dyscyplinarnej wymaga równoległego protokołu neutralizacji przymusu. Oznacza to, że w planie sytuacyjnym reżim rytmu i powtórzenia zawsze musi mieć „zawór": procedurę przerwania, prawo do nieuczestniczenia, jawne rozdzielenie roli prowadzącego od roli arbitra sensu oraz archiwizację ograniczoną do parametrów, nie do „wyznań". Rozdział 34 w tekście bazowym domaga się właśnie takiej neutralności jako warunku epistemicznego: bez niej nie da się odróżnić działania formy od presji społecznej.

W tym miejscu pojawia się sufizm jako szczególnie ważna warstwa islamu dla praktyk performatywnych, ponieważ eksponuje techniki uwagi i afektu w postaci dhikr, czyli rytmicznego wspominania, powtarzania formuł i modulacji oddechu, często w reżimach indywidualnych albo wspólnotowych. Interpretacje Annemarie Schimmel oraz współczesne ujęcia Carla Ernsta pokazują, że sufizm nie jest „odrębną religią", lecz spektrum praktyk i doktryn obecnych w różnych kontekstach muzułmańskich, a jego formy bywają zróżnicowane: od milczącej kontemplacji po rytmiczne zgromadzenia, w których głos, ruch i synchronizacja budują intensywne pole obecności. Dla psychoperformansu to laboratorium spirali obecności: intensywność może narastać przez repetycję i wspólny rytm, ale równie ważne jest domknięcie i powrót do codzienności, żeby nie pozostawić uczestnika w stanie „niedomkniętym" liminalnie. Sufickie reżimy adab, czyli etykiety i samokontroli, mogą tu być odczytywane jako protokół bezpieczeństwa w sensie kulturowym: nie jako moralizowanie, tylko jako infrastruktura ograniczeń, które stabilizują przebieg.

Operacjonalizacja tej tradycji w psychoperformansie wymaga rygoru translacji. Zamiast kopiować salat, projektuje się sekwencję ruchów o podobnej logice: niskiej amplitudzie, wysokiej powtarzalności i wyraźnym domknięciu, opartą na neutralnych formułach logoperformansu oraz na obiekcie–kluczu, który pełni funkcję orientacji i zobowiązania, a nie pośrednictwa sakralnego. Zamiast dhikr, projektuje się repetycję sylabową albo rytm oddechowo-głosowy, gdzie sens semantyczny zostaje zredukowany, a wzmocniona zostaje prozodia; użyteczna cisza staje się perfonemem równie ważnym jak głos, ponieważ umożliwia integrację i „audyt" wewnętrzny po intensywnej repetycji. W takim modelu świadek nie jest widzem, lecz etycznym regulatorem: poświadcza przebieg, ale nie interpretuje metafizyki uczestnika, a jego zadaniem jest pilnowanie odwracalności i domknięcia. Ten standard jest spójny z rozdziałową zasadą, że duchowość pozostaje intensywna tylko wtedy, gdy nie staje się mechanizmem zależności.

Analiza islamu w perspektywie psychoperformansu musi objąć nie tylko repertuar czynności, lecz także wewnętrzną różnorodność normatywnych systemów interpretacji, ponieważ ta różnorodność zmienia funkcję identycznych gestów. Różnica między sunnizmem, szyizmem i

ibadytyzmem nie polega wyłącznie na teologicznych tezach o autorytecie i historii wspólnoty, lecz na odmiennych ekologiach praktyk, w których inaczej rozkłada się ciężar pomiędzy rytuałem, prawem, etyką i pamięcią. W sunnizmie usystematyzowana praktyka często jest opisywana przez pryzmat szkół prawa (madhhabów) oraz metodologii rozumowania prawniczego (usul al-fiqh), gdzie prawidłowość działania zależy od zgodności z procedurą, intencją oraz warunkami kontekstu, a nie od intensywności przeżycia. W szyizmie, szczególnie w tradycji dwunastkowej, pamięć historyczna i liturgia żałobna wokół Karbali wytwarzają odrębną dramaturgię wspólnotową, w której cierpienie, świadectwo i lojalność są kodowane przez rytm zgromadzeń, recytacji i praktyk upamiętnienia, a tym samym inaczej kształtują relację między jednostkowym afektem a wspólnotową normą.

Z punktu widzenia planu sytuacyjnego najważniejsza jest tu lekcja „proceduralnej wielowarstwowości": w islamie praktyka jest jednocześnie czynnością, znakiem, dyscypliną i zobowiązaniem, a każdy z tych poziomów może zostać nadmiernie wzmocniony, jeśli zostanie wyjęty z kontekstu. Dlatego adaptacja inspiracji powinna przebiegać przez mapowanie funkcji, a nie przez kopiowanie powierzchni. W miejscu, gdzie w salat łączą się orientacja przestrzenna, periodyzacja czasu i niskozmienna sekwencja ruchu, psychoperformans może projektować analogiczne układy orientacji i periodyzacji, lecz bez roszczenia sakralnego i bez semantycznego zawłaszczenia. W miejscu, gdzie fiqh buduje czytelność granic, psychoperformans buduje protokół granic świeckich: prawo do przerwania, prawo do odmowy, prawo do nieujawniania sensu, oraz zakaz interpretacji cudzych stanów przez prowadzącego. Ta logika zbliża się do rygoru analitycznego, który w badaniach rytuału Catherine Bell ujmuje jako praktykę wytwarzania różnicy i porządku przez powtarzalne działania, a nie jako „symboliczny dekor".

W islamie istotne jest także to, że w wielu kontekstach praktyka religijna jest zarazem praktyką prawa codziennego i etyki relacji, a więc obejmuje dietę, ekonomię zobowiązań, styl komunikacji i zarządzanie konfliktem. W psychoperformansie nie oznacza to przenoszenia norm religijnych, lecz rozpoznanie, że skuteczna przemiana rzadko bywa izolowana od codzienności. Plan sytuacyjny, jeśli ma być stabilny, musi przewidywać moduły mikroetyki: pracę na języku obietnicy, na ograniczeniu przemocy komunikacyjnej, na porządkowaniu bodźców i na rytmie odpoczynku, ponieważ bez tego próg staje się jednorazowym epizodem. W tym sensie inspiracja islamem dotyczy przede wszystkim „ekonomii czasu" oraz „ekonomii intencji", gdzie intencja nie jest afektem, tylko funkcją regularności. Ta lekcja bywa niedoceniana w kulturach, które utożsamiają duchowość z wyjątkowym przeżyciem, podczas gdy wiele tradycji muzułmańskich lokuje ciężar w konsekwencji praktykowania i w jakości powrotu do formy.

Szczególnym polem dla psychoperformansu jest szyicka dramaturgia pamięci, ponieważ ujawnia, jak wspólnota wytwarza liminalność poprzez opowieść, lamentację i performatywne upamiętnienie. Majlis, recytacje poetyckie i narracyjne, praktyki żałobne związane z Aszurą oraz formy teatru pasyjnego, takie jak ta'ziyeh w Iranie, tworzą model, w którym historia jest nie tylko opowiadana, ale wcielana w rytm zgromadzenia i w afektywną topografię ciała. Dla psychoperformansu jest to ważny materiał do namysłu nad rolą „świadka zbiorowego": wspólnota nie jest widownią, tylko urządzeniem pamięci, które stabilizuje sens przez powtarzalność i przez wspólnotową synchronizację. W planie sytuacyjnym można z tego wydobyć techniki budowania bezpiecznej liminalności przez narrację i rytm, ale należy bezwzględnie odciąć elementy, które mogłyby prowadzić do ryzyka autodestrukcji lub do presji moralnej, ponieważ psychoperformans nie może używać cierpienia jako narzędzia dowodu, a

intensywność afektu nie może stać się walutą wartości uczestnika. W tym miejscu przydatna jest ostrożność metodologiczna Victora Turnera: liminalność jest efektem struktury, ale struktura wymaga domknięcia i powrotu, inaczej pozostawia uczestników w stanie niepewności i podatności.

Religioznawczo znaczący jest także islamski reżim obrazowania, często upraszczany do „zakazu obrazów", podczas gdy w praktyce historycznej i regionalnej występują zróżnicowane modele stosunku do figuracji, zwłaszcza w przestrzeniach sakralnych, w sztuce rękopiśmiennej i w kulturach dworskich. Psychoperformans powinien w tym miejscu czerpać z najbezpieczniejszej warstwy formalnej, czyli z kaligrafii, geometrii i ornamentu jako technologii rytmu percepcji. Zamiast figuratywnych symboli, które łatwo wchodzą w pole sporu religijnego i mogą wywoływać poczucie profanacji, plan sytuacyjny może stosować obiekty–klucze oparte na rytmie linii, powtórzeniu, symetrii i modulacji światła, ponieważ te elementy działają jako operatory uwagi bez konieczności przywoływania treści konfesyjnej. Odpowiada to logice psychoperformansu, w której obiekt–klucz ma być narzędziem koncentracji i pamięci działania, a nie fetyszem „mocy" i nie znakiem przynależności.

W rezultacie islam, rozumiany jako spektrum tradycji, dostarcza psychoperformansowi szczególnie precyzyjnej lekcji projektowania formy: formy, która jest rygorystyczna, powtarzalna, zorientowana w czasie i przestrzeni oraz obudowana protokołem wejścia i wyjścia. Ta precyzja jest użyteczna tylko wtedy, gdy zostaje wpisana w etykę nie-zawłaszczania oraz w neutralność interpretacyjną prowadzącego, co oznacza praktycznie: brak roszczeń metafizycznych, brak języka sakralizacji obiektów, brak presji manifestacyjnej oraz jawne prawo do przerwania. W tak skonstruowanej translacji islam pozostaje nie „źródłem cudzej mocy", lecz archiwum sprawdzonych form porządkowania czasu, uwagi i intencji, które mogą zostać przepisane na świecką partyturę działania bez naruszenia godności tradycji i bez naruszenia autonomii uczestników.

W warstwie sufickiej islamu szczególnie wyraźnie widać, że praktyka może być równocześnie technologią uwagi i technologią relacji, ponieważ dhikr nie jest wyłącznie „powtórzeniem", lecz złożoną kompozycją parametrów: tempa, prozodii, synchronizacji oddechowej, wewnętrznej obserwacji (muraqaba) oraz dystrybucji ról w grupie. W wielu środowiskach sufickich te parametry są osadzone w etyce adab, czyli rygorze zachowania, który ogranicza dowolność i chroni przed eskalacją, a zarazem reguluje relację z przewodnictwem (szejch, murshid) i z grupą (jama'a w sensie funkcjonalnym, nie instytucjonalnym). Dla psychoperformansu to węzeł o podwójnej naturze: z jednej strony daje model „bezpiecznej intensyfikacji" przez formę, z drugiej strony ujawnia ryzyko powstania asymetrii autorytetu, w której prowadzący zaczyna rościć sobie prawo do interpretowania stanów uczestników. Z tego powodu translacja do planu sytuacyjnego może przejąć jedynie mechanikę formy (repetycja, rytm, domknięcie), natomiast musi odciąć się od logiki duchowego zwierzchnictwa jako źródła sensu, zastępując ją protokołem symetrii i zakazem nadawania diagnoz.

Sufizm, rozumiany jako spektrum szkół i sieci (turuq), oferuje także precyzyjną mapę mikropraktyk, które w psychoperformansie odpowiadają modułom pracy w czasie: khalwa (odosobnienie) jako technologia redukcji bodźców, sama' jako technologia modulacji afektywnej przez słuchanie, hadra jako technologia rytmu zbiorowego oraz praca na imionach i formułach jako technologia stabilizacji semantycznej. W tradycji refleksyjnej Al-Ghazaliego

widać zarazem ambicję etycznego uregulowania doświadczenia: intensywność nie jest celem, tylko skutkiem ubocznym rygoru intencji i praktyki, a istotne jest utrzymanie granic, pokory poznawczej i kontroli języka. To rozróżnienie jest kluczowe dla psychoperformansu, ponieważ pozwala odróżnić „wysokie pobudzenie" od „wysokiej jakości formy": plan sytuacyjny może dążyć do jakości formy, ale nie może traktować pobudzenia jako dowodu skuteczności. W praktyce oznacza to obowiązek projektowania procedur deeskalacji i fazy wygaszania, a także obowiązek zakazu presji na manifestację.

W islamie istnieje również warstwa religijności ludowej i „islamu lokalnego" (w sensie antropologicznym, nie ocennym), w której znaczącą rolę odgrywają kategorie baraka (błogosławieństwo jako zasób relacyjny) oraz kult świętych i miejsc (awliya, maqam, zawiya), przy czym te konfiguracje są historycznie i regionalnie zróżnicowane oraz podlegają sporom normatywnym. Z perspektywy psychoperformansu baraka jest interesująca nie jako metafizyczne „promieniowanie", lecz jako opis społecznej ekonomii zaufania: pewne osoby, miejsca i przedmioty stają się węzłami, wokół których wspólnota organizuje nadzieję, opiekę i relację. Jednocześnie jest to obszar wysokiego ryzyka zawłaszczenia, ponieważ przeniesienie tej logiki do działania performatywnego może łatwo wytworzyć quasi-kult prowadzącego albo fetyszyzację obiektu–klucza. Plan sytuacyjny musi więc wprost przeciwstawić się logice „baraki prowadzącego", a zamiast tego budować barakę proceduralną, czyli zaufanie do reguł: przejrzystości, odwracalności, braku roszczeń oraz konsekwentnej etyki granic.

Szczególnie wrażliwy jest obszar karamat, czyli cudownych zdarzeń przypisywanych świętym w tradycjach islamskich, odróżnianych w klasycznych ujęciach od mu'jizat proroków. Dla psychoperformansu nie jest to repertuar do imitacji, lecz materiał do zrozumienia mechanizmu: wspólnota wytwarza narracje, które stabilizują sens i podtrzymują nadzieję, a narracje te działają jak „urządzenia interpretacyjne" w sytuacjach granicznych. W planie sytuacyjnym analogiem może być jedynie narracja o zmianie jako procesie, nigdy narracja o cudzie jako wyniku, ponieważ obietnica „nadzwyczajności" natychmiast produkuje presję i nocebo, a w warunkach wrażliwości psychologicznej może pogłębiać zależność od prowadzącego. W tym punkcie psychoperformans potrzebuje dyscypliny epistemicznej: fenomenologia doświadczenia jest opisywana ostrożnie, bez ontologicznych roszczeń, a sens pozostaje własnością uczestnika, nie własnością autorytetu.

W obrębie islamu występuje także rozbudowana problematyka praktyk apotropeicznych, ochronnych i „egzorcyzmujących", w tym narracje o dżinnach, urokach i sihr, a także praktyki ruqya w różnych kontekstach. Ten obszar wymaga w psychoperformansie rygorystycznego rozdzielenia: można analizować jego funkcję kulturową jako język radzenia sobie z lękiem i niepewnością, ale nie wolno go reprodukować jako procedury działania, ponieważ wytwarza to ryzyko przemocy interpretacyjnej, eskalacji lęku oraz przeniesienia odpowiedzialności na wyobrażone czynniki zewnętrzne. Jeśli plan sytuacyjny podejmuje pracę z przesądem i tabu, musi robić to jako praca demistyfikująca i odczarowująca w sensie psychologicznym i antropologicznym, a nie jako „walka z bytem". W praktyce oznacza to zakaz diagnoz metafizycznych, zakaz przypisywania przyczyn oraz zakaz rytuałów, które mogłyby zostać odczytane jako potwierdzenie lękowej ontologii.

Istotną inspiracją dla psychoperformansu jest także tajwid, czyli nauka poprawnej recytacji Koranu, rozumiana jako rygor akustyczno-artykulacyjny: długości, pauzy, miejsca emisji głosek,

rytm i melodia mowy. Niezależnie od konfesyjnego sensu, tajwid pokazuje, że głos może być traktowany jako precyzyjny instrument regulacji uwagi i ciała, a nie jedynie nośnik treści. W planie sytuacyjnym można to przetłumaczyć na protokół logoperformansu o wysokiej rozdzielczości fonetycznej: krótkie formuły neutralne semantycznie, lecz wykonywane z rygorem rytmu i pauzy, co działa jako „kotwica" uwagi i jako regulator oddechu. To jest szczególnie ważne, ponieważ w psychoperformansie praca na słowie ma prowadzić do stabilizacji i do jasności, a nie do retorycznej dominacji.

Wreszcie, islam jako tradycja wytwarza narzędzia myślenia o normatywności praktyk poprzez kategorie takie jak ijtihad, taqlid, isnad i ijaza, czyli mechanizmy uzasadniania, przekazu i autoryzacji wiedzy. Dla psychoperformansu nie chodzi o kopiowanie tych instytucji, lecz o przejęcie ich funkcji kontroli jakości: praktyka nie jest dowolna, praktyka ma genealogię, a genealogię da się audytować. W świeckim planie sytuacyjnym oznacza to obowiązek dokumentowania parametrów formy (czas, sekwencja, domknięcie, warunki przerwania), obowiązek jasnego określenia kompetencji prowadzącego oraz obowiązek rozdzielenia „instrukcji formy" od „interpretacji sensu". Taka procedura wprowadza odpowiednik isnadu jako łańcucha odpowiedzialności: wiadomo, skąd wzięto dany element, po co go wprowadzono i jakie ma ograniczenia, a to chroni plan sytuacyjny przed arbitralnością i przed niejawnie przemocowym autorytaryzmem.

Dla psychoperformansu szczególnie użyteczne są te warstwy islamu, które operują na czasie jako medium władzy nad uwagą. Ramadan, rozumiany w islamie jako miesiąc postu i intensyfikacji praktyk, jest przede wszystkim systemem periodyzacji, w którym ciało zostaje włączone w rytm zbiorowy: ograniczenie spożycia w określonych godzinach, korekta nawyków snu, modulacja ekspozycji społecznej, zmiana relacji z jedzeniem i bodźcami, a także redefinicja języka codzienności poprzez formuły i obyczaje związane z iftar i suhur. W sensie performatywnym post nie jest tu prostym „odcięciem" zasobu, tylko celową rekonstrukcją relacji między pragnieniem a regułą, czyli laboratorium hamowania impulsu, które w psychoperformansie odpowiada pracy na funkcjach wykonawczych i na mikrodecyzjach. Fazlur Rahman akcentował, że etyka w islamie nie jest dodatkiem do praktyki, lecz jej rdzeniem; w tym samym duchu plan sytuacyjny nie może traktować ograniczenia jako ascetycznej próby dla samej próby, tylko jako narzędzie regulacji uwagi, relacji i pragnienia, w pełni odwracalne i nieprzymusowe.

Translacja ramadanu do psychoperformansu jest możliwa tylko jako świecka analogia periodyzacji i selektywnego ograniczenia, a nie jako imitacja postu religijnego. W planie sytuacyjnym można projektować „post bodźcowy" albo „post dystrybucji uwagi", gdzie ograniczeniu podlegają nie pokarmy, lecz nadmiar informacji, rozproszenia ekranowe, kompulsywne mikronagrody, przypadkowe konflikty językowe i nawykowe impulsy. Kluczowe pozostaje rozróżnienie normatywne: w islamie post ma odniesienie teologiczne, w psychoperformansie ograniczenie ma odniesienie proceduralne, a jego sens pozostaje autonomiczną własnością uczestnika, nie jest mierzone miarą „pobożności" ani „siły woli". Ta różnica jest zabezpieczeniem przed przemocą interpretacyjną, która w praktykach dyscyplinujących łatwo się pojawia, gdy reguła staje się miarą wartości człowieka.

Drugim wielkim polem inspiracji jest pielgrzymka jako inżynieria przejścia, szczególnie hadżdż, który w islamie jest jednym z fundamentalnych filarów praktyki. Psychoperformatywnie istotne

nie jest tu znaczenie dogmatyczne miejsc, lecz konstrukcja ruchu: wejście w stan odmienny (ihram jako technologia progu), redukcja różnic statusu przez uniformizację, zogniskowanie uwagi na sekwencji czynności i na ich porządku czasowym, przejście między punktami w przestrzeni jako choreografia wspólnotowa oraz domknięcie w formie powrotu do codzienności z nowym statusem biograficznym. Victor Turner opisywał pielgrzymowanie jako formę liminalności i produkcji communitas; plan sytuacyjny może przejąć tę logikę wyłącznie w wersji pozbawionej sankcji i pozbawionej roszczeń ontologicznych, projektując świecką „pielgrzymkę sensu" jako sekwencję punktów w przestrzeni miejskiej lub krajobrazowej, gdzie każdy punkt jest obiektem–kluczem albo miejscem–kluczem, a przejście jest kontrolowane przez parametry czasu, pauzy i rytmu oddechu.

W takiej adaptacji szczególną rolę pełni reżim uniformizacji, który w islamie jest narzędziem równościowym, ale w innych kontekstach może stać się narzędziem presji. Psychoperformans może stosować „uniform" jedynie jako minimalizm bodźcowy, na przykład ograniczenie kolorów, faktur i przedmiotów do zestawu niezbędnego, po to, by zmniejszyć koszt poznawczy i wzmocnić czytelność perfonemów. Nie wolno mu jednak używać uniformizacji jako technologii podporządkowania lub jako testu lojalności. Pielgrzymka w planie sytuacyjnym ma pozostać maszyną przejścia, nie maszyną identyfikacji.

Trzecim obszarem jest zakat, czyli instytucjonalizowana ekonomia obowiązku dzielenia się, która w islamie splata praktykę duchową z porządkiem społecznym. Wael Hallaq akcentował, że tradycja prawa islamskiego jest osadzona w etyce, a nie w czystej jurydyczności; dla psychoperformansu to argument, że przemiana nie może pozostać wyłącznie wewnętrzna. W planie sytuacyjnym analog zakat nie może przyjmować formy moralizowania, ale może być projektowany jako moduł „konsekwencji relacyjnej": po zakończeniu cyklu działań uczestnik wykonuje konkretne działanie w sferze troski, naprawy relacji, wsparcia wspólnotowego albo redukcji szkody. Ten moduł działa jak domknięcie etyczne, ponieważ przenosi sens z przestrzeni symbolicznej do przestrzeni praktyki, bez roszczeń do zbawiennej skuteczności.

W islamie istotnym regulatorem performatywności jest także adab jako kultura zachowania, obejmująca język, dystans, gościnność, sposób wejścia w przestrzeń i sposób mówienia o innych. Dla psychoperformansu adab jest modelem „etyki mikrointerakcji", w której formy grzeczności i samokontroli nie są dekoracją, tylko elementem bezpieczeństwa. Jednocześnie adab bywa używany jako narzędzie wykluczenia i hierarchizacji, jeśli zostaje skojarzony z władzą interpretacyjną, dlatego plan sytuacyjny musi go przetłumaczyć na reguły minimalne: zakaz zawstydzania, zakaz przymusu ujawnienia sensu, zakaz komentowania cudzych stanów jako „właściwych" lub „niewłaściwych", obowiązek domknięcia i obowiązek neutralności prowadzącego. Taka translacja zachowuje funkcję adab jako ochrony relacji, ale eliminuje jego potencjał dyscyplinowania.

Warto też uchwycić, że islam operuje na dźwięku jako medium wspólnotowego czasu. Adhan, czyli wezwanie do modlitwy, organizuje dobę jako sekwencję progów, a jego funkcja jest jednocześnie informacyjna i afektywna: przypomina, porządkuje, zmienia status chwili. Psychoperformans może przejąć tę logikę jedynie jako technologię sygnału, na przykład krótkie, neutralne dźwięki lub formuły słowne, które oznaczają początek i koniec działania, wejście w ciszę, przejście do ruchu lub do pauzy. W planie sytuacyjnym sygnał nie ma „wzywać" do

podporządkowania, tylko ma rozcinać czas i ułatwiać utrzymanie reżimu praktyki bez nadmiernej samokontroli kognitywnej.

Cała ta analiza prowadzi do konstrukcyjnego wniosku: islam jako archiwum form jest szczególnie przydatny do projektowania planów sytuacyjnych o wysokiej stabilności, opartych na periodyzacji, orientacji, powtarzalności i wyraźnych progach. Psychoperformans, jeżeli sięga po te matryce, powinien konsekwentnie utrzymywać rozdział między formą a przynależnością: żadnych znaków tożsamościowych, żadnych roszczeń sakralnych, żadnych imitacji rytuału jako rytuału, tylko rygor funkcji i rygor etyki. W tej perspektywie inspiracja islamem nie polega na „użyciu religii", lecz na uważnym rozpoznaniu, że praktyka może być rzemiosłem czasu, a rzemiosło czasu jest jednym z najbardziej skutecznych narzędzi przemiany, o ile pozostaje odwracalne i nieprzymusowe.

Domknięcie perspektywy islamskiej w psychoperformansie wymaga podkreślenia, że jej największą wartością nie jest „egzotyka duchowości", lecz rygor organizacji czasu i gestu. W ujęciu Ronalda Grimesa praktyki rytualne są przede wszystkim kompetencją w komponowaniu przejść: wejścia, progu, liminalności i powrotu, a ich skuteczność zależy od spójności reguł wykonania, nie od deklaracji. Islam wnosi tu model niemal inżynieryjny: periodyzacja doby, orientacja przestrzenna, procedury progu, stabilne sekwencje ruchu, precyzyjna pragmatyka słowa i kontrola domknięcia. To są parametry, które plan sytuacyjny psychoperformansu może przejąć jako matryce formalne, pod warunkiem rygorystycznego rozdziału między formą a konfesją oraz pod warunkiem utrzymania neutralności interpretacyjnej prowadzącego.

Kluczowa lekcja metodologiczna dotyczy normatywności, czyli tego, że praktyka jest regulowana przez zasady, a zasady wywołują zarówno stabilizację, jak i ryzyko opresji. Talal Asad pokazuje, że „religia" nie jest abstrakcyjną treścią, tylko efektem dyscyplin, instytucji i języków, które formują podmiot; w islamie widać to szczególnie wyraziście, ponieważ wiele praktyk jest jednocześnie etyką, prawem i rytmem życia. Psychoperformans musi więc wprowadzić własny odpowiednik tej normatywności, ale w wersji antyzależnościowej: zasada odwracalności, procedura przerwania, zakaz zawstydzania, zakaz interpretacyjnej dominacji, zakaz sakralizacji obiektów oraz zakaz presji manifestacyjnej. Bez tych zabezpieczeń „dyscyplina formy" zamienia się w „dyscyplinę władzy", a to jest sprzeczne z celem psychoperformansu jako rzemiosła sprawczości.

Na poziomie konstrukcji narzędzi planu sytuacyjnego można przetłumaczyć islamskie matryce na pięć modułów o czysto funkcjonalnym charakterze. Moduł progu, inspirowany logiką wudu, polega na krótkiej, powtarzalnej procedurze wejścia, która zmienia reżim uwagi i wprowadza minimalny porządek ciała, bez żadnych roszczeń „oczyszczenia" w sensie metafizycznym. Moduł orientacji, inspirowany qiblą, polega na ustanowieniu stałego punktu odniesienia w przestrzeni, który działa jak kotwica dla ruchu i myśli, co redukuje koszt decyzyjny i stabilizuje przebieg. Moduł periodyzacji, inspirowany adhanem i rytmem salat, polega na rozcinaniu dnia na czytelne okna praktyki o stałych parametrach; nie chodzi o pobożność, tylko o architekturę czasu jako medium transformacji. Moduł repetycji, inspirowany dhikr i rygorem prozodycznym, polega na powtarzalnym perfonemie głosowo-oddechowym o ograniczonej semantyce, gdzie skuteczność bierze się z rytmu i pauzy, nie z treści. Moduł domknięcia polega na kontrolowanej deeskalacji, powrocie do codzienności i krótkiej procedurze konsekwencji, aby próg nie

pozostawiał uczestnika w stanie niedomkniętej liminalności, o czym ostrzegał Victor Turner, gdy liminalność zostaje oderwana od rytuałów reintegracji.

Równocześnie islam uczy psychoperformans bardzo konkretnej ostrożności w obszarach, gdzie kultura wytwarza wyjaśnienia ochronne i apotropeiczne. Opowieści o sihr, urokach czy praktykach ruqya można analizować jako mechanizmy semantycznego opanowywania niepewności, ale nie wolno ich reenaktować, ponieważ reprodukcja takich idiomów wzmacnia lękową ontologię i przenosi sprawczość w stronę rzekomych czynników zewnętrznych. Roy Rappaport i Stanley Tambiah, każdy na swój sposób, pokazują, że rytuał może działać jak urządzenie autoryzujące rzeczywistość; psychoperformans nie może autoryzować lęku jako prawdy. Dlatego praca z przesądem i tabu w kontekście inspiracji islamem musi pozostać pracą odczarowującą, a nie pracą potwierdzającą, oraz musi być prowadzona w języku funkcji i bezpieczeństwa, nie w języku „walki duchowej".

Najistotniejsze jest jednak to, że islamska matryca praktyk pozwala myśleć o psychoperformansie jako o systemie operacyjnym, nie jako o „akcie ekspresji". Forma ma być stabilna, powtarzalna i audytowalna, a jej skuteczność ma wynikać z konsekwencji, a nie z nagłej intensyfikacji. W tym sensie islam, zwłaszcza w wymiarze rytmu doby, postu jako technologii ograniczenia oraz dhikr jako technologii repetycji, wspiera podstawową ambicję planu sytuacyjnego: zamieniać chaos w sekwencję i zamieniać sekwencję w realną zdolność do zmiany, bez sakralizacji i bez przemocy formy. Jeżeli ten rygor zostanie utrzymany, inspiracja islamem pozostaje rzetelnym narzędziem religioznawczym i projektowym, a nie kolonizacją znaczeń ani estetyczną imitacją.

34.7. Judaizm: halacha, szabat, liturgia słowa, hermeneutyka i praktyki pamięci jako architektura progu

Judaizm jako pole inspiracji dla psychoperformansu wymaga opisu, w którym pierwszeństwo ma praxis, a dopiero wtórnie „światopogląd". W tradycji rabinicznej kluczowe jest to, że normatywność realizuje się poprzez halachę, czyli system regulacji czynności, relacji i czasu, a nie poprzez intensyfikację przeżyć jako warunek uznania. Jacob Neusner zwracał uwagę, że judaizm rabiniczny jest kulturą tekstu i praktyki jednocześnie: tekst ustanawia ramy działania, działanie wytwarza pamięć tekstu, a pamięć jest w dużej mierze proceduralna, nie tylko narracyjna. Dla psychoperformansu oznacza to dostęp do jednego z najdojrzalszych modeli „ruchu przez regułę", gdzie reguła nie jest dekoracją, ale operatorem porządkującym uwagę, impuls i relację z otoczeniem.

Halacha, w sensie funkcjonalnym, jest systemem ciągłego modulowania granic. Granica obejmuje ciało i jego stany (czystość rytualna w historycznych odmianach, praktyki przygotowania), obejmuje obszar mowy (berachot i formuły błogosławieństw jako mikrotechnologie intencji), obejmuje przestrzeń domu (mezuzah jako znak progu, stół jako centrum rytmu), obejmuje rytm doby i tygodnia oraz obejmuje relacje społeczne poprzez subtelny aparat zobowiązań i zakazów. Moshe Halbertal, opisując kulturę interpretacji i autorytetu w judaizmie, podkreślał, że normatywność działa tu przez spór i przez precyzję, a nie przez jednowładcze orzeczenie sensu w doświadczeniu jednostki. To rozróżnienie jest istotne

etycznie: psychoperformans może przejmować dyscyplinę procedury, ale nie może przejmować struktury autorytetu, która w religii jest zakotwiczona w genealogii przekazu i w instytucji wspólnoty.

Szabat stanowi szczególny przypadek architektury progu, ponieważ jest nie tylko „dniem wolnym", lecz reżimem czasowym o wysokiej rozdzielczości normatywnej. Abraham Joshua Heschel pisał o szabacie jako o „sanktuarium w czasie", co – po odjęciu teologicznego roszczenia – daje psychoperformansowi precyzyjny model: odwrócenie hierarchii, w której przestrzeń i produktywność dominują nad czasem i relacją. Reżim szabatu ustanawia cykliczne odłączenie od trybu wytwarzania i posiadania, a przez to działa jako regularna interwencja przeciwko przymusowi ciągłej optymalizacji; w języku planu sytuacyjnego jest to periodyczny moduł odciążenia poznawczego oraz modulacji popędowej. Jednocześnie żaden element tej praktyki nie może być kopiowany jako znak konfesyjny, ponieważ psychoperformans nie jest formą „przebranej liturgii", tylko rzemiosłem progu; pozostaje do przejęcia wyłącznie formalna logika: cykliczność, precyzyjny początek, precyzyjne domknięcie, ograniczenie bodźców oraz odwracalny powrót do codzienności.

W judaizmie istotna jest także liturgia jako liturgia słowa, w której recytacja, pamięć i wspólnotowe wykonywanie tekstu tworzą aparat stabilizacji sensu bez konieczności spektaklu. Tefillah, siddur, Szema, Amidah i liczne formuły błogosławieństw są w tym ujęciu technologiami, które sprzęgają intencję z prozodią i z czasem. W psychoperformansie ten wymiar jest bezpośrednio przekładalny na logoperformans świecki: krótkie formuły o ograniczonej semantyce, wykonywane konsekwentnie i z rygorem pauzy, mogą działać jako sygnały przejścia, wygaszenia i domknięcia. Różnica pozostaje zasadnicza: w judaizmie skuteczność jest osadzona w przynależności do porządku praktyki i w pamięci wspólnoty, a w psychoperformansie skuteczność ma być osadzona w audytowalności procedury i w autonomii uczestnika, bez sankcji i bez domagania się deklaracji wiary.

Kultura studiowania w judaizmie rabinicznym stanowi osobną formę performatywności, ponieważ nauka nie jest jedynie transferem wiedzy, lecz rytuałem sporu, pamięci i dyscypliny. Sugya, argumentacja talmudyczna, napięcie między halachą a agadą oraz rozróżnienia metod interpretacyjnych tworzą środowisko, w którym rozumowanie jest praktyką, a praktyka jest sposobem formowania podmiotowości. Daniel Boyarin podkreślał, że tożsamość w wielu kontekstach żydowskich była formowana przez tekstualność i przez praktykę interpretacji, a nie przez jednolity „wewnętrzny stan". Psychoperformans może z tego wziąć model dochodzenia: nie jako „przekonania", lecz jako rygor pracy na materiale, w którym sens jest wypracowywany w czasie, z tolerancją dla sprzeczności, a nie „wydobywany" przez jedno intensywne przeżycie. To jest szczególnie kompatybilne z zasadą planu sytuacyjnego jako partytury, gdzie etap rozpoznania i selekcji środków poprzedza działanie.

W tej perspektywie judaizm dostarcza psychoperformansowi czterech kluczowych matryc formalnych: po pierwsze, periodyzacji i progu (szabat jako cykl i jako domknięcie), po drugie, mikroinstytucji mowy (błogosławieństwa jako technologia intencji i relacji), po trzecie, tekstualnej hermeneutyki jako narzędzia stabilizacji sensu, po czwarte, rygoru granic w przestrzeni i w relacji (dom i wspólnota jako środowisko praktyki). Każda z tych matryc niesie jednak ryzyko zawłaszczenia, jeśli zostanie użyta jako „estetyka religijna" zamiast jako funkcjonalna architektura progu. Dlatego w dalszej części podrozdziału konieczne będzie

doprecyzowanie zasad translacji: obiekt–klucz nie może przejmować statusu obiektu sakralnego, formuła nie może przejmować statusu wyznaniowego, a prowadzący nie może przejmować pozycji interpretacyjnej, która w religii bywa przypisana autorytetowi rabinicznemu lub wspólnocie.

Halacha jako system normatywnej praktyki jest dla psychoperformansu szczególnie interesująca dlatego, że organizuje życie jako sieć mikroczytelnych decyzji, a nie jako pasmo wyjątkowych iluminacji. W ujęciu antropologii prawa i religii można ją traktować jako aparat rozdzielania uwagi: to, co wolno, czego nie wolno, co jest obowiązkiem, co jest zaleceniem, co jest zwyczajem, wytwarza mapę, dzięki której działanie staje się mniej podatne na przypadkowość. W języku planu sytuacyjnego jest to klasyczna technologia redukcji entropii: zamiast improwizować znaczenie w każdej chwili, podmiot wchodzi w ustalony reżim czynności, a reżim czynności wytwarza stabilność intencji. W judaizmie rabinicznym reguła nie jest „zimnym kodeksem"; jest dynamicznym polem sporów, precedensów i rozróżnień, co uwidacznia Talmud jako forma myślenia i jako instytucja pamięci. Neusner wskazywał, że rabiniczny judaizm produkuje uporządkowaną rzeczywistość społeczną poprzez praktykę interpretacji, a nie poprzez jednorazowe objawienie sensu.

Dla psychoperformansu najważniejsza w halasze jest struktura kategorii: zakaz, nakaz, przyzwolenie, zwyczaj; różnicowanie czasu; różnicowanie przestrzeni; różnicowanie roli przedmiotu; różnicowanie intencji. Na przykład kategoria melacha w szabatowej normatywności nie jest prostą „pracą", lecz sferą działań zaklasyfikowanych jako twórcze/produktywne w rozumieniu tradycji, co pokazuje, że reguła może działać jako urządzenie rozpoznawania typu czynności, nie tylko jako hamulec. W planie sytuacyjnym analogiem jest matryca „co wzmacnia chaos, co wzmacnia spójność": zakazy i nakazy są projektowane nie po to, by karać, lecz by stabilizować parametry przebiegu. Kluczowa różnica etyczna pozostaje niezmienna: w judaizmie reguła ma autorytet konfesyjny, w psychoperformansie reguła ma autorytet wyłącznie funkcjonalny i może być renegocjowana, o ile nie niszczy bezpieczeństwa.

W praktykach żydowskich szczególnie silnie widać, że próg jest wytwarzany przez sygnały materialne i czasowe, a nie przez „stan emocjonalny". Szabat rozpoczyna się i kończy w sposób precyzyjnie zaznaczony; to samo dotyczy świąt, postów i rytmów rocznych. W tradycji domowej kluczową rolę odgrywają obiekty i działania: świece szabatowe, kiddusz jako formuła uświęcenia czasu, chleb, wino, stół, układ posiłku, błogosławieństwa i pieśni. To są perfonemy domowe, które organizują relację między rodziną, czasem i pamięcią, a ich skuteczność jest proceduralna: działają, bo są powtarzalne, społecznie rozpoznane i domykane. Dla psychoperformansu oznacza to, że skuteczny plan sytuacyjny powinien mieć własne „świece" w sensie formalnym: niewielki, powtarzalny element materialny, który sygnalizuje wejście w inny reżim uwagi, oraz równie jednoznaczny element domknięcia, który przywraca codzienność.

Kultura pamięci w judaizmie jest w dużej mierze kulturą rytmu, a nie tylko archiwum narracji. Pesach jest tu wzorcowym przykładem, ponieważ seder jest konstrukcją, w której opowieść jest wykonywana przez sekwencję działań, pytań, symbolicznych pokarmów i formuł, a pamięć staje się praktyką ciała i stołu. Nie chodzi o streszczenie historii, tylko o wytworzenie warunków, w których historia staje się „teraz" przez strukturę wykonywania. W terminach performatyki

można powiedzieć, że seder jest maszyną aktualizacji, a nie tylko maszyną przypominania. Dla psychoperformansu to model projektowania „archiwum żywego": obiekt–klucz nie jest pamiątką, lecz operatorem przejścia; tekst nie jest cytatem, lecz partyturą wykonania; pytanie nie jest ciekawostką, lecz inicjatorem refleksji. Paul Ricoeur, pisząc o pamięci i narracji, podkreślał, że opowieść formuje tożsamość w czasie; judaizm pokazuje, że opowieść może być wykonana w formie rytuału, a przez to uzyskać wyższą stabilność niż sama narracja.

Ważnym komponentem jest również hebrajski jako język o szczególnej gęstości semantycznej i liturgicznej, choć judaizm w praktyce funkcjonował także w wielu językach diaspory, z jidysz i ladino jako przykładami historycznie znaczącymi. Dla psychoperformansu lekcją nie jest „świętość języka", lecz fakt, że język liturgiczny ma inne parametry niż język codzienny: inny rytm, inny rejestr, większą powtarzalność, większą gęstość formuł. To jest precyzyjna wskazówka projektowa: plan sytuacyjny powinien posługiwać się językiem odmiennym od codziennego, ale nie w sensie konfesyjnym, tylko w sensie funkcjonalnym: język ma być zredukowany semantycznie, uporządkowany prozodycznie, odporny na interpretacyjną przemoc. W judaizmie widać także, że formuła błogosławieństwa działa jak mikronarzędzie regulacji: przenosi uwagę na dar, ogranicza kompulsywność, domyka czynność poprzez słowo. W psychoperformansie analogiem może być świecka formuła wdzięczności lub formuła uznania granicy, ale jej użycie musi pozostawać dobrowolne i pozbawione moralizującej miary.

Istnieje też w judaizmie wątek silnej relacji między prawem a wspólnotą, gdzie normatywność bywa utrzymywana przez instytucje, autorytety i edukację. Halbertal podkreślał, że spór interpretacyjny jest równocześnie sporem o autorytet; w planie sytuacyjnym psychoperformansu to ostrzeżenie: jeśli procedura staje się „jedyną słuszną", prowadzący może niepostrzeżenie przejąć funkcję rabina, a grupa może przejąć funkcję wspólnoty egzekwującej normę. Tego należy uniknąć, wprowadzając zasadę pluralizacji: plan sytuacyjny ma warianty, uczestnik ma prawo do modyfikacji w granicach bezpieczeństwa, a ocena skuteczności jest oparta na kryteriach funkcjonalnych, nie na lojalności wobec formy.

W rezultacie judaizm uczy psychoperformans dwóch rzeczy naraz: jak budować praktykę, która jest długotrwała i stabilizująca, oraz jak rozpoznawać ryzyko, że stabilność przejdzie w przymus. Ta podwójna lekcja stanie się w kolejnych fragmentach podrozdziału podstawą do zaprojektowania konkretnych narzędzi translacji: świeckiego szabatu jako cyklicznego modułu odciążenia, „sederu" jako partytury pamięci, oraz halachicznej matrycy mikrodecyzji jako sposobu zabezpieczenia planu sytuacyjnego przed chaosem, przy równoczesnym zakazie roszczeń i zakazie zawłaszczenia.

W judaizmie rabinicznym kluczowym mechanizmem performatywnym jest hermeneutyka jako praktyka społeczna, ponieważ interpretacja nie jest jedynie aktem poznawczym, lecz formą życia. Talmudyczna forma sporu, różnicowania przypadków, budowania analogii oraz rozstrzygania przez argument, precedens i autorytet, tworzy środowisko, w którym sens jest wytwarzany proceduralnie. To ma bezpośrednie znaczenie dla psychoperformansu, który opiera się na planie sytuacyjnym i na etapie dochodzenia: judaizm pokazuje, że dochodzenie może być rytuałem, a rytuał może być technologią poznawczą. W ramach tak rozumianej praktyki nie chodzi o „jedną prawdę", lecz o zdolność do utrzymania napięcia między wariantami, przy jednoczesnym zachowaniu granic – i właśnie ten balans jest szczególnie cenny, ponieważ chroni psychoperformans przed dogmatyzmem interpretacyjnym prowadzącego.

W perspektywie religioznawczej judaizm jest przykładem tradycji, w której tekst nie jest jedynie nośnikiem treści, lecz środowiskiem praktyk: czytania, recytacji, komentowania, pamiętania, uczenia się na głos, a także wspólnotowego przetwarzania sprzeczności. Boyarin oraz inni badacze kultury rabinicznej wskazywali, że tekstualność nie jest neutralna – formuje ciało i relację, ponieważ studiowanie ma rytm, wymaga postawy, wymaga partnera (chewruta) i wymaga wytrzymałości na niepewność. Psychoperformans może z tego zbudować model „dochodo-performansu": zamiast traktować research jako etap przygotowawczy, można go traktować jako część samego działania, gdzie poznanie jest zrytualizowane, a decyzja o wyborze środków jest domykana przez czytelny protokół. To jest szczególnie ważne, ponieważ w psychoperformansie łatwo o pokusę improwizacji – judaizm uczy, że improwizacja bez dyscypliny tekstu i formy szybko przechodzi w arbitralność.

W judaizmie istnieje także bogata warstwa pamięci liturgicznej i wspólnotowej związanej z doświadczeniem wygnania, diaspory, prześladowań i katastrofy, w tym z pamięcią Szoa w świecie współczesnym. Dla psychoperformansu nie jest to „materiał symboliczny", który wolno swobodnie wykorzystywać, tylko obszar, w którym obowiązuje rygor etyczny najwyższego stopnia: zakaz estetyzacji traumy, zakaz instrumentalizacji cierpienia zbiorowego oraz zakaz imitacji symboli, które mają status bolesnej pamięci. W języku planu sytuacyjnego oznacza to zasadę: wolno inspirować się formalną logiką pamięci proceduralnej (rytuał, cykl, domknięcie), ale nie wolno budować obiektów–kluczy ani sekwencji działań na wątkach historycznej traumy jako „nośnikach intensywności". Ten rozdział dotyczy religioznawstwa psychoperformansu, a więc pracy na strukturach, nie na ranach.

Praktyka modlitwy w judaizmie, choć różnicowana przez tradycje (np. nusach sefardyjski i aszkenazyjski, a także warianty mizrachijskie), ujawnia istotny model: modlitwa jest ściśle związana z czasem, a jej forma jest zbudowana na powtarzalności i na relacji wspólnotowej. Minjan jako warunek pewnych elementów modlitwy w judaizmie rabinicznym pokazuje, że wspólnota bywa narzędziem fortunności praktyki – pewne czynności są „pełne" dopiero w obecności grupy. Psychoperformans może z tego przejąć model „świadka zbiorowego" jako urządzenia stabilizującego, ale musi zachować neutralność interpretacyjną i zakaz presji. W planie sytuacyjnym obecność grupy nie może być miarą wartości, tylko narzędziem bezpieczeństwa i podtrzymania rytmu.

Z perspektywy psychoperformansu szczególnie interesujący jest żydowski reżim progu domowego, w którym dom jest mikrosanktuarium praktyki. Mezuzah, stół, świece, błogosławieństwa i rytmy posiłków tworzą aparat, który nie wymaga monumentalnej instytucji, aby działać. Dla psychoperformansu to ważne, ponieważ wiele planów sytuacyjnych musi działać w warunkach domowych, bez infrastruktury instytucjonalnej. Judaizm pokazuje, że rytuał może być osadzony w codzienności bez utraty rygoru, o ile ma stabilne znaki wejścia i wyjścia oraz o ile jest zakorzeniony w tygodniowym cyklu. W języku projektowym jest to model „domowego laboratorium formy", gdzie obiekt–klucz jest skromny, ale konsekwentny, a domknięcie jest tak samo ważne jak próg.

Na poziomie hermeneutyki judaizm wnosi także lekcję wielowarstwowości sensu. Rozróżnienia typu p'szat i drasz, a szerzej tradycje midraszowe, pokazują, że tekst może być czytany zarówno literalnie, jak i w trybie poszukiwania ukrytych powiązań, analogii i moralnych implikacji, przy zachowaniu rygoru, że interpretacja nie jest dowolna, lecz zakotwiczona w

regułach. Dla psychoperformansu jest to bezpośredni model pracy na symbolu: symbol ma wiele warstw, ale warstwy muszą być kontrolowane, aby nie zamienić planu sytuacyjnego w niekończący się dryf znaczeń. Ricoeur pisał o „nadmiarze sensu" symbolu; judaizm dodaje do tego mechanizm kontroli nadmiaru przez procedury dyskusji i przez zakorzenienie w praktyce. W planie sytuacyjnym odpowiednikiem jest zasada: symbol jest dopuszczony, o ile jest sprzęgnięty z działaniem i o ile ma z góry określoną funkcję w przebiegu, a nie jest zaproszeniem do nieskończonej interpretacji.

W ten sposób judaizm staje się dla psychoperformansu nie tylko archiwum form rytualnych, lecz także archiwum metodologii: jak prowadzić dochodzenie, jak kontrolować sens, jak budować cykliczność i jak chronić praktykę przed przemocą interpretacyjną. W kolejnej części podrozdziału konieczne będzie doprecyzowanie świeckich translacji: „szabat" jako moduł odciążenia, „midrasz" jako protokół pracy na symbolu bez dryfu, oraz „dom jako mikrosanktuarium" jako konfiguracja obiektu–klucza, światła i stołu, ale zawsze z zakazem konfesyjnego cytowania i z zakazem kopiowania znaków tożsamościowych.

W obrębie judaizmu konieczne jest rozróżnienie głównych nurtów nowoczesnych, ponieważ w każdym z nich inaczej rozkłada się napięcie między halachą jako normatywnością a judaizmem jako tożsamością kulturową i etyczną. Judaizm ortodoksyjny, w szerokim sensie obejmującym zarówno nurty nowoczesno-ortodoksyjne, jak i środowiska charedim, utrzymuje halachę jako centralny operator życia; judaizm konserwatywny (Masorti) akcentuje ciągłość tradycji halachicznej, ale dopuszcza historyczno-krytyczne rozpoznanie rozwoju norm i interpretacji; judaizm reformowany oraz liberalny w różnych odmianach silniej przesuwa ciężar w stronę etyki i autonomii jednostki, a mniej w stronę zobowiązania halachicznego; judaizm rekonstrukcjonistyczny traktuje judaizm jako „cywilizację religijną", w której praktyka ma charakter dynamiczny i wspólnotowo negocjowany. Dla psychoperformansu znaczenie ma nie wartościowanie tych nurtów, lecz rozpoznanie, że „ta sama forma" może w różnych kontekstach mieć inny status: w jednym jest obowiązkiem, w innym jest symbolem, w innym jest narzędziem wspólnotowym. Plan sytuacyjny musi tę różnicę zinternalizować: inspiracja judaizmem nie może być redukcją do jednego obrazu „żydowskiego rytuału", tylko analizą struktur, które w różnych środowiskach pełnią różne funkcje.

To rozróżnienie ma też konsekwencje etyczne. W judaizmie, zwłaszcza w kontekstach ortodoksyjnych i charedim, praktyki są silnie osadzone w genealogii autorytetu i w reżimach społecznych, które mogą chronić wspólnotę, ale mogą też ograniczać autonomię jednostki, szczególnie w obszarach ról płciowych i granic obyczajowych. Psychoperformans, jako projekt artystyczno-edukacyjny, nie może przejmować takich reżimów ani ich niejawnie reprodukować. Inspiracja może dotyczyć jedynie formalnej logiki: cykliczności, progu, domknięcia, mikropraktyk mowy i pamięci. W tym miejscu potrzebna jest procedura antyautorytarna: prowadzący w psychoperformansie nie może stać się analogiem rabina, a grupa nie może stać się analogiem wspólnoty egzekwującej normę; w przeciwnym razie praktyka przejdzie w format dyscyplinowania, co byłoby niezgodne z podstawową etyką psychoperformansu.

W judaizmie ważnym obszarem praktyk jest kaszrút, rozumiany jako system regulacji jedzenia i przygotowania pokarmów. Z perspektywy psychoperformansu nie jest to repertuar do imitacji, lecz model „świadomej selekcji" jako narzędzia kontroli impulsu i zarządzania środowiskiem. Kaszrút nie jest dietą w sensie zdrowotnym, tylko systemem normatywnym, który wytwarza

codzienne progi i codzienne decyzje. W planie sytuacyjnym analogiem może być „kaszrút bodźców": procedura selekcji treści, rozmów i ekspozycji, która zmniejsza chaos informacyjny i redukuje nadmiar afektywny. Kluczowe jest zachowanie świeckości: nie chodzi o „czystość", tylko o funkcjonalne ograniczenie, które służy stabilizacji uwagi i relacji. Ten model jest szczególnie istotny, ponieważ pokazuje, że duchowość może być rozpisana na tysiące drobnych wyborów, a nie tylko na spektakularne akty.

Istnieje także w judaizmie rozbudowana kultura błogosławieństw (berachot), które w praktyce domykają czynność i przekształcają ją w akt uważności. Z perspektywy psychoperformansu jest to wprost model mikrologoperformansu: formuła słowna, powtarzana w określonych kontekstach, działa jak znacznik przejścia i jak regulator kompulsywności. W planie sytuacyjnym można to przełożyć na świeckie formuły, na przykład formuły uznania daru, formuły zakończenia czynności, formuły przejścia do ciszy, ale bez kopiowania idiomu teologicznego i bez wytwarzania presji moralnej. Mechanizm jest czysto formalny: słowo domyka działanie i stabilizuje intencję, a jego skuteczność bierze się z konsekwencji i rytmu.

Judaizm wnosi też szczególną lekcję pracy z żałobą i pamięcią strat, w której praktyka społeczna jest ustrukturyzowana w czasie. Shiva i inne praktyki żałobne pokazują, że doświadczenie graniczne może zostać zabezpieczone przez ramę, która reguluje obecność innych, rytm dnia, prawo do milczenia i prawo do mówienia. Dla psychoperformansu istotne jest to, że rama żałoby nie jest tu jedynie symboliką, lecz protokołem opieki: wspólnota wie, co robić, a osoba w żałobie nie musi wymyślać swojego funkcjonowania od nowa. Jednak adaptacja takich wzorców musi być wyjątkowo ostrożna: praktyki żałobne są częścią konkretnej tradycji i nie mogą być przenoszone jako „scenografia", ponieważ istnieje ryzyko estetyzacji i profanacji. Dopuszczalne jest jedynie przejęcie zasady proceduralnej: w sytuacjach granicznych plan sytuacyjny powinien zawierać ramę opieki, która odciąża uczestnika i ogranicza chaos, oraz ramę powrotu, która przywraca codzienność stopniowo.

W aspekcie przestrzeni judaizm oferuje model progów i znaków granicznych, który jest dla psychoperformansu fundamentalny. Mezuzah, niezależnie od religijnego znaczenia, jest znakiem, że próg nie jest neutralny: przejście z zewnątrz do wewnątrz wymaga uważności. Psychoperformans może to przetłumaczyć na własne obiekty–klucze progowe: niewielkie, konsekwentnie używane elementy materialne przy wejściu do przestrzeni działania, które uruchamiają zmianę reżimu uwagi, ale nie mają statusu sakralnego. Takie obiekty mogą być związane z dotykiem, światłem, zapachem lub dźwiękiem, byle ich funkcja była jawna i byle nie uruchamiały pola tożsamościowego. W tym sensie judaizm jest archiwum mikromateriałów, które uczą, że próg jest narzędziem, a nie metaforą.

Całość tej warstwy judaizmu prowadzi do precyzyjnej tezy projektowej: w psychoperformansie najbardziej użyteczne jest przejęcie formalnej logiki halachicznej jako matrycy mikrodecyzji, formalnej logiki szabatu jako cyklu odciążenia oraz formalnej logiki berachot jako mikrologoperformansu domykającego czynność. Wszystkie te elementy muszą jednak zostać pozbawione konfesyjnej semantyki i wprowadzone jako narzędzia funkcjonalne, ponieważ inaczej plan sytuacyjny wpadnie w nieuprawnione przywłaszczenie znaków i w niebezpieczną imitację. W kolejnej części podrozdziału zostanie to domknięte przez zasady translacji i przez wskazanie, jak judaistyczna hermeneutyka może stać się protokołem kontroli sensu w działaniach psychoperformatywnych, bez dryfu i bez przymusu.

Domknięcie judaizmu jako pola religioznawczego dla psychoperformansu wymaga doprecyzowania trzech osi, bez których łatwo popaść w estetyzację albo w nieuprawnione cytowanie form konfesyjnych. Pierwsza oś to prymat praxis: judaizm rabiniczny, niezależnie od wewnętrznych różnic, ujawnia tradycję, w której działanie jest nośnikiem pamięci i etyki, a nie jedynie ekspresją przeżycia. Druga oś to tekstualność jako infrastruktura, a nie ornament: praktyki studium i liturgii słowa są maszynami regulacji uwagi, czasu i relacji, zarazem narzędziami kontroli sensu, które ograniczają arbitralność interpretacji. Trzecia oś to cykliczność jako technologia trwałości: szabat oraz rytmy roczne tworzą powtarzalne progi, dzięki którym przemiana nie jest epizodem, tylko reżimem czasu.

W tej triadzie judaizm dostarcza wyjątkowo precyzyjnego modelu „ramowania" w rozumieniu operacyjnym: próg jest jawny, domknięcie jest jawne, a między nimi zachowanie ma ograniczony repertuar dopuszczalnych dystrybucji uwagi. To właśnie można bezpiecznie przenieść na plan sytuacyjny psychoperformansu jako świecką architekturę decyzji „po", z zachowaniem zasady odwracalności i zasady braku sankcji. W tym tłumaczeniu halacha staje się matrycą mikrodecyzji, nie systemem roszczeń; szabat staje się modułem periodycznego odciążenia, nie dniem religijnego zobowiązania; berachot stają się modelem mikrologoperformansu domykającego czynność, nie formułą konfesyjną. Abraham Joshua Heschel może tu pozostać świadkiem tezy o „czasie jako sanktuarium", ale psychoperformans musi konsekwentnie traktować sanktuarium jako metaforę funkcji, nie jako import sakralności.

W judaizmie istnieją też tradycje, które intensyfikują wymiar afektywny i mistyczny, a przez to kuszą psychoperformans pozorną „bliskością" do praktyk transformacyjnych. Chasydyzm, wywodzący się z XVIII-wiecznych środowisk Europy Wschodniej i kojarzony z postacią Israela ben Eliezera, zwanego Baal Szem Tow, akcentował pobożność codzienną, radość, śpiew i doświadczenie przylgnięcia (dewekut) w ramach rygorów życia wspólnotowego. Kabała w jej historycznych odmianach, w tym kabała luriańska z XVI-wiecznego Safedu związana z Icchakiem Lurią, dostarcza natomiast rozbudowanej symboliki kosmologicznej i języka naprawy (tikkun), które łatwo ulegają pop-ezoteryzacji. Gershom Scholem pokazał, jak złożone i historycznie uwarunkowane są te systemy, oraz jak łatwo nowoczesna wyobraźnia redukuje je do „technik mocy". Z perspektywy psychoperformansu wniosek jest jednoznaczny: wolno analizować te tradycje jako archiwa form intensyfikacji uwagi, pamięci i relacji, ale nie wolno ich reenaktować jako rytuałów ani używać ich symboli jako gotowych obiektów–kluczy, bo to natychmiast wytwarza niejawne roszczenie ontologiczne i ryzyko zawłaszczenia.

Warto natomiast wyodrębnić z judaizmu warstwę etyczno-dyscyplinarną o wysokiej kompatybilności z psychoperformansem, ponieważ jest to dyscyplina bez spektaklu. Ruch mussar, kojarzony z XIX-wiecznym rabinem Israelem Salanterem, rozwijał praktyki autorefleksji, pracy na cechach charakteru (middot), kontroli impulsu i stabilizacji relacji społecznych poprzez codzienną, powtarzalną procedurę. Psychoperformans może tu przejąć logikę „małych regulatorów": krótkich, powtarzalnych operatorów słowa i czynu, które nie obiecują przemiany natychmiastowej, lecz produkują trwałość decyzji przez konsekwencję. Taka translacja jest szczególnie bezpieczna, ponieważ nie wymaga kopiowania znaków konfesyjnych: zachowuje funkcję dyscypliny, a eliminuje ryzyko sakralizacji.

Dla planu sytuacyjnego kluczowe są zatem zasady translacji, które powinny zostać potraktowane jak protokół antykolonizacyjny. Po pierwsze, zasada funkcji zamiast formy:

przejmuje się mechanikę progu, periodyzacji i domknięcia, a nie słownictwo teologiczne ani znaki tożsamościowe. Po drugie, zasada audytowalności: element ma być opisany parametrami wykonania (czas, kolejność, rytm, warunek przerwania), aby jego skuteczność nie zależała od autorytetu prowadzącego. Po trzecie, zasada neutralności interpretacyjnej: sens pozostaje własnością uczestnika, a prowadzący nie rości sobie prawa do „rabinizowania" doświadczeń. Po czwarte, zasada redundancji bezpieczeństwa: próg i domknięcie muszą mieć równoległe wsparcia w kilku kanałach (obiekt, światło, pauza, skrót językowy), aby praktyka nie uzależniała się od jednej, potencjalnie sugestywnej modalności. Po piąte, zasada odwracalności: uczestnik ma prawo do przerwania i do odmowy bez sankcji, a plan sytuacyjny ma przewidzianą ścieżkę wygaszania intensywności.

W tym miejscu judaizm ujawnia swoją najważniejszą lekcję dla psychoperformansu: skuteczna przemiana nie musi być „mistyczna", aby była głęboka, i nie musi być gwałtowna, aby była trwała. Yosef Hayim Yerushalmi, pisząc o relacji pamięci i historii, pokazywał, że pamięć zbiorowa ma własną logikę praktyk i rytmów; psychoperformans może tę logikę przetłumaczyć na pamięć indywidualną jako pamięć proceduralną, utrzymywaną przez cykl, a nie przez wyjątkowość. Judaizm w tym ujęciu nie jest dla psychoperformansu zestawem symboli, lecz szkołą kompozycji czasu: szkołą, która uczy, że próg jest techniką, domknięcie jest techniką, a codzienność może być miejscem rygoru bez przemocy.

34.8. Hinduizm: dharma, rytuał domowy, mantra, dźwięk, ofiara i wielość szkół jako problem translacji do planu sytuacyjnego

Podejście do hinduizmu w perspektywie psychoperformansu wymaga najpierw rygoru kategorialnego, ponieważ „hinduizm" nie jest jednorodną tradycją o jednym centrum doktrynalnym ani jednolitej instytucji, lecz nazwą-parasolem obejmującą wielowiekowe sploty praktyk, tekstów, regionalnych kultów, szkół filozoficznych oraz reżimów rytualnych. W badaniach religioznawczych i indologicznych podkreśla się, że samo pojęcie „hinduizmu" jako zbiorczej kategorii zyskało nowoczesną wyrazistość w kontekście kolonialnym i postkolonialnym, a jego zakres bywa negocjowany w zależności od kryterium: tekstowego, rytualnego, społecznego, teologicznego lub politycznego. Gavin Flood oraz Wilhelm Halbfass analizowali to napięcie jako problem przekładu: pomiędzy wewnętrznymi kategoriami tradycji (takimi jak dharma, sampradāya, darśana) a zewnętrznym językiem opisu, który porządkuje różnorodność dla potrzeb nauki i administracji. Dla psychoperformansu konsekwencja jest praktyczna: nie wolno traktować hinduizmu jako gotowego „zestawu technik", tylko jako archiwum form, których funkcje są osadzone w konkretnych ontologiach, genealogiach przekazu i wspólnotach praktyki.

Centralną kategorią, która porządkuje duże spektrum tradycji hinduistycznych, jest dharma, rozumiana nie jako pojedyncza „moralność", lecz jako zespół normatywnych reguł i zobowiązań, które wiążą porządek kosmiczny, porządek społeczny i porządek jednostkowego działania. W tym horyzoncie sens praktyki jest ściśle sprzęgnięty z karmą (związkiem czynu i konsekwencji) oraz z wyobrażeniami o samsarze i mokṣy, choć rozumienie tych pojęć zmienia się w zależności od szkoły i tradycji. Patrick Olivelle w swoich opracowaniach tekstów dharmicznych i wczesnych Upaniszad pokazuje, że normatywność w Indiach klasycznych bywała opisywana jako system wielopoziomowy, w którym dyscyplina życia codziennego ma rangę praktyki poznawczej i etycznej. Dla planu sytuacyjnego oznacza to lekcję pierwszą:

transformacja nie jest tu „wydarzeniem”, lecz reżimem czasu, w którym minimalne czynności codzienne stają się nośnikami długotrwałej zmiany.

Wielogłos hinduizmu widać szczególnie w tym, że obok nurtów silnie teistycznych istnieją tradycje o innym rozkładzie akcentów między teologią, praktyką i poznaniem. W obrębie darśan klasycznych wymienia się zwykle sześć systemów: Nyāya, Vaiśeṣika, Sāṃkhya, Yoga, Mīmāṃsā i Vedānta, przy czym w ramach Wedanty funkcjonują odmienne interpretacje (na przykład advaita, viśiṣṭādvaita, dvaita), a obok nich rozwijają się wielkie tradycje dewocyjne (bhakti) związane z Wisznu, Śiwą lub Boginią, a także rozbudowane tradycje tantryczne (szczególnie śiwaickie i śaktyjskie) o odmiennych reżimach inicjacji i praktyk. Axel Michaels podkreślał, że w kulturach indyjskich rytuał i praktyka nie są dodatkiem do „wiary”, lecz podstawowym językiem porządku: religia jest wykonywana, a nie tylko wyznawana. Psychoperformans, jeśli chce korzystać z tego pola, musi traktować hinduizm przede wszystkim jako naukę o organizacji działania przez ramy, progi i domknięcia, a dopiero wtórnie jako repozytorium symboli.

Najbardziej uchwytna dla przekładu do planu sytuacyjnego jest struktura rytuału domowego i świątynnego, zwłaszcza pūjā jako technologii relacji. W wielu tradycjach hinduistycznych relacja z bóstwem jest modelowana przez materialną i zmysłową sekwencję: przygotowanie miejsca, ustanowienie progu, użycie światła (lampy), wody, wonności, pokarmu, dźwięku, gestu oraz formuł słownych. Diana Eck, analizując kategorię darśan, opisywała istotny aspekt tej relacji: widzenie i bycie widzianym ma status praktyki, w której obecność jest organizowana przez przestrzeń i przez obiektowość wizerunku (mūrti), a nie wyłącznie przez introspekcję. Dla psychoperformansu to materiał o dużej wartości formalnej, ale o wysokim ryzyku zawłaszczenia: mūrti w wielu tradycjach nie jest „symbolem”, lecz elementem ontologicznie poważnej obecności bóstwa, a więc nie może zostać przepisane jako „estetyczny rekwizyt” obiektu–klucza. Translacja może dotyczyć jedynie funkcji: wielokanałowej organizacji uwagi, konstrukcji progu, kontrolowanej sekwencyjności działań, oraz domknięcia poprzez dystrybucję reszty (prasād jako logika domknięcia relacji), bez kopiowania znaków przynależności i bez imitowania aktów kultu.

W tym miejscu widać, że hinduizm dostarcza psychoperformansowi modelu obiektu–klucza o wysokiej gęstości zmysłowej, w którym obiekt nie jest jedynie „znakiem”, lecz węzłem relacji i pamięci. Plan sytuacyjny może budować świeckie odpowiedniki takiego węzła, o ile utrzymuje rozdział pomiędzy funkcją regulacyjną a roszczeniem sakralnym. Praktycznie oznacza to, że obiekt–klucz w psychoperformansie może wykorzystywać światło, zapach, temperaturę, dotyk i dźwięk jako operatory uwagi, ale nie może cytować wizerunków bóstw, mantr ani znaków świątynnych jako ornamentu. Taki rygor jest warunkiem dekolonialnej wrażliwości: tradycja nie może stać się magazynem „efektów”.

Drugim kluczowym polem jest mantra jako technologia dźwięku, pamięci i dyscypliny artykulacyjnej. W wielu tradycjach hinduistycznych mantra funkcjonuje w ramach inicjacji (dīkṣā), genealogii przekazu i precyzyjnych reguł wykonania; jej skuteczność jest rozumiana w kategoriach właściwego przekazu, poprawnej fonetyki, rytmu, intencji i kontekstu, a nie jako dowolna afirmacja. Jan Gonda opisywał mantry jako formy sakralnej mowy o ścisłej strukturze, w której dźwięk i rytm mają znaczenie nieredukowalne do semantyki. Z perspektywy psychoperformansu lekcją nie jest „moc mantry”, tylko fakt, że dźwięk może działać jak narzędzie stabilizacji uwagi i pobudzenia przez rygor artykulacyjny, repetycję i kontrolę

oddechu. Dlatego dopuszczalnym przekładem jest logoperformans o wysokiej rozdzielczości fonetycznej, oparty na neutralnych, świeckich formułach pozbawionych treści konfesyjnej, wykonywanych w ścisłym reżimie czasu, pauzy i domknięcia, bez roszczeń metafizycznych i bez imitowania języka sakralnego.

Trzecim obszarem, który porządkuje rozumienie hinduizmu jako archiwum form, jest ofiara i rytuał ognia w tradycjach wedyjskich i postwedyjskich: yajña, homa, a szerzej reżimy rytualne opisane w braminach i w tradycjach kapłańskich. Frits Staal, analizując złożone rytuały wedyjskie, proponował tezę o prymacie „składni rytuału" nad jego interpretacją symboliczną, akcentując, że sekwencja i reguła mogą być bardziej fundamentalne niż narracyjne uzasadnienie. Ta perspektywa jest dla psychoperformansu szczególnie użyteczna jako ostrzeżenie metodologiczne: nie każdy rytuał jest „metaforą", czasem rytuał jest maszyną dyscypliny, a jego działanie polega na stabilizowaniu czasu, uwagi i wspólnotowej koordynacji. Jednocześnie w planie sytuacyjnym psychoperformansu rytuał ognia nie może zostać przeniesiony w formie imitacji religijnej, ponieważ wiąże się z konkretną ontologią, z rolą kapłana i z określoną normatywnością; dopuszczalne jest wyłącznie przejęcie zasady formalnej: rygor sekwencji, kontrola progów i ścisła procedura domknięcia.

W konsekwencji hinduizm, rozumiany w sposób naukowo ostrożny, wnosi do psychoperformansu trzy kategorie projektowe, które należy od początku utrzymywać w rozdzieleniu. Pierwsza to wielość szkół i tradycji jako wymóg mapowania, a nie uogólniania: plan sytuacyjny musi zaczynać się od dochodzenia, które rozpoznaje funkcję i kontekst, zamiast pozyskiwać „motywy". Druga to materialno-zmysłowa architektura rytuału jako model regulacji uwagi przez środowisko i obiektowość, przy ścisłym zakazie estetycznego cytowania znaków sakralnych. Trzecia to technologia dźwięku i repetycji jako narzędzie dyscypliny wykonania, które można przetłumaczyć na świecki reżim logoperformansu, ale wyłącznie w formule pozbawionej roszczeń metafizycznych. W dalszym toku podrozdziału konieczne stanie się pogłębienie tych osi o szczegółową analizę tantrycznych reżimów inicjacji i ich ryzyk, o problem bhakti jako afektywnej organizacji relacji, oraz o to, jak kategorie darśan, pradakṣiṇā i tīrtha budują topologię ruchu, którą plan sytuacyjny może przejąć jedynie jako czysto funkcjonalną choreografię progu.

Rozwinięcie hinduizmu jako pola inspiracji dla psychoperformansu wymaga wprowadzenia porządku wewnętrznego: nie da się opisać tej tradycji „jednym ruchem", ponieważ jej praktyki są organizowane przez odmienne reżimy teologiczne i odmienne modele sprawczości. Dla psychoperformansu najistotniejsze są trzy główne tryby: tryb rytualno-sekwencyjny (wedyjski i świątynny), tryb afektywno-relacyjny (bhakti) oraz tryb techniczno-energetyczny (tantryczny, rozumiany szeroko jako spektrum praktyk inicjacyjnych i dyscyplin ciała, głosu oraz wyobraźni). Każdy z tych trybów ma inne ryzyka translacyjne i inne parametry, które można w planie sytuacyjnym przejąć w sposób świecki, bez naruszania godności tradycji i bez imitowania aktów kultu.

Tryb bhakti jest szczególnie ważny, ponieważ pokazuje, że relacja może być technologią przemiany, a afekt może mieć strukturę. W bhakti, niezależnie od tego, czy dotyczy tradycji wisznuickich (na przykład związanych z Kryszną lub Ramą), śiwaickich czy śaktyjskich, praktyka jest często oparta na powtarzalności imion, pieśni (kīrtan, bhajan), rytmie zgromadzenia oraz narracji o postaciach boskich i świętych. W tym reżimie „uczucie" nie jest prywatnym

nastrojem, tylko formą, która jest społecznie i muzycznie organizowana. Friedhelm Hardy oraz badacze tradycji dewocyjnych podkreślali, że bhakti jest zarazem praktyką wspólnotową i praktyką estetyczną: śpiew, rytm, opowieść i gest tworzą aparat utrzymywania uwagi i zobowiązania. Dla psychoperformansu kluczowa jest tu możliwość przejęcia „reżimu afektywnej konsekwencji" bez kopiowania konfesyjnej treści: można projektować świeckie formy kīrtanopodobne jako repetycję fraz i rytmów, które budują spójność grupy i stabilizują intencję, ale bez używania imion bóstw, bez cytowania tekstów sakralnych i bez ustanawiania „adresata" w sensie teologicznym.

W tym miejscu pojawia się istotna kategoria rasa, rozwijana w estetyce indyjskiej i powiązana z teoriami doświadczenia estetycznego; w kontekście bhakti rasa może być rozumiana jako struktura afektywna, którą praktyka podtrzymuje i porządkuje. Dla psychoperformansu jest to narzędzie językowe: można opisać plan sytuacyjny jako projektowanie „rasy" w sensie świeckim, czyli projektowanie stabilnej jakości afektywnej, która nie jest chwilową emocją, lecz reżimem relacji i uwagi. Taka translacja jest metodologicznie użyteczna, ale musi być prowadzona ostrożnie, aby nie wytwarzać pseudoteologii. Plan sytuacyjny nie ma produkować „mistycznej słodyczy", tylko ma organizować parametry bodźców i działań tak, aby afekt mógł się stabilizować i wygaszać w bezpiecznych granicach.

Tryb tantryczny jest bardziej problematyczny, ponieważ jest to spektrum tradycji i praktyk, które często opierają się na inicjacji, sekretności, hierarchii przekazu oraz na użyciu silnie naładowanych znaków, dźwięków i wizualizacji. W wielu tradycjach tantrycznych mantra nie jest „narzędziem", lecz elementem uprawnionej genealogii; yantra nie jest „wzorem", lecz urządzeniem relacji; mudra nie jest „gestem", lecz elementem dyscypliny i znaczenia. Dla psychoperformansu najważniejsze są dwa wnioski. Po pierwsze, plan sytuacyjny nie może przyjmować logiki inicjacji jako narzędzia władzy, ponieważ prowadzi to do zależności, a zależność jest sprzeczna z etyką psychoperformansu. Po drugie, intensyfikacja przez wyobraźnię i dźwięk musi być ograniczona protokołem bezpieczeństwa: brak presji na doświadczenie, obowiązkowa faza domknięcia, zakaz interpretowania cudzych stanów, oraz jawna możliwość przerwania. Mircea Eliade wprowadził do dyskursu popularny obraz „tantry jako techniki", ale współczesna indologia i religioznawstwo wielokrotnie wskazywały, że takie ujęcie bywa redukcyjne i zbyt łatwo prowadzi do kolonialnej instrumentacji; psychoperformans powinien zatem zachować dystans i traktować tantryczność jako materiał do analizy mechanizmów intensyfikacji, nie jako zestaw „narzędzi do wzięcia".

Istotne jest także rozpoznanie, że w hinduizmie praktyki są często osadzone w topologii miejsca. Kategorie tīrtha (miejsce przejścia, brodu), pradakṣiṇā (okrążanie) oraz darszan (widzenie i bycie widzianym) budują przestrzeń jako medium przemiany. W tych formach ciało i przestrzeń są sprzęgnięte: chodzenie wokół, wchodzenie, wychodzenie, zatrzymywanie się, patrzenie, dotykanie, słuchanie – wszystko ma wyznaczoną kolejność. Dla psychoperformansu to niezwykle ważne, ponieważ wskazuje, że przemiana może być projektowana jako choreografia percepcji, a nie wyłącznie jako praca wewnętrzna. Jednak translacja znów jest obciążona ryzykiem zawłaszczenia: pradakṣiṇā i darszan mają sens w ramach konkretnych ontologii i miejsc, a ich imitacja byłaby profanacją. Dopuszczalne jest jedynie przejęcie formalnej logiki: okrążanie jako technika stabilizacji uwagi, powtarzalne przejście jako technika wygaszania lęku, zatrzymanie jako technika domknięcia, a obiekt–klucz jako neutralny punkt odniesienia, pozbawiony świętej identyfikacji.

W tym kontekście powraca problem mantry. Mantra w hinduizmie nie jest odpowiednikiem afirmacji, lecz często jest ściśle związana z fonetyką sanskrytu, z regułami recytacji, z inicjacją i z wyobrażeniem skuteczności dźwięku. Psychoperformans może przejąć z tego wyłącznie rygor artykulacyjny i strukturę repetycji: repetycja jako narzędzie utrzymania intencji i jako narzędzie regulacji pobudzenia. Przekład powinien operować na dźwiękach neutralnych semantycznie, w języku uczestnika lub w formach pozbawionych konfesyjnych odniesień. Kluczowe jest także rozróżnienie: w hinduizmie dźwięk bywa rozumiany ontologicznie (śabda jako zasada), w psychoperformansie dźwięk jest operatorem percepcyjnym i afektywnym, a jego skuteczność jest opisywana funkcjonalnie, nie metafizycznie.

W rezultacie hinduizm w planie sytuacyjnym psychoperformansu powinien być traktowany jako laboratorium trzech maszyn: maszyny rytmu (periodyzacja i sekwencja), maszyny relacji (afekt i wspólnotowy śpiew) oraz maszyny intensyfikacji (dźwięk i wyobraźnia) – przy czym każda z nich musi zostać odcięta od konfesyjnej semantyki i od struktury inicjacyjnej władzy. To, co pozostaje, jest jednak bardzo bogate: można projektować świeckie odpowiedniki pūjā jako sekwencji zmysłowej bez bóstw, świeckie odpowiedniki kīrtan jako repetycji rytmicznej bez imion bóstw, oraz świeckie odpowiedniki pradakṣiṇā jako choreografii obiegu wokół obiektu–klucza, który jest neutralny światopoglądowo. W kolejnej części podrozdziału konieczne będzie doprecyzowanie zasad dekolonialnych i antyzależnościowych, a także omówienie wprost, jak unikać pop-tantrycznej redukcji i jak budować plan sytuacyjny, który czerpie z form, ale nie przywłaszcza sensów.

Dla psychoperformansu hinduizm jest przede wszystkim archiwum procedur, w których praktyka jest pierwotna wobec „przekonań", a sens jest utrzymywany przez rygor wykonania oraz przez stabilne urządzenia czasu i miejsca. W tradycjach indyjskich nazywa się to często sādhanā, czyli drogą praktykowania, gdzie liczy się ciągłość i precyzja, a nie jednorazowy efekt. Sādhanā obejmuje zarówno praktyki rytualne, jak i dyscypliny ciała, oddechu, głosu oraz uwagi, a więc dokładnie te obszary, które w psychoperformansie są regulowane przez plan sytuacyjny i przez perfonemy jako minimalne elementy sprawcze. Problemem translacji pozostaje jednak to, że sādhanā jest zwykle osadzona w ontologii i genealogii przekazu, natomiast psychoperformans buduje autonomię uczestnika i odwracalność procedury jako warunek etyczny.

W obrębie darśan klasycznych szczególnie podatna na formalny przekład jest joga w sensie systemowym, kojarzona z Patańdżalim i tradycją komentarzy, ponieważ jest to model „algorytmiczny": porządkuje praktykę w sekwencję stopni i warunków. Aṣṭāṅga-yoga, rozumiana jako osiem członów (yama, niyama, āsana, prāṇāyāma, pratyāhāra, dhāraṇā, dhyāna, samādhi), jest w istocie matrycą przejścia od etyki i higieny relacji ku stabilnej koncentracji i absorpcji. W planie sytuacyjnym psychoperformansu analogiczna matryca może funkcjonować jako protokół: najpierw ograniczniki etyczne i relacyjne, potem konfiguracja ciała, potem regulacja oddechu, potem ograniczenie bodźców, potem skupienie, potem stabilizacja, a dopiero na końcu intensyfikacja doświadczenia. Taki przekład zachowuje sens formalny bez kopiowania konfesyjnych treści, a zarazem chroni praktykę przed typowym błędem współczesnej recepcji, gdy „technika" zostaje oderwana od warunków brzegowych i staje się narzędziem niekontrolowanej intensyfikacji.

Jednocześnie wymagana jest precyzja terminologiczna, ponieważ nowoczesna globalna „joga posturalna” nie jest prostym przedłużeniem klasycznej jogi Patańdżalego, lecz wytworem złożonych procesów historycznych, w których tradycje indyjskie splotły się z kulturami gimnastyki, nacjonalizmu, ezoteryzmu oraz nowoczesnych instytucji edukacyjnych. Mark Singleton opisał te procesy jako historię modernizacji praktyk cielesnych, co ma znaczenie ostrzegawcze dla psychoperformansu: łatwo uznać, że „wystarczy wykonać formę”, podczas gdy forma jest już produktem wielu translacji i interesów. Plan sytuacyjny musi więc od początku rozdzielać to, co jest narzędziem regulacji fizjologicznej i poznawczej, od tego, co jest kulturową stylizacją duchowości. Takie rozdzielenie nie jest chłodem, lecz warunkiem etyki: chroni przed zawłaszczeniem, przed pseudonaukową obietnicą oraz przed przemocą interpretacyjną.

W hinduizmie praktyka dźwięku jest zwykle spleciona z regułami artykulacji, rytmu i pamięci, a nie z „prywatną afirmacją”, co czyni z niej cenne źródło inspiracji dla logoperformansu. Mantra w sensie tradycyjnym jest formą mowy o rygorze fonetycznym i rytmicznym, często osadzoną w inicjacji oraz w określonej relacji autorytetu, co w psychoperformansie jest niedopuszczalne jako model zależności. Dopuszczalne pozostaje jednak przejęcie samej zasady: repetycja jako narzędzie stabilizacji uwagi, modulacji pobudzenia i domykania czynności przez dźwięk. W planie sytuacyjnym można to realizować przez świeckie formuły o ograniczonej semantyce, wykonywane w stałym metrum, z kontrolą pauzy i wyraźnym domknięciem, tak aby dźwięk działał jak perfonem, a nie jak substytut sakralności.

W tradycjach hinduistycznych dźwięk, obraz i obiekt często tworzą jeden układ, w którym wielokanałowość nie jest opcją, tylko warunkiem skuteczności. Pūjā, nawet w wariantach domowych, bywa precyzyjnie skomponowaną sekwencją: przygotowanie miejsca, światło, woda, zapach, ofiarowanie, gest, recytacja, a następnie dystrybucja domknięcia w formie spożycia lub dotknięcia tego, co „pozostało” jako znak przejścia. Diana Eck, analizując darśan, pokazała, że widzenie i bycie widzianym jest tu praktyką relacyjną, a nie tylko „doświadczeniem wewnętrznym”. Psychoperformans może przejąć formalną logikę tej wielokanałowości, budując neutralne obiekty–klucze i neutralne sekwencje światła oraz dźwięku, ale nie może przejmować ikonografii, imion ani gestów, które w tradycji mają status aktów kultu.

W tym miejscu konieczne jest włączenie do analizy problemu autorytetu i zależności, ponieważ hinduizm zawiera liczne tradycje relacji guru–uczeń, a współczesne globalne pola praktyk rozwinęły wokół tego relacji wiele patologii. Max Weber opisywał autorytet charyzmatyczny jako szczególny typ władzy, która opiera się na przekonaniu o wyjątkowości osoby i jej „darze”, co łatwo prowadzi do zawieszenia krytyki i do uzależnienia. Psychoperformans musi być z definicji antyguruistyczny: prowadzący nie może stać się źródłem sensu ani miarą „postępu”, a plan sytuacyjny ma eliminować możliwość nadużyć przez jawność procedury, prawo do przerwania oraz zakaz interpretacyjnego zawłaszczania doświadczeń uczestnika. Hinduizm, traktowany rzetelnie religioznawczo, nie jest tu „winny”, ale stanowi materiał, na którym wyraźnie widać, jak łatwo technika intensyfikacji przechodzi w technikę dominacji, gdy brakuje zabezpieczeń.

Nie mniej ważna jest różnorodność wewnętrzna wedanty i jej konsekwencje dla rozumienia podmiotowości, ponieważ wiele popularnych ujęć redukuje hinduizm do jednego obrazu „nie-dualności”. Advaita wedanta, kojarzona z Śańkarą, akcentuje interpretację wyzwolenia poprzez

rozpoznanie nieróżnicującej natury rzeczywistości, natomiast tradycje teistyczne i dualistyczne, takie jak dvaita (związana z Madhvą) czy viśiṣṭādvaita (związana z Rāmānuja), budują inne modele relacji, inny język etyki i inny status praktyki. Dla psychoperformansu oznacza to, że nie istnieje jedna „hinduska filozofia", z której można bezpiecznie wziąć metafizyczne tezy jako tło działań. Pozostaje natomiast wspólny wniosek formalny: praktyka jest zawsze osadzona w określonym modelu podmiotowości, a więc plan sytuacyjny musi explicite utrzymywać swoją świecką ontologię i nie wprowadzać pojęć jako rzekomo „uniwersalnych prawd".

W tradycjach indyjskich silnie obecna jest także topologia ruchu, w której przejście jest wykonywane ciałem: okrążanie, wchodzenie, powtarzalny obieg wokół miejsca, modulacja tempa, zatrzymanie, a następnie powrót. To nie jest wyłącznie „symbol", lecz praktyka reorganizacji uwagi i relacji z przestrzenią, co w psychoperformansie jest szczególnie kompatybilne z myśleniem o planie sytuacyjnym jako partyturze. Translacja musi jednak pozostać czysto funkcjonalna: obieg wokół obiektu–klucza może służyć wygaszaniu pobudzenia i stabilizacji koncentracji, ale nie może być stylizowany na pradakṣiṇā ani wiązany z wyobrażeniem sakralnego centrum. W tym sensie hinduizm uczy psychoperformans bardzo konkretnego rozróżnienia: to samo narzędzie ruchu może być albo gestem kultu, albo neutralną technologią regulacji, w zależności od semantyki, kontekstu i intencji przypisanej przez strukturę planu.

Zestawiając te wątki, można zarysować formalny rdzeń tego, co psychoperformans może odzyskać z hinduizmu bez zawłaszczenia: wielokanałową organizację uwagi przez obiekt, światło i dźwięk; algorytmiczną matrycę stopniowania praktyki, jak w systemach jogicznych; oraz proceduralną dyscyplinę repetycji dźwiękowej pozbawionej roszczeń metafizycznych. Równocześnie hinduizm ujawnia najostrzejsze ryzyka translacji: inicjacyjność jako technologia władzy, pop-tantryczna instrumentalizacja znaków oraz redukcja złożoności tradycji do jednego hasła o „energii" lub „wibracji". Plan sytuacyjny musi te ryzyka rozbrajać poprzez jawny protokół etyczny i poprzez konsekwentne oddzielenie formy od przynależności, tak aby inspiracja pozostała pracą religioznawczą i projektową, a nie imitacją kultu ani kolonialnym poborem „technik".

W hinduizmie szczególnie wyraźnie widać, że rytuał nie jest tylko „znakiem", lecz organizacją relacji między ciałem, środowiskiem i czasem. Axel Michaels opisywał rytuał jako działanie porządkujące, w którym sens jest wytwarzany przez sekwencję i przez dystrybucję ról; w wielu tradycjach hinduistycznych rytuał jest także mechanizmem utrzymywania hierarchii społecznych, w tym hierarchii kastowych, a to wprowadza dla psychoperformansu wyjątkowo ważny wymiar krytyczny. Plan sytuacyjny, jeśli ma czerpać formalnie z hinduizmu, musi jednocześnie neutralizować elementy władzy, które w tradycji religijnej bywały osadzane w rytuale: różnicowanie dostępu, rytualne wykluczenia, różnicowanie „czystości" osób i przestrzeni. W przeciwnym razie inspiracja zamieni się w niejawne powtórzenie społecznej przemocy, nawet jeśli na poziomie estetycznym będzie wyglądała niewinnie.

Dlatego kluczowym elementem analizy jest tu rozróżnienie między normatywnością dharmy a normatywnością władzy. Dharma w wielu ujęciach jest kategorią porządkującą, ale bywała też narzędziem legitymizacji systemu społecznego; indologicznie oznacza to, że nie można przenosić tej kategorii jako „uniwersalnej mądrości", ignorując jej historyczne uwikłania. Psychoperformans nie może importować moralnego języka dharmy jako miary wartości

uczestnika. Może natomiast przejąć formalną logikę: praktyka ma własne zobowiązania, a zobowiązania są rozpisane w czasie; w planie sytuacyjnym są to zobowiązania proceduralne, nie ontologiczne. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny może zawierać „kodeks" działań i ograniczeń, ale kodeks ten ma być jawny, negocjowalny i wolny od hierarchii osób.

W polu hinduizmu niezwykle ważny jest także wymiar śaktyczny i szerzej kult Bogini, ponieważ w wielu tradycjach (zarówno dewocyjnych, jak i tantrycznych) Bogini jest rozumiana jako zasada mocy, płodności, ochrony i destrukcji, a więc jako archetypiczna figura intensyfikacji i przejścia. Dla psychoperformansu jest to obszar szczególnie ryzykowny: łatwo tu o estetyzację „feminizmu symbolicznego" bez zrozumienia kontekstów, łatwo o pop-kultowe spłycenie, łatwo o zawłaszczenie ikonografii i terminów. Rzetelne religioznawstwo wymaga uznania, że śaktyzm jest wielką tradycją o własnych tekstach, rytuałach i genealogiach, a nie „motywem". W planie sytuacyjnego psychoperformansu można natomiast przejąć jedynie formalną lekcję: energia i intensywność nie mogą być projektowane jako niekontrolowane „wyzwolenie", tylko jako parametry do modulacji, z fazą wygaszania i z obowiązkowym domknięciem. W tym sensie Bogini jako figura może pozostać co najwyżej w warstwie analitycznej, jako przykład struktury afektywnej, nigdy jako obiekt–klucz wizerunkowy.

Kluczowym narzędziem translacji jest tu pojęcie „technologii ofiary" rozumianej świecko. W tradycjach wedyjskich ofiara jest centralnym mechanizmem relacji kosmicznej i społecznej; w tradycjach późniejszych ofiara może przyjmować formę daru w pūjā i codziennych praktykach. Psychoperformans nie może importować ontologii ofiary ani jej konfesyjnych adresatów, ale może przejąć formalną logikę: przemiana wymaga kosztu, koszt wymaga ramy, a rama wymaga świadomego domknięcia. W planie sytuacyjnym koszt nie jest „spaleniem dla bóstwa", tylko kontrolowanym oddaniem zasobu: czasu, uwagi, nawyku, kompulsywnego bodźca, nadmiaru mowy. To jest świecka ofiara jako akt selekcji, który stabilizuje intencję przez konkret, a nie przez deklarację. Frits Staal, akcentując prymat składni rytuału, dostarcza tu metodologicznej podpowiedzi: jeśli koszt jest rozpisany w sekwencji, nie musi być moralizowany, a jego funkcja może być czysto proceduralna.

Dla psychoperformansu szczególnie inspirująca jest również kategoria prāṇa i szerzej prāṇāyāma, pod warunkiem rygoru pojęciowego. W tradycjach indyjskich prāṇa jest kategorią złożoną, splecioną z fizjologią, kosmologią i praktyką; w języku świeckiego planu sytuacyjnego nie wolno jej używać jako pseudonaukowego substytutu, ale wolno traktować jako nazwę dla praktyk regulacji oddechu i pobudzenia. Z perspektywy psychofizjologii jest to obszar, w którym praca na oddechu wpływa na autonomiczny układ nerwowy, a więc może być elementem bezpiecznej regulacji pobudzenia. W psychoperformansie jednak nawet ta „bezpieczna" translacja wymaga protokołu: brak presji na intensyfikację, brak praktyk wymuszających hiperwentylację, wyraźna faza wygaszania i powrót do neutralnego rytmu. Hinduizm, poprzez bogactwo praktyk oddechowych i koncentracyjnych, pokazuje potencjał, ale zarazem uczy, że technika bez etyki i bez domknięcia staje się narzędziem ryzyka.

W tradycjach hinduistycznych istnieją także rozbudowane systemy wyobraźni przestrzennej, jak choćby mandala i yantra, często związane z tantrycznymi reżimami praktyki. Dla psychoperformansu to kolejny obszar, w którym szczególnie łatwo o zawłaszczenie, ponieważ geometryczne diagramy są chętnie traktowane jako „uniwersalne wzory". Rzetelna perspektywa wymaga uznania, że yantra jest osadzona w konkretnych tradycjach, mantrach i

procedurach, często inicjacyjnych, a więc nie może być kopiowana jako dekoracja. Plan sytuacyjny może natomiast wykorzystywać geometrię jako neutralne narzędzie organizacji percepcji: symetria, repetycja, punkt centralny, obieg, siatka – to są operatory uwagi, które nie muszą cytować religijnego diagramu. W tym miejscu psychoperformans ujawnia swoją własną autonomię: obiekt–klucz może być geometryczny, ale nie „tantryczny", jeśli jego semantyka i genealogia są świeckie.

Na poziomie krytycznym trzeba też powiedzieć wprost o problemie globalnej komodyfikacji hinduizmu i praktyk „jogicznych" w kulturze późnokapitalistycznej, ponieważ to bezpośrednio wpływa na to, jak uczestnicy odczytują formy. Współczesne rynki „wellness" przekształciły wiele elementów tradycji w produkty, często odcięte od kontekstu i przedstawiane w języku obietnic, co wytwarza ryzyko, że plan sytuacyjny zostanie zinterpretowany jako kolejna usługa samodoskonalenia. Psychoperformans musi temu przeciwdziałać poprzez język i protokół: brak obietnic „mocy", brak roszczeń do „energii", brak towarowego tonu, a zamiast tego rygor funkcji, rygor granic i rygor odpowiedzialności. W tym sensie hinduizm jest nie tylko archiwum form, ale także zwierciadłem nowoczesnych nadużyć translacyjnych, przed którymi psychoperformans musi się bronić.

W rezultacie hinduizm wnosi do psychoperformansu bogaty model wielokanałowego rytuału, algorytmicznej dyscypliny praktyki i choreografii percepcji, ale równocześnie narzuca najostrzejsze wymagania etyczne: dekolonialną wrażliwość, antyhierarchiczność, zakaz inicjacyjnej władzy oraz zakaz kopiowania ikonografii i języków sakralnych. W kolejnej części podrozdziału zostanie to domknięte przez syntetyczną matrycę translacji: jak projektować świecką pūjā jako sekwencję zmysłową, jak projektować „świecką mantrę" jako repetycję fonetyczną bez konfesji, oraz jak projektować „świecką pradakṣiṇā" jako obieg uwagi, który stabilizuje zamiast zawłaszczać.

Domknięcie perspektywy hinduizmu w psychoperformansie musi przyjąć postać precyzyjnej procedury translacyjnej, ponieważ tradycje indyjskie są jednocześnie niezwykle „bogate formalnie" i niezwykle „wrażliwe kontekstowo". Ta podwójność sprawia, że każda nieostrożna adaptacja zaczyna wytwarzać fałszywy efekt „autentyczności" i wciąga plan sytuacyjny w pole konfesyjnych roszczeń albo w pole estetyzującego przywłaszczenia. Religioznawstwo i indologia, reprezentowane choćby przez Gavina Flooda i Wilhelma Halbfassa, konsekwentnie pokazują, że sens praktyk indyjskich nie jest niezależny od ich ontologii, genealogii przekazu i instytucji; psychoperformans może zatem przejąć wyłącznie mechanikę formy, a nie semantykę przynależności. Wymaga to rygoru, który w praktyce jest analogiczny do rygoru metodologicznego: utrzymywania rozdziału między opisem a normą, między funkcją a wiarą, między techniką a autorytetem.

W planie sytuacyjnym najbezpieczniej jest potraktować hinduizm jako laboratorium trzech konstrukcji: konstrukcji periodyzacji, konstrukcji wielokanałowej uwagi i konstrukcji kosztu. Periodyzacja, rozumiana w duchu sādhanā jako dyscyplina powtórzeń, jest przekładalna na psychoperformans wprost, pod warunkiem świeckiej operacjonalizacji: rytm praktyki ma stabilizować funkcje wykonawcze, a nie ustanawiać zobowiązanie religijne. Wielokanałowa uwaga, widoczna w strukturach pūjā oraz w praktykach darśan analizowanych przez Dianę Eck, może zostać przetłumaczona na kompozycję czasoprzestrzenną, w której obiekt–klucz, światło, dźwięk, temperatura, zapach i pauza są perfonemami regulującymi pobudzenie i znaczenie, ale

nie są cytatem z kultu. Konstrukcja kosztu, obecna w logice ofiary i daru, może być przejęta jako świecka „ekonomia wyrzeczenia” w sensie proceduralnym: oddanie zasobu ma zostać wykonane konkretnie, mierzalnie i odwracalnie, bez teologicznego adresata. W tej triadzie plan sytuacyjny zachowuje formę, a unika mimikry sakralności.

Równolegle hinduizm narzuca psychoperformansowi rygor antyhierarchiczny. Rozmaite tradycje relacji guru–uczeń, a także reżimy inicjacyjne i sekretne, które bywają obecne w spektrach tantrycznych, stanowią wzór organizacji transmisji, ale zarazem stanowią ostrzeżenie: techniki intensyfikacji mogą zostać łatwo sprzęgnięte z autorytetem charyzmatycznym w sensie Weberowskim i przejść w format zależności. Psychoperformans, jeśli ma utrzymać swoją etykę, musi działać w odwrotnym kierunku: plan sytuacyjny ma minimalizować uznaniowość prowadzącego, wytwarzać przejrzystą matrycę ról, chronić prawo do przerwania oraz blokować możliwość interpretacyjnego zawłaszczania stanów uczestnika. W tym porządku nawet inspiracja jogą w sensie systemowym, kojarzona z Patańdżalim, jest użyteczna tylko jako matryca stopniowania i warunków brzegowych, a nie jako obietnica „wyższych stanów”. Mark Singleton, rekonstruując dzieje nowoczesnej jogi posturalnej, dodatkowo wzmacnia zasadę ostrożności: globalne translacje potrafią przekształcić praktykę w produkt, a produkt w ideologię samodoskonalenia; psychoperformans powinien demontować taką ideologię przez jawne parametry, ograniczniki i domknięcia.

Z tego wynika konsekwencja stricte kompozycyjna: w planie sytuacyjnym nie wolno używać znaków sakralnych jako ornamentu ani skrótów semantycznych jako „dopingu sensu”. Dotyczy to ikonografii bóstw, języka mantr rozumianych tradycyjnie, a także diagramów o statusie yantry lub mandali w kontekstach inicjacyjnych. Możliwa pozostaje natomiast praca na neutralnej geometrii jako operatorze uwagi oraz na repetycji fonetycznej jako narzędziu logoperformansu, o ile materiał językowy nie wchodzi w rejestr kultu. Frits Staal, podkreślając autonomię składni rytuału, pozwala tu sformułować zasadę techniczną: skuteczność psychoperformansu ma wynikać z konsekwencji sekwencji i z jakości domknięcia, a nie z pożyczonej ontologii. W praktyce oznacza to, że obiekt–klucz nie „udaje” świętości, lecz działa przez własności materialne i przez powtarzalny kontekst użycia, a dźwięk nie „udaje” mantry, lecz działa przez rytm, pauzę i kontrolę artykulacji.

Jeśli chodzi o samą konstrukcję dźwięku i mowy, hinduizm jest cennym punktem odniesienia o tyle, o ile zmusza do odróżnienia repetycji jako technologii od repetycji jako wiary. Jan Gonda, analizując wedyjskie formy mowy sakralnej, pokazywał, że dźwięk jest tu obciążony rygorem i genealogią; psychoperformans może przejąć rygor, ale musi odciąć genealogię i roszczenie metafizyczne. W języku glosariusza oznacza to, że logoperformans powinien być rozpisany na perfonemy: jednostki fonetyczne, pauzy, akcent, tempo, a następnie wyposażony w użyteczną ciszę jako fazę integracji. Taka konstrukcja pozwala osiągnąć efekt regulacyjny bez produkowania „quasi-sakralnej atmosfery”, która byłaby psychologicznie sugestywna i etycznie wątpliwa.

Ostatecznie, hinduizm w tej perspektywie nie jest „źródłem gotowych rytuałów”, lecz źródłem rygorystycznych pytań o to, jak plan sytuacyjny wytwarza próg, jak chroni uczestnika przed przemocą autorytetu oraz jak domyka intensywność bez pozostawiania resztek pobudzenia. Axel Michaels, opisując religię jako praktykę wykonywaną, pozwala przyjąć kryterium jakości: plan sytuacyjny jest poprawny wtedy, gdy jego składnia jest czytelna, jego etyka jest

audytowalna, a jego funkcja jest osiągana bez zawłaszczania tradycji. W tym sensie hinduizm działa w rozdziale jako matryca metodologiczna: uczy, że wielokanałowość nie jest dekoracją, że sekwencja jest narzędziem, a koszt jest warunkiem realności przemiany, ale równocześnie wymusza dekolonialną dyscyplinę, bez której psychoperformans straciłby swoją spójność etyczną i poznawczą.

34.9. Buddyzm: cztery szlachetne prawdy, praktyki uważności, monastycyzm i świeckie translacje, rytuał, mantra i ikonografia w perspektywie psychoperformansu

Religioznawcze opracowanie buddyzmu dla potrzeb psychoperformansu musi rozpocząć się od rozpoznania niejednorodności pola. „Buddyzm" obejmuje konglomerat tradycji, w których wspólne są pewne rdzeniowe rozpoznania doktrynalne oraz pewien typ dyscypliny praktyk, jednak ich instytucjonalne formy, języki rytualne, modele autorytetu i reżimy doświadczenia różnią się radykalnie między tradycjami theravādy, wieloma odłamami mahājāny (w tym Chan/Zen) oraz tradycjami wadżrajāny. W pracy planem sytuacyjnym oznacza to konieczność konsekwentnego mapowania źródeł: nie wolno przenosić w jednym geście terminów, ikonografii i procedur z różnych tradycji, a następnie przedstawiać ich jako „buddyjskich w ogóle", ponieważ prowadzi to do zacierania genealogii oraz do wytwarzania pozoru uniwersalnej „technologii duchowej". Kluczowe jest też rozróżnienie między buddyzmem jako systemem praktyk i instytucji a buddyzmem jako zestawem nowoczesnych, świeckich translacji, które zrywały z konfesyjnym horyzontem, zachowując wybrane techniki regulacji uwagi i afektu.

Historycznie budujący punkt odniesienia stanowi postać Siddharthy Gautamy, Buddhy, sytuowana zwykle w przybliżeniu między V a IV wiekiem p.n.e., przy czym datowania pozostają przedmiotem sporów akademickich. Różne tradycje kanoniczne i komentarzowe wypracowały odmienne języki opisu praktyki, lecz w ujęciu porządkującym cztery szlachetne prawdy funkcjonują jako rdzeń diagnozy i terapii w sensie egzystencjalnym: rozpoznanie dukkha jako kondycji niespełnienia i cierpienia, wskazanie genezy w pragnieniu (taṇhā) i niewiedzy (avijjā), postulat wygaszenia i możliwość drogi prowadzącej do ustania, najczęściej wiązanej z ośmioraką ścieżką. Dla psychoperformansu istotne jest, że jest to model proceduralny, a nie wyłącznie metafizyka: buddyzm od początku konstruował język, w którym poznanie ma konsekwencje praktyczne, a praktyka jest urządzeniem stabilizacji uwagi, etyki i relacji. W planie sytuacyjnym można z tego przejąć formalną logikę: diagnoza nie jest opisem, lecz wezwaniem do reorganizacji działań, zaś reorganizacja wymaga parametrów i domknięcia.

Trzy znamiona istnienia, w wielu tradycjach opisywane jako anicca (nietrwałość), dukkha (niespełnienie) oraz anattā (brak trwałego, substancjalnego „ja"), ujawniają szczególny typ pracy na podmiotowości, który jest ważny dla psychoperformansu jako praktyki symbolicznej. Jeśli w wielu kulturach rytuał służy wzmocnieniu tożsamości i konsolidacji „ja", to w buddyzmie często spotyka się strategie odwrotne: rozszczelnienie identyfikacji, rozpoznanie uwarunkowań i przejściowości, a następnie wytworzenie stabilności nie przez umocnienie narracji ego, lecz przez trening uwagi, etyki i współczucia. Ten punkt jest metodologicznie wymagający, ponieważ psychoperformans operuje obiektem–kluczem i językiem symbolu, które mogą wzmacniać identyfikacje. Translacja buddyjskiej logiki do planu sytuacyjnego wymaga więc zasady kontroli symbolu: obiekt–klucz może być użyty jako kotwica uwagi i jako regulator rytmu, ale nie może

zostać wprowadzony jako fetysz tożsamości ani jako substytut sakralności, ponieważ wówczas plan sytuacyjny przestaje służyć klarowaniu relacji, a zaczyna produkować nową kompulsywną narrację.

W buddyzmie szczególnie istotna jest kategoria współzależnego powstawania, pratītyasamutpāda, która w różnych tradycjach jest rozwijana jako model przyczynowości relacyjnej. Dla psychoperformansu jest to narzędzie projektowe o wysokiej wartości epistemicznej: doświadczenie, afekt i zachowanie nie są traktowane jako izolowane „wnętrze", lecz jako układ warunków, które można rozpoznawać, modyfikować i domykać w czasie. W języku planu sytuacyjnego można to opisać jako inżynierię warunków brzegowych: praca nie polega na jednorazowym „przełomie", lecz na reorganizacji sprzężeń między bodźcem, interpretacją, napięciem somatycznym, impulsem i reakcją. Tak rozumiana translacja nie wymaga żadnych konfesyjnych tez, a zarazem pozwala uniknąć moralizowania, ponieważ przyczynowość relacyjna przesuwa uwagę z winy na warunki i na procedurę.

Buddyzm jest także tradycją o wyraźnej dyscyplinie instytucjonalnej, a więc o precyzyjnie rozpisanych reżimach praktyki, co czyni go szczególnie istotnym materiałem porównawczym dla psychoperformansu rozumianego jako rzemiosło sensu. Monastycyzm buddyjski, osadzony w vinayi i w różnych historycznych formach organizacji saṅghi, działa jako aparat kształtowania życia przez rytm, ograniczenia i powtarzalność. W religioznawczym ujęciu można to traktować jako technologię środowiskową: klasztor jest maszyną redukcji dystraktorów, stabilizacji uwagi i dystrybucji ról, a więc czymś, co w psychoperformansie odpowiadałoby rygorystycznej wersji planu sytuacyjnego, w którym czas, przestrzeń, cisza, praca i mowa są parametryzowane. Jednak w translacji świeckiej konieczne jest rozbrojenie elementu hierarchii: psychoperformans nie może kopiować monastycznej asymetrii władzy ani reguł zależności, a prowadzący nie może stać się substytutem autorytetu instytucji. Pozostaje do przejęcia jedynie formalna lekcja: stabilność przemiany wynika z rytmu, ograniczeń i domknięć, a nie z intensywności jednorazowego doświadczenia.

W tym miejscu pojawia się również problem świeckich translacji uważności, które w XX i XXI wieku stały się jednym z najważniejszych kanałów globalnej recepcji buddyzmu. Jon Kabat-Zinn, konstruując MBSR jako program redukcji stresu oparty na treningu uwagi, zaproponował model, w którym elementy praktyk medytacyjnych zostały odcięte od konfesyjnych ram i opisane językiem funkcjonalnym. Dla psychoperformansu jest to przykład translacji, którą trzeba analizować równocześnie jako sukces i jako ryzyko: sukces polega na operacjonalizacji i na wytworzeniu protokołu, ryzyko polega na redukcji etyki i światopoglądu do „techniki", która może zostać skolonizowana przez cele instrumentalne. Ronald Purser krytykował ten proces jako „McMindfulness", wskazując, że praktyka uważności bywa w kulturze organizacyjnej używana do adaptacji jednostki do warunków przeciążenia zamiast do krytycznej zmiany środowiska. Psychoperformans, jeśli korzysta z uważności, musi zatem utrzymywać dwa zabezpieczenia: jawny protokół etyczny (brak przemocy wobec siebie i innych, brak presji na efekt) oraz jawny protokół krytyczny (rozpoznanie warunków społecznych i instytucjonalnych, które generują przeciążenie), aby praktyka nie stała się narzędziem cichej normalizacji.

Tak zarysowane pole pozwala postawić tezę wyjściową dla dalszej analizy: buddyzm jest dla psychoperformansu przede wszystkim archiwum dyscyplin regulacji uwagi i znaczenia, a nie magazynem ikonografii czy „mistycznych" efektów. W kolejnych fragmentach tego

podrozdziału konieczne będzie doprecyzowanie różnic między theravādą i mahājānā w rozumieniu celu praktyki, wprowadzenie mahājānistycznych kategorii śūnyatā oraz bodhicitta związanych z Nāgārjuną i tradycją madhjamaki, a także pokazanie, w jaki sposób wadżrajāna intensyfikuje pracę na obrazie, mantrze i rytuale, generując jednocześnie największe ryzyka zawłaszczenia i ryzyka autorytarnej zależności. Dopiero na tej podstawie możliwe stanie się przełożenie buddyjskich maszyn praktyki na elementy planu sytuacyjnego: perfonemy uważności, perfonemy współczucia, procedury domknięcia oraz bezpieczne ramy dla pracy na obrazie i dźwięku bez konfesyjnego cytowania.

Dalsze rozwinięcie wymaga rozpisania różnic wewnątrzbuddyjskich, ponieważ to właśnie one determinują, jak rozumieć praktykę uważności, jak rozumieć rytuał oraz jak rozumieć rolę obrazów, dźwięków i instytucji. Tradycje theravādy, rozwijane historycznie w oparciu o palijski kanon Tipiṭaki, kładą nacisk na dyscyplinę monastyczną, praktyki vipassanā i samatha oraz na ideał arahanta jako tego, kto realizuje wyzwolenie przez wgląd i wygaszenie. Tradycje mahājāny rozwijają odmienne akcenty: ideał bodhisattwy, rozbudowaną etykę współczucia, doktryny pustki (śūnyatā) oraz liczne formy rytuału i dewocji w przestrzeniach świątynnych. Wadżrajāna natomiast, w swych tradycjach tybetańskich i w innych odmianach tantr buddyjskich, intensyfikuje pracę na obrazie, mantrze, wizualizacji i rytuale inicjacyjnym, tworząc jednocześnie najbardziej złożony aparat autorytetu i transmisji. Dla psychoperformansu różnice te są kluczowe, ponieważ każdy z tych reżimów inaczej rozumie status techniki: w jednym technika ma charakter treningu uwagi, w drugim technika jest sprzęgnięta z etyką bodhisattwy i z ontologią pustki, w trzecim technika jest nierozerwalna z inicjacją i z autorytetem.

W mahājānie szczególnie fundamentalna jest śūnyatā, rozwijana w tradycji madhjamaki związanej z Nāgārjuną, gdzie pustka nie jest „nicością", lecz rozpoznaniem braku niezależnej, substancjalnej istoty zjawisk. Dla psychoperformansu jest to narzędzie krytyczne: chroni przed fetyszyzacją symbolu, przed absolutyzacją obiektu–klucza oraz przed redukcją praktyki do „posiadania narzędzia". W języku planu sytuacyjnego można to przełożyć na zasadę: obiekt–klucz jest funkcją w sekwencji, nie jest bytem o własnej „mocy", a jego znaczenie jest zależne od relacji, czasu i praktyki. To rozpoznanie może zabezpieczyć psychoperformans przed typową pułapką praktyk symbolicznych, w których przedmiot staje się nośnikiem kompulsywnej nadziei albo kompulsywnego lęku.

Mahājāna wnosi też kategorię bodhicitta, czyli intencję przebudzenia dla dobra wszystkich istot, co jest z kolei fundamentem etyki bodhisattwy. W psychoperformansie nie można importować tej kategorii jako nakazu konfesyjnego, ale można z niej przejąć formalną logikę intencji: intencja nie jest prywatnym pragnieniem korzyści, lecz jest zorientowana relacyjnie, co ogranicza narcystyczny charakter praktyki. W planie sytuacyjnym można więc konstruować moduły intencji, które są ukierunkowane nie tylko na „moją zmianę", ale na zmianę relacji z innymi, na redukcję przemocy języka i gestu, na zwiększenie zdolności do opieki i do współodczuwania. Taka translacja jest zgodna z funkcjonalnym ujęciem praktyki: intencja staje się parametrem, który wpływa na wybór perfonemów, na rytm, na dobór obiektów i na sposób domknięcia.

W tradycjach Chan i Zen widoczny jest jeszcze inny model praktyki, często redukowany w kulturze popularnej do „prostoty" lub „spontaniczności". W rzeczywistości jest to reżim o wysokiej dyscyplinie formy: zazen jako stabilna praktyka siedzenia, rozbudowane protokoły

monastyczne w wielu liniach, a także kultura koanów jako narzędzie dekonstrukcji nawykowych schematów poznawczych. D.T. Suzuki odegrał istotną rolę w globalnym obrazie Zen, choć jego interpretacje były dyskutowane i krytykowane jako zbyt uniwersalizujące. Dla psychoperformansu istotna jest formalna lekcja Zen: praca na uwadze i na percepcji może być prowadzona bez rozbudowanej ikonografii, a skuteczność może wynikać z rygoru postawy, czasu, ciszy i konsekwencji. Translacyjnie oznacza to, że plan sytuacyjny może budować „minimalistyczne" konfiguracje obiektu–klucza i czasu, w których właśnie redukcja bodźców staje się nośnikiem przemiany, ale pod warunkiem, że redukcja nie jest przedstawiana jako moralna wyższość ani jako jedyna słuszna droga.

Theravāda wnosi natomiast model bardzo precyzyjnej analizy doświadczenia, szczególnie rozwijany w tradycjach vipassanā, gdzie praktyka polega na rozpoznawaniu procesualności doznań, uczuć, myśli i intencji. W terminach klasycznych jest to trening uważności (sati) oraz wglądu (vipassanā) w nietrwałość, niesatysfakcjonujący charakter i brak trwałej istoty. Dla psychoperformansu jest to bezpośrednio użyteczne jako protokół dochodzenia: zamiast interpretować doświadczenie symbolicznie, można je mapować procesualnie, rozpoznając sekwencje bodziec–reakcja–napięcie–narracja. Ten model jest szczególnie istotny jako przeciwwaga dla praktyk opartych na silnej symbolizacji: uczy, że nie wszystko musi być natychmiast „znaczeniem", a bardzo wiele jest po prostu procesem, który można zobaczyć, nazwać i domknąć.

Wadżrajāna i tantryczne tradycje buddyjskie wnoszą natomiast najbardziej złożone narzędzia pracy na obrazie, dźwięku i wizualizacji, w tym praktyki bóstw medytacyjnych, mandale, mantry oraz zrytualizowane procedury inicjacyjne. Z perspektywy psychoperformansu jest to jednocześnie najbardziej „atrakcyjne" formalnie i najbardziej niebezpieczne translacyjnie pole. Atrakcyjne, ponieważ oferuje precyzyjne partytury, w których obraz, słowo, dźwięk i gest są zsynchronizowane. Niebezpieczne, ponieważ praktyki te są osadzone w silnych strukturach autorytetu, a ich skuteczność bywa rozumiana w kategoriach genealogii transmisji i zobowiązań. Psychoperformans nie może tego przejmować ani jako techniki, ani jako symboliki. Dopuszczalne jest jedynie religioznawcze opisanie mechanizmów: jak wizualizacja działa jako narzędzie regulacji uwagi, jak mantra działa jako regulator rytmu oddechowego i pobudzenia, jak mandala działa jako urządzenie organizacji percepcji przestrzennej. Wszystko to musi zostać przepisane na język świecki, bez cytowania form, nazw i ikonografii, oraz z protokołem antyzależnościowym.

W tym miejscu konieczne jest również rozpoznanie, że buddyzm w nowoczesności stał się polem intensywnej translacji międzykulturowej, co rodzi zarówno możliwości, jak i nadużycia. Uważność w wersji klinicznej i edukacyjnej bywa w praktyce oddzielana od etyki i od krytyki społecznej, co prowadzi do jej instrumentalizacji. Z drugiej strony, niektóre współczesne nurty buddyzmu świeckiego podejmowały próbę rekonstrukcji etyki i epistemologii bez roszczeń metafizycznych, co może być dla psychoperformansu inspirujące jako model „praktyki bez sakralizacji". W planie sytuacyjnym oznacza to konieczność wbudowania etyki i kryteriów ostrożności jako elementów pierwszego rzędu, a nie jako komentarza.

Na tym etapie można sformułować wniosek projektowy: buddyzm, w różnych swoich formach, dostarcza psychoperformansowi trzech typów mechaniki. Mechaniki analitycznej (theravāda i vipassanā jako mapowanie procesu), mechaniki relacyjno-etycznej (mahājāna jako

intencja i współczucie, śūnyatā jako kontrola fetyszyzacji), oraz mechaniki wielokanałowej (wadżrajāna jako złożona składnia obrazu i dźwięku, ale tylko jako materiał do analizy). W kolejnej części podrozdziału konieczne będzie przełożenie tych mechanik na konkretne elementy planu sytuacyjnego: perfonemy uważności, perfonemy współczucia, perfonemy redukcji bodźców i domknięcia, a także zasady użycia obiektu–klucza jako kotwicy uwagi bez wytwarzania „religijnego rekwizytu".

Przekład buddyjskich mechanik praktyki na plan sytuacyjny psychoperformansu musi zachować rygor rozdzielenia: przejmujemy funkcję, nie przejmujemy konfesji; przejmujemy składnię, nie przejmujemy genealogii autorytetu; przejmujemy technikę regulacji uwagi, ale nie wytwarzamy substytutu rytuału kultowego ani nie reprodukujemy instytucjonalnej hierarchii. W praktyce oznacza to, że najpierw trzeba zidentyfikować, które elementy buddyjskich tradycji są „przenaszalne" jako neutralne narzędzia regulacji, a które są nierozerwalne z ontologią i wspólnotą. Przenaszalne są te, które można opisać parametrami wykonania bez odwołania do wiary: czas trwania, postawa, sekwencja uwagi, warunki przerwania, faza domknięcia. Nierozerwalne są te, które opierają się na inicjacji, na mantrach jako dziedzictwie przekazu, na ikonografii bóstw medytacyjnych, na mandalach jako urządzeniach sakralnych, oraz na zobowiązaniach wspólnotowych, które w tradycji mają charakter normatywny i teologiczny.

W tradycjach theravādy i vipassanā szczególnie użyteczne jest mapowanie doświadczenia jako procesu. W planie sytuacyjnym odpowiada temu „dochodo-perfonem", czyli moduł obserwacji bez interpretacji, w którym zadaniem uczestnika jest rozpoznanie sekwencji: bodziec–reakcja–napięcie–myśl–impuls–działanie, bez natychmiastowego moralizowania i bez produkowania narracji o „znaczeniu". Ten moduł jest wprost kompatybilny z zasadą, że plan sytuacyjny ma rozpoczynać się od researchu i rozpoznania istoty przedmiotu, ale tutaj research jest prowadzony na własnej percepcji i afekcie. Buddyjski wgląd w nietrwałość (anicca) można w tej translacji potraktować jako regułę poznawczą: to, co w doświadczeniu wydaje się stałe, jest w rzeczywistości serią mikrozdarzeń; a skoro jest serią, można zmienić warunki, które tę serię podtrzymują. W języku psychoperformansu oznacza to, że perfonem nie jest jednorazowym gestem, lecz narzędziem zmiany parametrów serii.

Z mahājāny psychoperformans może przejąć przede wszystkim dwie zasady: kontrolę symbolu przez śūnyatā oraz reorientację intencji przez bodhicitta. Kontrola symbolu oznacza, że obiekt–klucz nie może stać się fetyszem ani „talizmanem skuteczności", ponieważ takie nadanie jest w praktyce formą reifikacji, która wzmacnia kompulsywną relację do przedmiotu. W planie sytuacyjnym trzeba zatem wprowadzić protokół „rozpraszania reifikacji": obiekt–klucz jest stale osadzany w funkcji i w kontekście, a jego rola jest zmienna w zależności od fazy; w jednej fazie jest kotwicą uwagi, w innej jest wskaźnikiem przejścia, w innej jest elementem domknięcia, ale nigdy nie jest „źródłem mocy". Reorientacja intencji oznacza natomiast, że praktyka nie jest skonstruowana jako narzędzie wyłącznie prywatnej korzyści, lecz jako dyscyplina, która zmienia relacje: z językiem, z przemocą, z reakcjami, z opieką. W psychoperformansie ta zasada jest szczególnie ważna, bo chroni praktykę przed autotelicznym narcyzmem transformacji: zamiast „ja i moja zmiana", plan sytuacyjny ma organizować „ja w relacji" i „zmiana w relacji".

Chan/Zen wnosi do psychoperformansu model redukcji bodźców i rygoru formy bez ornamentu. To jest lekcja kompozycyjna: plan sytuacyjny może być oparty na minimalnych perfonemach, jeżeli są one wykonane z konsekwencją, a nie traktowane jako „puste tło". Cisza,

bezruch, stabilna postawa, ograniczona liczba obiektów i surowość przestrzeni mogą stać się intensywnie działającym aparatem, ale tylko wtedy, gdy plan sytuacyjny zawiera wyraźne progi i domknięcia, a uczestnik ma zrozumiały protokół prowadzenia uwagi. W przeciwnym razie minimalizm staje się estetyką, a nie narzędziem. W tym miejscu psychoperformans może dodatkowo włączyć krytyczną świadomość tego, co w recepcji Zen bywa fałszowane: „spontaniczność" jest często rezultatem długiej dyscypliny, a nie brakiem struktury. Plan sytuacyjny musi zatem projektować strukturę, nawet jeśli struktura ma wyglądać na prostą.

Największym problemem translacyjnym pozostaje wadżrajāna, ponieważ w tej tradycji obraz, dźwięk i gest są zintegrowane w zaawansowane aparaty praktykowania, które mają charakter inicjacyjny. Z perspektywy psychoperformansu można z tego pola zachować jedynie analizę mechanizmów poznawczych i afektywnych: wizualizacja jako technika stabilizacji i modulacji wyobrażeń, mantra jako technika repetycji i rytmu, mandala jako technika organizacji pola uwagi przestrzennej. Nie wolno przejmować ikonografii bóstw, nazw mantr ani sakralnych diagramów, bo to jest bezpośrednie przywłaszczenie. Nie wolno też przejmować modelu autorytetu, ponieważ w tradycjach inicjacyjnych autorytet jest częścią skuteczności praktyki w sensie religijnym, a w psychoperformansie autorytet prowadzącego musi być ograniczony i audytowalny. W rezultacie wadżrajāna w tym rozdziale działa przede wszystkim jako lustro: pokazuje, jak wielokanałowość może stać się narzędziem intensyfikacji, ale równocześnie pokazuje, jak łatwo intensyfikacja przechodzi w zależność, jeśli brakuje zabezpieczeń.

W tym miejscu trzeba wprowadzić kluczową kwestię: rytuał w buddyzmie jest wielowarstwowy, a jego funkcja zależy od tradycji. W wielu środowiskach rytuał jest narzędziem wspólnotowym, narzędziem pamięci i etyki, a nie „magicznego" efektu. Psychoperformans może przejąć strukturę rytuału jako organizacji progu i domknięcia, ale musi to robić w pełni świecko: rytuał staje się procedurą bezpieczeństwa, a nie aktem kultu. W planie sytuacyjnym rytuał może obejmować: wejście w ciszę, określenie intencji, stabilizację postawy, krótką sekwencję obserwacji, następnie działanie na obiekcie–kluczu jako operatorze uwagi, a na końcu domknięcie w formie powrotu do zwykłej mowy i zwykłych zadań. To jest formalnie podobne do wielu buddyjskich składni praktyki, ale semantycznie jest inne: nie jest to modlitwa ani medytacja w sensie konfesyjnym, lecz zrytualizowana higiena uwagi.

Wątek świeckich translacji uważności, kojarzony z Jonem Kabat-Zinnem, musi zostać w psychoperformansie poddany korekcie krytycznej, którą reprezentuje choćby Ronald Purser. Jeśli uważność ma nie stać się narzędziem adaptacji do przemocy instytucjonalnej, plan sytuacyjny musi zawierać element analizy warunków, które generują przeciążenie, oraz element „odmowy" jako praktyki. W psychoperformansie odmowa nie ma charakteru politycznej deklaracji, lecz jest perfonemem: świadomym ograniczeniem ekspozycji na bodźce, zobowiązaniem do przerwania kompulsywnego cyklu oraz wykonaniem domknięcia, które przywraca granice. W tym sensie krytyka „McMindfulness" jest kompatybilna z psychoperformansem jako praktyką oporu wobec automatyzacji afektu i percepcji, nawet jeśli w tym rozdziale pozostajemy w rejestrze religioznawczym.

Zestawiając te elementy, można wskazać trzy narzędzia projektowe, które buddyzm dostarcza psychoperformansowi w sposób bezpieczny. Pierwsze to protokół obserwacji bez interpretacji, który wspiera etap dochodzenia. Drugie to protokół kontroli symbolu, który chroni przed fetyszyzacją obiektu–klucza. Trzecie to protokół domknięcia i powrotu, który zapobiega

pozostawaniu w stanie intensyfikacji. W kolejnej części podrozdziału te trzy narzędzia zostaną doprecyzowane w języku kompozycyjnym: jak parametryzować czas, jak projektować pauzę, jak projektować minimalne perfonemy mowy i ruchu, oraz jak budować strukturę „bezpiecznego progu" bez kopiowania buddyjskiej ikonografii i bez wytwarzania zależności od prowadzącego.

W języku tradycji buddyjskich praktyka bywa porządkowana jako triada treningów: śīla, samādhi, prajñā. Ta triada jest dla planu sytuacyjnego psychoperformansu szczególnie użyteczna, ponieważ nie jest „teorią", tylko matrycą operacyjną, w której etyka jest warunkiem stabilizacji uwagi, stabilizacja uwagi jest warunkiem wglądu, a wgląd jest warunkiem trwałej reorganizacji reaktywności. Jeśli psychoperformans ma czerpać z buddyzmu bez ryzyka konfesyjnej mimikry, powinien przejąć właśnie ten porządek: najpierw warunki brzegowe relacyjne i bezpieczeństwa (odpowiednik śīla jako rygor braku przemocy, braku przymusu i braku instrumentalizacji uczestnika), następnie parametryzację uwagi i pobudzenia (odpowiednik samādhi jako rzemiosło koncentracji i redukcji dystraktorów), a dopiero potem pracę na znaczeniu i narracji (odpowiednik prajñā jako metapoznawcza rekonstrukcja schematów interpretacyjnych). W tym ujęciu buddyzm dostarcza psychoperformansowi wzorcowego antyskrótowca: ostrzega, że „technika" oderwana od warunków etycznych i od fazy domknięcia nie tylko traci sens, lecz może stać się narzędziem intensyfikacji lęku, dysocjacji albo kompulsywnej kontroli.

W tradycjach theravādy szczegółowa składnia praktyki bywa rozwijana w komentarzach i podręcznikach, z których najbardziej wpływowy jest Visuddhimagga Buddhaghosy. Niezależnie od sporów filologicznych i historycznych dotyczących kanoniczności, sam model opisu jest tu istotny: praktyka jest opisywana jako praca na obiektach umysłu, na jakości uwagi, na przeszkodach (nīvaraṇa) i na stopniach absorpcji (jhāna), a nie jako swobodna ekspresja. Dla planu sytuacyjnego to jest lekcja o konieczności „terminologii roboczej", która nie jest metaforyczna: zamiast mówić o „głębi", „energii" albo „otwarciu", opisuje się parametry uwagi, stabilności, pobudzenia i reaktywności. Psychoperformans, jeżeli ma pozostać praktyką rzemiosła sensu, może w tym duchu rozwijać własny aparat opisu perfonemów: perfonem ciszy jako narzędzie wygaszania, perfonem powrotu do oddechu jako narzędzie zrywania spirali narracyjnej, perfonem mikrogestu jako narzędzie domknięcia decyzji, perfonem obiektu–klucza jako narzędzie kotwiczenia uwagi w materialności bez fetyszyzacji.

W mahājānie i w jej filozofiach pustki powraca problem, który w psychoperformansie jest szczególnie drażliwy: relacja między obrazem a prawdą. Nāgārjuna, odczytywany w ramach madhjamaki, dostarcza narzędzia demontażu „esencji" w pojęciach, co można przetłumaczyć na mechanikę kontroli symbolu: żaden obiekt–klucz nie może stać się absolutem znaczenia, a żadna narracja o własnej przemianie nie może uzyskać statusu dogmatu. W praktyce planu sytuacyjnego oznacza to wbudowanie procedur antyreifikacyjnych: obiekt–klucz ma zmienną funkcję w czasie, sens jest okresowo „rozszczelniany" przez pytania kontrolne, a domknięcie obejmuje powrót do zwykłych czynności, które testują, czy przemiana nie jest wyłącznie stanem wyjątkowym. Taka konstrukcja jest jednocześnie zgodna z buddyjskim rozpoznaniem współzależnego powstawania (pratītyasamutpāda) i z psychoperformatywną zasadą, że zmiana jest reorganizacją sprzężeń, a nie zdobyciem „rzeczy" zwanej wglądem.

Rytuał w buddyzmie wymaga osobnego rozwarstwienia, ponieważ jest błędnie rozumiany w dyskursie nowoczesnym jako „pozostałość religijna", podczas gdy w wielu tradycjach jest

narzędziem pamięci, etyki i wspólnotowej koordynacji. Prostracje, ofiarowania, recytacje sūtr, obrót wokół obiektów czci, praktyki merit-making w środowiskach laickich, a także rozbudowane ceremonie klasztorne, nie muszą być interpretowane jako „magiczne", lecz jako aparat organizacji czasu, ciała i relacji. Psychoperformans może przejąć z tego formalny model progów i domknięć: wejście jest jawne i zabezpieczone, sekwencja jest czytelna, domknięcie jest rytmiczne i przywraca codzienność. Nie wolno jednak przejmować buddyjskiej ikonografii ani tekstów liturgicznych jako materiału estetycznego, ponieważ byłoby to przywłaszczeniem znaków o statusie konfesyjnym; plan sytuacyjny może natomiast budować świeckie procedury o analogicznej składni, w których rolę „świętości" zastępuje rygor funkcji i odpowiedzialności.

W wadżrajānie, gdzie obraz, mantra, mudra i wizualizacja są splecione w zaawansowane partytury, szczególnie wyraźnie widać ryzyko nieuprawnionej translacji. Tradycje tybetańskie i ich systemy nauczania, rozwijane między innymi w reformach i syntezach takich autorów jak Tsongkhapa, budują złożoną ekologię autorytetu, komentarza i inicjacji, w której „technika" jest nieodłączna od zobowiązań. Psychoperformans nie może tu niczego „wziąć" w prostym sensie, ponieważ to natychmiast wytworzyłoby quasi-inicjacyjny teatr, a teatr inicjacji jest w praktyce teatrem władzy. Możliwa pozostaje jedynie analiza mechanizmów poznawczych: jak wizualizacja reorganizuje wyobrażenia, jak repetycja fonetyczna moduluje pobudzenie, jak złożona przestrzenna kompozycja obrazu stabilizuje uwagę. Tę analizę trzeba jednak od razu „odczarować" w języku funkcjonalnym, a następnie zabezpieczyć protokołem antyzależnościowym, w którym prowadzący nie jest interpretatorem cudzych stanów, tylko strażnikiem ramy.

Wątek uważności jako świeckiej translacji wymaga w psychoperformansie szczególnego domknięcia etycznego. Jon Kabat-Zinn zaproponował model operacjonalizacji praktyk uwagi w ramach kliniczno-edukacyjnych, lecz dalsza historia recepcji pokazała, że technika może zostać skolonizowana przez cele instrumentalne, co krytykował Ronald Purser, opisując mechanizmy komodyfikacji i depolityzacji praktyki. Dla planu sytuacyjnego oznacza to, że „uważność" nie może być jedynie treningiem koncentracji, lecz musi być sprzęgnięta z elementem rozpoznania warunków środowiskowych i instytucjonalnych, które produkują przeciążenie, oraz z elementem odmowy jako perfonemu granicy. W tym sensie buddyzm, odczytywany rzetelnie, nie jest podręcznikiem adaptacji, tylko tradycją, która uczy demontażu reaktywności i kompulsywnej identyfikacji, a więc może wzmacniać krytyczną sprawczość zamiast uległości.

W projektowaniu planu sytuacyjnego istotne są także narzędzia afektywne, które w buddyzmie zostały precyzyjnie opisane jako brahmavihāry: mettā, karuṇā, muditā, upekkhā. Te praktyki są często redukowane do „życzliwości", lecz ich struktura jest techniczna: to trening modulacji emocjonalnej, który ma wpływać na automatyczne reakcje społeczne, na agresję, na wstyd, na wrogość oraz na tendencje do izolacji. Psychoperformans może przejąć z tego formalny model „afektu projektowanego": plan sytuacyjny może zawierać perfonemy języka, gestu i pauzy, które wzmacniają współczucie i równowagę, ale nie przez moralizowanie, tylko przez konsekwencję sekwencji i powtarzalność warunków. Włączenie tych narzędzi działa też jako zabezpieczenie przeciwko ciemnej stronie intensyfikacji: jeśli plan sytuacyjny używa symbolu i ciszy do pogłębiania doświadczenia, musi równolegle zawierać procedury, które wzmacniają łagodność i stabilność relacji, bo bez tego łatwo o dryf w stronę surowości wobec siebie i innych.

Wreszcie konieczne jest doprecyzowanie ryzyk fenomenologicznych, które w literaturze jakościowej i w badaniach nad negatywnymi skutkami praktyk medytacyjnych bywają opisywane jako epizody lękowe, derealizacyjne, dysocjacyjne albo destabilizacja nastroju. Badaczka Willoughby Britton zwracała uwagę, że intensywne praktyki mogą mieć niepożądane konsekwencje u części osób, zwłaszcza gdy brak jest odpowiedniej ramy, domknięcia i możliwości przerwania. Psychoperformans, jako praktyka odpowiedzialna, powinien w tym punkcie przejąć buddyjską intuicję o roli sanghi i opiekunów praktyki, ale przełożyć ją na świecką architekturę bezpieczeństwa: jawne zasady przerwania, obowiązkową fazę domknięcia, zakaz interpretacyjnej przemocy, oraz minimalizację presji na „doświadczenie". Dzięki temu inspiracja buddyzmem pozostaje inspiracją proceduralną, a nie importem ryzykownych reżimów intensyfikacji.

W kolejnej części podrozdziału zostanie domknięta matryca translacji do planu sytuacyjnego w języku stricte kompozycyjnym: jak ustawić parametry czasu, ciszy, obiektu–klucza i mowy, aby uzyskać efekt regulacji bez sakralizacji; jak budować progi i domknięcia analogiczne do składni rytuału, ale neutralne światopoglądowo; oraz jak włączyć praktyki współczucia i równowagi jako element bezpieczeństwa, a nie jako ornament etyczny.

Domknięcie buddyzmu jako pola religioznawczo-użytkowego dla psychoperformansu polega na zbudowaniu matrycy translacji, w której rdzeniowe mechanizmy praktyki zostają przełożone na parametry planu sytuacyjnego, przy jednoczesnym utrzymaniu trzech zakazów: zakazu konfesyjnego cytowania, zakazu ikonograficznej mimikry oraz zakazu produkowania zależności autorytarnej. Tę matrycę najlepiej konstruować nie przez „wzięcie" terminów, lecz przez rekonstrukcję funkcji: buddyzm, niezależnie od rozgałęzień tradycji, jest szkołą dyscypliny uwagi, szkołą kontroli reifikacji i szkołą domykania reaktywności. W języku psychoperformansu oznacza to trzy wektory projektowania: wektor obserwacji, wektor relacji i wektor wygaszenia. Obserwacja ma charakter antyinterpretacyjny i antysymbolizujący na wejściu, relacja ma charakter etyczno-afektywny i chroni praktykę przed przemocą, wygaszenie ma charakter proceduralny i gwarantuje powrót do codzienności bez resztki intensyfikacji.

Pierwszy wektor, obserwacyjny, można rozumieć jako translację satipaṭṭhāny, lecz bez używania jej jako hasła, a jedynie jako wzorca protokołu. Plan sytuacyjny powinien zaczynać się modułem rozpoznania warunków i mikrozdarzeń, a nie modułem „znaczenia". Ten moduł ma działać jak dochodzenie w sensie rzemieślnym: identyfikacja bodźca, identyfikacja śladu somatycznego, identyfikacja impulsu, identyfikacja narracji, identyfikacja zachowania. Taki porządek jest kompatybilny z theravādyjską precyzją analizy doświadczenia i z tradycjami vipassanā, a zarazem wspiera psychoperformatywną zasadę, że plan sytuacyjny ma być zbudowany na rozpoznaniu istoty przedmiotu, a nie na estetycznym nastroju. Jeżeli w praktyce symbolicznej człowiek ma tendencję do natychmiastowego „przypisywania znaczeń", to buddyzm uczy opóźnienia tego przypisu: najpierw fenomenologia, potem dopiero hermeneutyka. W konsekwencji psychoperformans, który czerpie z buddyzmu, powinien traktować symbol jako narzędzie wtórne i kontrolowane, nie jako pierwotną przyczynę przemiany.

Drugi wektor, relacyjny, wywodzi się formalnie z mahājānistycznego przesunięcia intencji i z praktyk brahmavihār, bez importu ich konfesyjnej ramy. Buddyzm pokazuje, że praca na uwadze bez pracy na etyce szybko degeneruje się w instrument samokontroli, a w warunkach

społecznych może stać się narzędziem adaptacji do przemocy. Dlatego w planie sytuacyjnym musi istnieć komponent etyczny pierwszego rzędu, a nie komentarz moralny po fakcie. W praktyce oznacza to, że psychoperformans powinien zawierać wbudowaną ochronę przed autopresją, perfekcjonizmem i autoagresją interpretacyjną, a także ochronę przed przemocą prowadzącego, która w formatach quasi-duchowych przyjmuje postać diagnozowania cudzych stanów i narzucania „sensu". W tym miejscu przydatna jest krytyka instrumentalizacji uważności, którą rozwija Ronald Purser, bo precyzuje zagrożenie: technika uwagi może stać się narzędziem wydajności i znoszenia przeciążenia, a nie narzędziem odzyskiwania granic. Psychoperformans musi więc dołączyć do modułu uważności moduł odmowy jako perfonem granicy: świadome ograniczenie bodźców, przerwanie kompulsywnej ekspozycji, oraz jawne przywrócenie autonomii decyzji. Jest to świecki odpowiednik etyki, ale opisany językiem funkcji, a nie sakralizacji.

Trzeci wektor, wygaszający, jest w planie sytuacyjnym odpowiednikiem tego, co w tradycjach buddyjskich bywa utrzymywane przez rygor domknięcia praktyki, rytm dnia, wspólnotę oraz instytucjonalną opiekę. Psychoperformans nie ma instytucji sanghi ani vinayi, ale może stworzyć ich świeckie odpowiedniki jako elementy kompozycji: obowiązkową fazę powrotu do zwykłej percepcji, obowiązkowe uziemienie w czynnościach banalnych, obowiązkowe przejście z ciszy do mowy w kontrolowany sposób, obowiązkowe domknięcie obiektu–klucza jako obiektu, który przestaje działać po zakończeniu sesji. Tu właśnie buddyzm wnosi krytycznie ważną zasadę: przemiana nie jest jedynie stanem, lecz zmianą reaktywności, a reaktywność jest serią; jeżeli domknięcie nie zatrzyma serii, praktyka zostaje w psychofizjologii jako pobudzenie bez ujścia. Dlatego plan sytuacyjny powinien zakładać wygaszenie nie jako „miły koniec", lecz jako techniczne wyjście z reżimu intensyfikacji, które ma parametry i warunki brzegowe. W literaturze o niepożądanych skutkach intensywnych praktyk kontemplacyjnych Willoughby Britton zwracała uwagę, że brak odpowiedniej ramy i brak możliwości przerwania sprzyjają destabilizacji; w psychoperformansie odpowiednikiem ramy jest jawna procedura przerwania, jawna procedura zmniejszenia intensywności oraz jawna procedura powrotu do neutralnej czynności.

Na styku tych trzech wektorów znajduje się problem symbolu i obiektu–klucza, który buddyzm pozwala opisać bardziej rygorystycznie. Mahājānistyczne rozpoznanie śūnyatā, rozwijane w tradycji Nāgārjuny, można przełożyć na zasadę antyreifikacyjną: żadnemu obiektowi nie wolno nadać statusu substancjalnego „źródła mocy", bo to wytwarza fetysz i przenosi sprawczość z uczestnika na przedmiot. W planie sytuacyjnym obiekt–klucz ma pozostać funkcją w składni, a jego sens ma być zależny od czasu, kontekstu i działania, nie od przypisanej mu ontologii. Ten warunek jest także warunkiem antyreligijnej mimikry: jeżeli obiekt zaczyna działać jak quasi-relikwia, psychoperformans przechodzi w format zastępczej pobożności. Buddyzm dostarcza tutaj szczególnej czujności metodologicznej: nawet najlepsze intencje mogą wytworzyć reifikację, jeśli plan sytuacyjny nie zawiera mechanizmu rozszczelniania znaczenia, czyli powrotu do funkcji i do procesu. W tym sensie „pustka" jest w psychoperformansie pojęciem nie metafizycznym, lecz technicznym: oznacza zakaz absolutyzacji, zakaz finalnej interpretacji i zakaz opowiadania praktyki jako posiadania prawdy.

Osobną kwestią jest rytuał i jego świecka rekonstrukcja. Buddyzm pokazuje, że rytuał może być aparatem pamięci i etyki, a nie tylko obrzędem. Plan sytuacyjny może z tego przejąć składnię rytuału jako architekturę bezpieczeństwa: próg wejścia, stabilizacja, sekwencja,

domknięcie, powrót. Różnica polega na tym, że psychoperformans nie tworzy rytuału kultowego, tylko procedurę, której sens jest audytowalny i która nie wymaga wiary. Tutaj szczególnie ważna jest zasada, że prowadzący nie jest kapłanem ani interpretatorem cudzej psychiki. W buddyzmie instytucjonalnym autorytet bywa stabilizowany przez regułę i tradycję; w psychoperformansie autorytet ma być neutralizowany przez przejrzystość protokołu. Plan sytuacyjny musi więc opisywać, co się robi i po co, w języku funkcji, a nie w języku tajemnicy. Jest to fundamentalna różnica wobec wadżrajāny i jej inicjacyjnych reżimów, gdzie „tajemnica" bywa elementem skuteczności w sensie religijnym; psychoperformans ma działać odwrotnie, ponieważ jego etyka jest etyką jawności.

W tym świetle można zdefiniować minimalną, a zarazem kompletną, matrycę translacji buddyzmu do psychoperformansu jako pięć parametrów kompozycyjnych, które nie są listą technik, lecz warunkami konstrukcyjnymi planu sytuacyjnego. Parametr pierwszy to czas, rozumiany jako rytm i jako ogranicznik: praktyka ma wyraźny początek i koniec, a czas nie jest negocjowany w trakcie intensyfikacji. Parametr drugi to uwaga, rozumiana jako dystrybucja: plan sytuacyjny opisuje, gdzie uwaga ma wracać, i w jakiej kolejności, bez moralizowania rozproszenia. Parametr trzeci to etyka relacyjna, rozumiana jako brak przemocy i brak presji: praktyka ma być odwracalna, a przerwanie jest prawem, nie porażką. Parametr czwarty to symbol, rozumiany jako funkcja: obiekt–klucz jest narzędziem sekwencji, a nie fetyszem; znaczenie jest kontrolowane przez procedury antyreifikacyjne. Parametr piąty to domknięcie, rozumiane jako wygaszenie: po praktyce następuje faza, która przywraca codzienność, testuje stabilność i rozbraja resztkową intensywność. Ten pięcioparametrowy rdzeń jest w pełni kompatybilny z triadą śīla, samādhi, prajñā, ale pozostaje świecki, ponieważ opisuje funkcje, nie wiarę.

Ostatecznie buddyzm w tej części rozdziału działa jako wzorzec rygoru bez sakralizacji: uczy, że skuteczność jest skutkiem konsekwencji, a nie efektu; że symbol jest narzędziem ryzykownym, jeśli nie jest kontrolowany; że autorytet jest niebezpieczny, jeśli nie jest ograniczony; oraz że praktyka bez domknięcia zostawia człowieka w stanie niedokończonej intensyfikacji. Te wnioski są jednocześnie religioznawcze i projektowe, bo wynikają z analizy instytucji, rytuałów i doktryn, a zarazem są bezpośrednio przekładalne na architekturę planu sytuacyjnego psychoperformansu.

34.10. Tradycje Chin i Japonii: konfucjanizm, taoizm i shintō jako reżimy rytuału, porządku i oczyszczenia w perspektywie psychoperformansu

Włączenie tradycji chińskich i japońskich do religioznawczej mapy psychoperformansu wymaga przede wszystkim porzucenia zachodniego automatyzmu pojęciowego, w którym „religia" jest utożsamiana z doktryną i wiarą. W klasycznych konfiguracjach Azji Wschodniej religijność jest często praktyką porządku, relacji i poprawnego wykonywania, a nie deklaracją credo; jest to w dużej mierze religijność rytualna, kosmotechniczna i instytucjonalna, w której kluczowe stają się kategorie formy, obrzędu, etykiety oraz harmonizacji. W tym sensie konfucjanizm, taoizm i shintō nie są dla psychoperformansu „alternatywnymi metafizykami", tylko modelami infrastruktury życia, w której rytuał jest mechanizmem regulacji relacji społecznych, afektu i uwagi. To czyni je szczególnie ważnym polem odniesienia dla planu

sytuacyjnego, który z definicji jest partyturą działań w czasie i przestrzeni oraz aparatem kontroli warunków brzegowych.

Konfucjanizm bywa błędnie redukowany do „etyki świeckiej", podczas gdy jego rdzeniowa kategoria li jest w istocie technologią rytuału rozumianego szeroko: od obrzędów państwowych i rodzinnych po mikropraktyki etykiety, gestu, mowy, formy spotkania. Li nie jest tylko przepisem, lecz mechanizmem wytwarzania porządku i przewidywalności, a więc mechanizmem redukcji chaosu relacyjnego. Kategoria ren, rozumiana jako humanitarność lub współczująca relacyjność, nie działa w konfucjanizmie jako abstrakcyjna cnota, ale jako wynik długotrwałej dyscypliny formy; to forma „produkuje" relację, a nie odwrotnie. Dla psychoperformansu jest to lekcja konstrukcyjna: plan sytuacyjny może generować zmianę afektywną nie przez intensyfikację symbolu, lecz przez rygor mikroform — powtarzalny gest, powtarzalny próg, powtarzalny sposób mowy, powtarzalny sposób zamykania interakcji. To jest performatywność w sensie pragmatycznym, bliska temu, co John L. Austin opisywał jako sprawczość wypowiedzi i rytuału, lecz osadzona w długotrwałej infrastrukturze społecznej.

Jeżeli w tradycjach abrahamicznych centralnym urządzeniem bywa słowo objawione i jego instytucjonalna hermeneutyka, a w tradycjach indyjskich często praktyka intensyfikacji ciała, oddechu i wyobraźni, to konfucjanizm wnosi przede wszystkim aparat formowania codzienności jako etyczno-estetycznego reżimu. Psychoperformans, jeśli ma być praktyką odpowiedzialną, potrzebuje właśnie takiego modelu „nieheroicznej przemiany": zamiast opierać się na jednorazowych kulminacjach, może budować serię drobnych powtórzeń, w których zmiana zachodzi przez dystrybucję w czasie. Plan sytuacyjny w tym ujęciu jest konfiguracją li jako świeckiej procedury: dobór miejsca, ramy spotkania, kolejności działań, sposobu podjęcia i zakończenia, a także sposobu, w jaki ciało jest ułożone w przestrzeni i w relacji do obiektu–klucza. Konfucjanizm uczy, że stabilność sensu jest wytwarzana przez powtarzalny protokół, a protokół ma charakter wspólnotowy, nawet gdy jest wykonywany w samotności, ponieważ jest osadzony w wyobrażeniu relacji i w pamięci form.

W tym miejscu konieczne jest doprecyzowanie roli przodków i pamięci genealogicznej w religijności chińskiej, ponieważ w wielu konfiguracjach konfucjańskich kult przodków i rytuały rodzinne są nie tyle „dodatkiem", ile rdzeniem praktyk porządkujących. Dla psychoperformansu jest to istotne jako model praktyk pamięci: obiekt–klucz może być urządzeniem pamięci, ale pamięć w tym reżimie jest społeczna i normatywna, a więc wytwarza zarówno stabilność, jak i ryzyko presji. Plan sytuacyjny, adaptując formalną logikę pamięci, nie może narzucać uczestnikowi genealogii ani reprodukować władzy rodzinnej; może natomiast przejąć strukturę: cykliczna praktyka przywołania, symboliczny porządek przestrzeni, oraz domknięcie przez gest, który przywraca codzienność. W tym sensie konfucjanizm dostarcza psychoperformansowi modelu pamięci jako infrastruktury progu: wejście w pamięć jest rytualne, wyjście z pamięci jest rytualne, a przestrzeń ma zdefiniowane pozycje i relacje.

Taoizm wprowadza do tej mapy inną logikę: logikę harmonizacji i nieprzymusu, w której skuteczność bywa opisywana jako działanie „bez forsowania". Pojęcie wu wei, często błędnie rozumiane jako bierność, oznacza raczej działanie nienadmiarowe, zgodne z dynamiką sytuacji i z ekonomią energii. Dla psychoperformansu jest to kluczowy operator bezpieczeństwa: plan sytuacyjny nie może być projektem przemocy wobec siebie, a intensyfikacja nie może być celem samym w sobie. Taoistyczne myślenie o przepływie i o dynamice relacji uczy, że zbyt silne

„chcenie” może wywołać efekt odwrotny, ponieważ uruchamia napięcie i reakcję kompensacyjną. W planie sytuacyjnym jest to przekładalne na zasadę minimalizacji przymusu: działanie ma być skuteczne przez precyzję, a nie przez siłę.

Jednak taoizm jest nie tylko filozofią. Jako tradycja religijna obejmuje złożone liturgie, hierarchie kapłańskie, praktyki egzorcyzmów, talizmanów, rytuałów ochronnych, a także praktyki oddechowe, wizualizacyjne i alchemiczne. Religioznawczo jest to pole wyjątkowo złożone, bo obejmuje zarówno tekstowe tradycje klasyczne, jak i szerokie spektrum praktyk ludowych. Dla psychoperformansu oznacza to podwójny zakaz: nie wolno redukować taoizmu do kilku pojęć o „przepływie”, ale też nie wolno importować jego talizmaniki, demonologii i liturgii jako estetyki. Możliwa pozostaje analiza mechanizmów: jak rytuał oczyszczenia działa jako urządzenie progu, jak talizman działa jako obiekt–klucz w reżimie wiary, jak formuły i pieczęcie działają jako performatywy w sensie Austina, oraz jak praktyki oddechowe i cielesne działają jako regulator pobudzenia. Wszystko to musi zostać przepisane na język świecki, jeśli ma znaleźć się w planie sytuacyjnym psychoperformansu.

Shintō, jako tradycja japońska, wnosi trzeci reżim, w którym centralne staje się oczyszczenie, topologia miejsca oraz relacja z kami rozumianymi jako obecności związane z krajobrazem, rodem, wydarzeniem lub miejscem. Dla psychoperformansu shintō jest szczególnie ważne jako model rytuału progu i jako model higieny sytuacyjnej: zanim „coś się zacznie”, przestrzeń ma zostać przygotowana, a ciało ma zostać wprowadzone w stan przejścia. Rytuały oczyszczenia, znane w shintō w różnych formach, pokazują, że próg może być zbudowany nie przez intensywną interpretację, lecz przez serię prostych czynności, które reorganizują uwagę i relację do miejsca. Translacja do planu sytuacyjnego jest tu formalnie możliwa: można projektować świeckie rytuały przygotowania przestrzeni i ciała, które nie cytują shintō, ale przejmują jego logikę — porządek, czystość, symetria, minimalizm, wyraźne wejście i wyraźne wyjście.

Wszystkie trzy tradycje ujawniają wspólny motyw, kluczowy dla psychoperformansu: rytuał jako infrastruktura, nie jako spektakl. W konfucjanizmie infrastruktura jest relacyjno-etykietalna, w taoizmie infrastruktura jest dynamiczno-harmonizująca, w shintō infrastruktura jest topologiczno-oczyszczająca. Dla planu sytuacyjnego oznacza to konieczność przesunięcia akcentu: mniej symbolicznej nadprodukcji, więcej rygoru formy; mniej obietnic „głębi”, więcej procedury wejścia i wyjścia; mniej hermeneutyki w trakcie, więcej domknięcia po. W kolejnych częściach podrozdziału trzeba będzie rozwinąć: po pierwsze, konfucjański aparat li jako matrycę mikroperfonemów mowy i gestu; po drugie, taoistyczne praktyki oddechu i wewnętrznej alchemii jako ryzykowne, ale analitycznie istotne pole translacji; po trzecie, shintō jako model oczyszczenia i pracy na miejscu, a więc model sytuacji jako medium przemiany.

Konfucjanizm, rozumiany religioznawczo jako tradycja formowania osoby przez rytuał i relację, dostarcza psychoperformansowi wyjątkowo precyzyjnej lekcji o performatywności „bez symbolicznej nadprodukcji”. Jego rdzeniowe kategorie li, ren, yi oraz xiao nie opisują stanów wewnętrznych, lecz wzorce zachowań i dyspozycji, które są kształtowane przez praktykę. W psychoperformansie oznacza to, że plan sytuacyjny może być budowany jako infrastruktura mikrogestów, mikrowypowiedzi i mikroograniczeń, które nie wymagają silnych obrazów ani rozbudowanej narracji, a mimo to wytwarzają zmianę. W tradycji konfucjańskiej nie chodzi o „autentyczność spontaniczną”, lecz o autentyczność wypracowaną, której miarą jest spójność

zachowania w czasie. Ten reżim daje psychoperformansowi narzędzie przeciwko częstemu błędowi praktyk transformacyjnych: utożsamieniu zmiany ze spektakularnym przeżyciem, zamiast z reorganizacją nawyków.

Li bywa tłumaczone jako rytuał, etykieta lub właściwa forma, lecz w ujęciu klasycznym obejmuje ono zarówno wielkie ceremonie, jak i codzienną kulturę zachowania: sposoby powitania, sposoby siedzenia, sposoby użycia głosu, sposoby wejścia i wyjścia z sytuacji. W planie sytuacyjnym psychoperformansu li można potraktować jako matrycę protokołu: zdefiniować precyzyjnie, jak rozpoczyna się sesja, jak jest sygnalizowane przejście między fazami, jak jest utrzymywana granica, oraz jak jest domykana praktyka. Konfucjanizm sugeruje, że stabilność sensu nie jest wynikiem interpretacji, lecz wynikiem konsekwentnego wykonywania, które z czasem reorganizuje afekt i uwagę. Z punktu widzenia psychoperformansu to jest propozycja konstrukcji planów sytuacyjnych o wysokiej powtarzalności, w których obiekt–klucz działa bardziej jako wskaźnik progu i regulator tempa niż jako nośnik mitu.

Ren, rozumiane jako humanitarność, życzliwa relacyjność lub „ludzkość", w konfucjanizmie jest kształtowane przez praktykę li, a nie przez introspekcyjne deklaracje. Psychoperformans może z tego wyprowadzić technikę projektowania relacji: jeśli celem jest zmiana jakości kontaktu z innymi, nie trzeba zaczynać od analizy emocji, lecz od kompozycji formy spotkania. W planie sytuacyjnym oznacza to projektowanie sytuacji, w których: czas wypowiedzi jest ograniczony, pauza jest obowiązkowa, przerywanie jest wyeliminowane, a język jest parametryzowany tak, aby zmniejszyć przemoc i zwiększyć precyzję. To jest performatywna etyka języka, bliska temu, co Erving Goffman opisywał jako rytuały interakcyjne i ochronę „twarzy" w sytuacjach społecznych. Konfucjanizm pokazuje jednak, że taka etyka nie jest tylko socjologiczną obserwacją, lecz jest programem praktyki: społeczny porządek jest wytwarzany przez formę, a forma działa jak infrastruktura.

Xiao, czyli pobożność synowska, i szerzej reżim relacji rodzinnych, jest tu polem ambiwalentnym i nie może zostać w psychoperformansie przeniesione bez krytycznej korekty. Konfucjanizm historycznie współtworzył hierarchiczne modele rodziny i państwa, w których posłuszeństwo i obowiązek były wbudowane w strukturę relacji. Psychoperformans nie może reprodukować tej hierarchii jako normy, ponieważ jego etyka musi chronić autonomię i granice uczestnika. Z konfucjanizmu można natomiast przejąć formalny model praktyk pamięci i wdzięczności, o ile zostaną one przepisane na język niehierarchiczny: pamięć o relacjach jako narzędzie domknięcia i jako mechanizm regulacji, ale bez przymusu lojalności wobec przemocy. W planie sytuacyjnym można to ująć jako „praktykę pamięci selektywnej": przywołanie tego, co wspierające, oraz świadome domknięcie wobec tego, co destrukcyjne. W tym miejscu religioznawcza analiza musi jasno odróżnić praktykę jako technologię od praktyki jako instytucjonalny reżim władzy.

Konfucjanizm jest także tradycją silnie splecioną z edukacją i z instytucją egzaminów, co ma dla psychoperformansu znaczenie pośrednie, ale kluczowe: pokazuje, że praktyka formuje osobę przez długotrwałe powtarzanie w strukturze instytucjonalnej. Plan sytuacyjny psychoperformansu może z tego przejąć ideę „kursu formy": serie powtórzeń rozpisane w czasie, z jasnym protokołem, bez mistyfikacji. To jest przeciwieństwo współczesnego kultu intensywności i „przełomu"; konfucjanizm uczy, że przemiana jest polityką drobnych gestów,

które w długim czasie tworzą nową dyspozycję. W języku książki jest to szczególnie kompatybilne z IndywiduAkcją rozumianą jako seria działań w czasie, ale w tym rozdziale utrzymujemy perspektywę religioznawczą: pokazujemy, że istnieją tradycje, w których seria jest istotą, a nie dodatkiem.

Na tym tle widać też zasadniczą różnicę wobec wielu praktyk kontemplacyjnych: konfucjanizm nie buduje przemiany przede wszystkim przez izolację, lecz przez relację i przez rolę. Osoba jest kształtowana przez to, jak wykonuje role w rodzinie, w pracy, w państwie, w relacji ucznia i nauczyciela. Psychoperformans może z tego wyprowadzić narzędzie projektowe: plan sytuacyjny nie musi polegać na „wewnętrznej medytacji", lecz może polegać na przepisaniu roli, na przepisaniu protokołu spotkania, na przepisaniu mikrogestów w relacji. W takim planie obiekt–klucz może być nawet minimalny — może być znakiem początku i końca, wskaźnikiem czasu, elementem, który stabilizuje rytm. Kluczowe staje się natomiast to, że plan sytuacyjny wytwarza nową formę relacji, która z czasem tworzy nową dyspozycję.

W dalszej części podrozdziału konieczne będzie przejście do taoizmu jako tradycji, która wprowadza odmienny reżim: zamiast formy jako porządku społecznego, forma jako harmonizacja dynamiczna. Tam pojawi się problem praktyk oddechowych, pracy na qi, wewnętrznej alchemii i talizmaniki jako narzędzi, które są formalnie kompatybilne z wielokanałowością psychoperformansu, ale obarczone wysokim ryzykiem pseudonaukowej i ezoterycznej redukcji. Dopiero po takim rozróżnieniu będzie można przejść do shintō i jego technik progu, oczyszczenia oraz topologii miejsca jako medium praktyki.

Taoizm, ujęty religioznawczo, jest dla psychoperformansu polem szczególnie wymagającym, ponieważ obejmuje zarówno tradycje tekstowe i filozoficzne, jak i rozległe spektrum praktyk religijnych, liturgicznych i „technik ciała". W nowoczesnym obiegu zachodnim taoizm bywa redukowany do kilku sloganów o „przepływie" i „naturalności", co zaciera fakt, że istnieją historycznie ukształtowane instytucje taoistyczne, linie kapłańskie, złożone liturgie, rytuały ochronne, praktyki egzorcyzmów, a także techniki oddechowe i wewnętrzno-alchemiczne o własnej genealogii. Dla planu sytuacyjnego psychoperformansu oznacza to konieczność podwójnej ostrożności: po pierwsze, trzeba rozdzielić taoizm filozoficzny od taoizmu religijnego, aby nie projektować „uniwersalnej mądrości" tam, gdzie mamy konkretne praktyki kultowe; po drugie, trzeba rozdzielić to, co translacyjnie bezpieczne jako technika regulacji uwagi i pobudzenia, od tego, co jest nierozerwalne z ontologią, demonologią, talizmaniką i konfesją.

Na poziomie tekstowym taoizm kojarzony jest przede wszystkim z Daodejing oraz Zhuangzi, choć ich interpretacje w tradycjach są wielowarstwowe. Dla psychoperformansu użyteczne jest tu nie tyle literalne cytowanie, ile formalna idea: skuteczność może wynikać z nienadmiarowości, a działanie może być projektowane jako minimalne i precyzyjne, zamiast maksymalistyczne. Pojęcie wu wei nie jest biernością, lecz zasadą ekonomii interwencji: ingerencja ma być tak mała, jak to możliwe, i tak duża, jak to konieczne. W planie sytuacyjnym oznacza to projektowanie działań o minimalnej przemocy wobec siebie: krótkie, powtarzalne perfonemy zamiast długich, eskalujących sekwencji; ograniczenie liczby obiektów–kluczy zamiast ich mnożenia; redukcja bodźców zamiast intensyfikacji. Taoizm wnosi więc do psychoperformansu narzędzie kompozycyjne: parametr „zbyt wiele" staje się parametrem ryzyka, a nie parametrem skuteczności.

Drugim istotnym operatorem jest ziran, często tłumaczone jako „samo-z-siebie-takie”, czyli naturalna spontaniczność rzeczy. W psychoperformansie ten operator może zostać przełożony na zasadę unikania przemocy interpretacyjnej: plan sytuacyjny nie może wymuszać jednego sensu ani jednej trajektorii doświadczenia. Ziran w tym świeckim przekładzie oznacza dopuszczenie zmienności, ale w ramach protokołu. Jest to ważne rozróżnienie: w taoizmie spontaniczność nie jest chaosem, lecz jest zgodnością z dynamiką sytuacji; analogicznie plan sytuacyjny może dopuszczać improwizację, ale tylko jako kontrolowaną zmienność w obrębie bezpiecznej ramy. To jest konstrukcja, która chroni przed typowym błędem praktyk „uwalniania”: mieszaniem wolności z brakiem struktury.

Jednak taoizm religijny wprowadza komponenty, które nie są neutralne: rytuały ochronne, talizmany (fu), pieczęcie, formuły, liturgie, a także systemy kosmologiczne i demonologiczne. Z perspektywy performatywności są to aparaty o wysokiej sile sprawczej, ponieważ łączą słowo, gest, pismo, obiekt i przestrzeń w jedną sekwencję, która działa jako autoryzacja rzeczywistości. Stanley Tambiah opisywał rytuał jako performatyw, który działa poprzez konwencję i autorytet; w taoizmie ta konwencja i autorytet są silnie osadzone w instytucji i genealogii przekazu. Psychoperformans nie może tego przejmować wprost, ponieważ wytworzyłby niejawny system quasi-magiczny, w którym skuteczność jest przypisywana zewnętrznym mocom, a prowadzący staje się dysponentem „sekretu”. W rozdziale religioznawczym można natomiast opisać mechanikę: talizman działa jako obiekt–klucz o statusie instytucjonalnie sankcjonowanym, a jego moc jest skutkiem wspólnotowej semantyki i rytuału wykonania. Taka analiza jest ważna dla psychoperformansu, ponieważ pozwala rozpoznać ryzyko: obiekt–klucz w psychoperformansie może zostać niepostrzeżenie zinterpretowany jako talizman, jeśli plan sytuacyjny nie zawiera procedur odczarowania i kontroli symbolu.

Największą pokusą translacyjną są taoistyczne „techniki ciała”, często łączone w nowoczesnym dyskursie z pojęciem qi, praktykami oddechu, krążenia i wewnętrznej alchemii (neidan), a także z praktykami seksualnymi w pewnych tradycjach. Religioznawczo jest to obszar, w którym kategorie „energia” i „przepływ” są integralne dla tradycji, ale w języku współczesnym mogą ulec pseudonaukowej redukcji. Plan sytuacyjny psychoperformansu nie może używać qi jako pseudofizycznej substancji ani jako wyjaśnienia przyczynowego, bo to byłoby nadużycie epistemiczne. Możliwa pozostaje translacja funkcjonalna: praktyki oddechowe i ruchowe mogą służyć regulacji pobudzenia, zwiększeniu interocepcji i modulacji napięcia mięśniowego. W tym przekładzie „qi” staje się nazwą roboczą dla zestawu doznań, a nie ontologią. Ten zabieg jest jednak etycznie dopuszczalny tylko wtedy, gdy jest jasno komunikowany jako translacja, a nie jako „dowód naukowy” na tradycyjne kategorie.

W tym miejscu konieczne jest wprowadzenie kryteriów ostrożności wprost. Praktyki oddechowe i intensywne techniki koncentracyjne mogą wywoływać niepożądane efekty u części osób, zwłaszcza przy braku domknięcia i przy presji na „doświadczenie”. Z perspektywy planu sytuacyjnego oznacza to wymóg parametryzacji: czas trwania krótszy niż próg przeciążenia, faza wygaszania jako obowiązkowa, zakaz hiperwentylacyjnego forsowania, zakaz łączenia praktyk oddechowych z sugestywną narracją o „mocy”, oraz zakaz interpretacyjnej dominacji prowadzącego. Taoizm w tym sensie jest nie tylko inspiracją, ale testem etycznym: pokazuje, jak łatwo praktyka wielokanałowa staje się praktyką sugestii, jeśli brakuje rygoru i jawności.

Z taoizmem wiąże się również szczególny stosunek do krajobrazu i miejsca, widoczny w praktykach geomantycznych i w szeroko rozumianej kosmologii przestrzeni. W kulturze chińskiej istnieją złożone tradycje organizacji przestrzeni, które w nowoczesnym obiegu bywają upraszczane. Psychoperformans może przejąć z tego jedynie formalną lekcję: przestrzeń ma wpływ na uwagę i afekt, a więc plan sytuacyjny powinien projektować miejsce jako element partytury. Nie wolno jednak importować systemów wróżebnych jako rzekomej diagnozy, bo to przesuwa praktykę w stronę roszczeń poznawczych, których psychoperformans nie powinien formułować. Możliwa pozostaje praca na „topologii percepcyjnej": światło, dźwięk, możliwość schronienia, kierunki ruchu, odległości, progi wejścia i wyjścia. Taoizm uczy, że przestrzeń jest medium harmonizacji, ale psychoperformans musi opisać to językiem funkcji, nie językiem deterministycznej kosmologii.

Podsumowując ten fragment, taoizm wnosi do psychoperformansu dwa typy zasobów i dwa typy zagrożeń. Zasoby to ekonomia interwencji (wu wei) oraz kontrolowana spontaniczność (ziran) jako operator projektowy; zagrożenia to talizmanika i autorytet „sekretu" oraz pseudonaukowe nadużycia języka energii. W kolejnej części podrozdziału konieczne będzie przejście do shintō, ponieważ tam pojawia się inny typ infrastruktury: oczyszczenie i topologia miejsca jako aparat progu. Wreszcie, na poziomie syntezy trzeba będzie pokazać, jak te trzy tradycje — konfucjanizm, taoizm, shintō — tworzą razem alternatywną mapę performatywności: mniej hermeneutyki, więcej protokołu; mniej symbolicznego ciężaru, więcej dyscypliny formy; mniej transcendencji, więcej sytuacyjnej higieny.

Shintō, rozumiane jako zespół praktyk rytualnych, instytucji oraz lokalnych form kultu kami, wnosi do mapy psychoperformansu przede wszystkim aparat higieny sytuacyjnej i topologii progu. W odróżnieniu od wielu tradycji, które koncentrują się na dogmatyce lub na soteriologii rozumianej jako „wyzwolenie" w perspektywie metafizycznej, shintō w klasycznych konfiguracjach jest praktyką porządkowania relacji między miejscem, wspólnotą, pamięcią a ciałem w czasie. Religioznawstwo współczesne, w tym prace Helen Hardacre, a także Johna Breena i Marka Teeuwena, konsekwentnie pokazuje, że shintō nie daje się opisać jako jednolity system doktrynalny, lecz jako sieć praktyk i dyskursów, które w różnych epokach były rearanżowane, instytucjonalizowane i upolitycznione. Dla planu sytuacyjnego psychoperformansu jest to nauka o tym, że skuteczność praktyki nie musi wynikać z „treści", lecz z rzemiosła progu, z porządku przestrzeni i z powtarzalności czynności przygotowujących, które uruchamiają zmianę reżimu uwagi.

W shintō kluczowa jest kategoria zanieczyszczenia i oczyszczenia, często ujmowana przez parę pojęć kegare i harae, z misogi jako jedną z praktyk oczyszczających w pewnych kontekstach. Nie jest to wyłącznie „higiena" w sensie biologicznym, lecz kategoria moralno-rytualna i społeczna, która porządkuje relację z tym, co uznane za zaburzające harmonię. Mary Douglas w klasycznej analizie czystości i zmazy pokazała, że „brud" jest często tym, co narusza klasyfikacje i granice, a więc jest problemem porządku symbolicznego; w shintō widać analogiczną logikę, choć o odmiennym zakotwiczeniu kulturowym. Psychoperformans może przejąć z tego formalną zasadę, ale nie może przejmować ontologii: oczyszczenie w planie sytuacyjnym nie może być przedstawiane jako usuwanie „zmazy" w sensie metafizycznym, lecz jako przejście między reżimami uwagi, jako redukcja bodźców, jako reorganizacja napięcia somatycznego i jako uporządkowanie przestrzeni działania. W przeciwnym razie plan sytuacyjny niepostrzeżenie

wytworzy moralizującą semantykę winy i skażenia, która jest psychologicznie i etycznie ryzykowna, zwłaszcza gdy zostanie sprzęgnięta z autorytetem prowadzącego.

Topologia progu w shintō jest materialna i czytelna: brama torii, podejście sandō, rytmiczne przejście od profanum do strefy sakralizowanej, a następnie powrót. Ta architektura jest w istocie urządzeniem rytualnym, które działa poprzez sekwencję kroków, zmianę perspektywy i zmianę relacji ciała do miejsca. Catherine Bell, opisując „ritualization" jako proces wytwarzania różnicy praktycznej i hierarchii działań, pozwala uchwycić tę logikę bez redukowania jej do „wierzeń". Dla planu sytuacyjnego oznacza to możliwość projektowania progów nie przez intensyfikację symbolu, lecz przez zmianę konfiguracji przestrzennej, przez wyraźne wejście i wyraźne wyjście, przez praktykę przygotowania, która wytwarza stan gotowości. W psychoperformansie próg może być zbudowany przez proste, powtarzalne działania: uporządkowanie miejsca, wyznaczenie granicy, kontrolowane tempo kroku, świadome odłożenie dystraktorów, a dopiero potem wejście w działania na obiekcie–kluczu. W tym sensie shintō jest wzorcem rygoru sytuacyjnego, w którym praktyka zaczyna się zanim zacznie się „główna część", ponieważ zaczyna się od przestrzeni.

Rytuały shintō obejmują między innymi formuły norito, ofiarowania, gesty, a w kontekstach festiwalowych matsuri także procesje, muzykę i taniec, w tym kagura w pewnych tradycjach. Nie jest to jednak pole, które psychoperformans mógłby cytować estetycznie, ponieważ byłoby to przywłaszczenie znaków o statusie wspólnotowym i sakralnym. Religioznawczo można natomiast zanalizować mechanikę: norito działa jako performatyw językowy, który nie tyle „opisuje", ile ustanawia relację i porządek, a jego skuteczność jest funkcją konwencji i instytucji. Tambiah oraz Grimes pozwalają rozumieć takie formuły jako narzędzia organizacji świata społecznego i afektywnego, a nie jako „magiczne zaklęcia" w uproszczonym sensie. W planie sytuacyjnym można przełożyć tę mechanikę na logoperformans o charakterze świeckim: krótkie, formalnie powtarzalne wypowiedzi progowe i domykające, które nie odwołują się do kami ani do sakralnej ontologii, lecz porządkują intencję, rytm i granice działania. To właśnie jest kluczowe: shintō pokazuje, że wypowiedź rytualna nie musi być psychologizującym monologiem, lecz może być narzędziem struktury, a struktura bywa skuteczniejsza niż ekspresja.

W historii Japonii shintō pozostawało długo w ścisłej relacji z buddyzmem w konfiguracjach synkretycznych, często opisywanych jako shinbutsu shūgō, a późniejsze procesy rozdzielania i redefinicji, w tym shinbutsu bunri w epoce Meiji, miały wymiar instytucjonalny i polityczny. Allan Grapard oraz Kuroda Toshio pokazali, że wyobrażenie „czystego shintō" jako autonomicznej religii jest w dużej mierze wytworem nowoczesnych procesów dyskursywnych i państwowych. To ma bezpośrednie znaczenie dla psychoperformansu, ponieważ ostrzega przed naiwną esencjalizacją: nie wolno traktować shintō jako „naturalnej duchowości miejsca", odciętej od historii, państwa i nacjonalizmu. W nowoczesnej historii Japonii istniały formy instytucjonalnej sakralizacji państwa, określane w literaturze jako State Shinto, a choć ich oceny i zakresy są przedmiotem analiz, zasadniczy wniosek pozostaje stabilny: rytuał i symbol mogą zostać użyte do produkcji lojalności i przemocy. Plan sytuacyjny psychoperformansu, jeśli korzysta z modelu oczyszczenia i progu, musi więc wprost wbudować zabezpieczenie antyideologiczne: rytuał ma służyć autonomii jednostki i jakości relacji, nie ma służyć dyscyplinowaniu w imię „wyższej" narracji wspólnotowej.

W shintō obiekty pełnią funkcje rytualne, ale ich status jest jakościowo inny niż w zachodniej ikonografii religijnej, ponieważ shintō bywa kojarzone z ograniczoną rolą przedstawień antropomorficznych i z naciskiem na obecność miejsca oraz na rekwizyty rytualne. W praktykach spotyka się amulety i talizmany, takie jak omamori czy ofuda, a także znaki graniczne, jak shimenawa, oraz rekwizyty liturgiczne. Z perspektywy psychoperformansu jest to obszar podwyższonego ryzyka, ponieważ obiekt–klucz jest fundamentalny dla tej praktyki, a więc pokusa przekształcenia obiektu–klucza w quasi-amulet jest realna. Dlatego translacja musi być bezwzględnie antytalizmaniczna: obiekt–klucz nie może być wprowadzany jako nośnik „mocy ochronnej", lecz jako operator uwagi, rytmu i znaczenia w sensie świeckim. Buddyjska zasada antyreifikacyjna, opisywana wcześniej przez pryzmat śūnyatā, ma tu zastosowanie funkcjonalne: obiekt działa, ponieważ jest używany w sekwencji, a nie dlatego, że posiada substancjalną właściwość. Shintō, ujęte religioznawczo, uczy, jak silnie obiekt i granica mogą organizować zachowanie; psychoperformans musi tę siłę używać bez wzmacniania przesądu jako ontologii.

Z perspektywy teorii rytuału istotne jest także, że shintō wytwarza „czas świąteczny" i „czas progu" przez rytm wspólnotowy. Matsuri jest nie tylko wydarzeniem, lecz mechanizmem reorganizacji relacji społecznych, dystrybucji emocji i pamięci lokalnej. Victor Turner opisywał communitas jako szczególny stan relacyjny generowany w liminalności, ale jednocześnie podkreślał, że liminalność wymaga reintegracji, aby nie zamieniła się w stan niekończącej się wyjątkowości. Dla planu sytuacyjnego psychoperformansu oznacza to, że inspiracja shintō może wspierać projektowanie wspólnotowej ramy działania, o ile zostanie przepisana na świeckie parametry: jasna rola świadka, jasne zasady obecności, jasne procedury wejścia i wyjścia, brak presji na „jedność", oraz domknięcie, które przywraca codzienność bez resztkowej euforii lub napięcia. W przeciwnym razie wytwarzany stan progu może stać się uzależniający, a praktyka straci swój charakter rzemiosła.

W tym miejscu wyłania się zasadnicza różnica między shintō a konfucjanizmem i taoizmem w odniesieniu do planu sytuacyjnego. Konfucjanizm modeluje porządek relacyjny przez mikroformy zachowania i przez etykietę, taoizm modeluje ekonomię interwencji i harmonizację dynamiki bez nadmiaru przymusu, shintō natomiast modeluje warunki sytuacyjne przez próg, oczyszczenie i pracę na miejscu. Te trzy reżimy tworzą razem spójną alternatywę wobec praktyk, które stawiają w centrum interpretację i narrację: tutaj pierwszoplanowe są protokoły, przestrzeń i domknięcie. W języku psychoperformansu oznacza to, że plan sytuacyjny może być projektowany jako „architektura zachowania" bardziej niż „architektura mitu", a obiekt–klucz może pełnić rolę regulatora przejścia, a nie wyłącznie nośnika symboliki. Równocześnie pojawia się wspólny problem metodologiczny: wszystkie trzy tradycje łatwo ulegają zachodniej romantyzacji, w której „Wschód" staje się magazynem uogólnionych metafor. Z punktu widzenia rzetelności naukowej i etyki praktyki to musi zostać zablokowane: psychoperformans może korzystać z tych tradycji jako źródeł modeli rytualizacji i dyscypliny, ale nie może ich traktować jako estetycznej licencji ani jako skrótu do autorytetu.

Domknięcie tego podrozdziału wymaga zintegrowania trzech reżimów — konfucjańskiego, taoistycznego i shintō — w jedną, spójną, religioznawczo ugruntowaną matrycę translacji do planu sytuacyjnego psychoperformansu, bez popadania w dwa przeciwstawne błędy. Pierwszy błąd to orientalizacja, czyli wytwarzanie obrazu „Wschodu" jako jednorodnego repozytorium metafor i „technik", które można swobodnie wyjmować z kontekstu. Drugi błąd to

redukcjonizm, czyli przedstawianie tych tradycji jako czysto „świeckich” etykiet lub „psychologicznych narzędzi” bez uznania ich statusu religijnego, instytucjonalnego i historycznego. W ujęciu naukowym trzeba utrzymać napięcie: te tradycje są jednocześnie praktykami formowania relacji, praktykami organizacji ciała w czasie oraz praktykami wytwarzania progu; a ich skuteczność nie wynika z abstrakcyjnych idei, tylko z infrastruktury wykonania.

Najbardziej syntetycznym sposobem uchwycenia konfucjanizmu w perspektywie planu sytuacyjnego jest potraktowanie li jako reżimu „mikroperformatywności”. Plan sytuacyjny, inspirowany konfucjańsko, buduje przemianę przez protokoły zachowania: jak wchodzę, jak siadam, jak mówię, jak słucham, jak przerywam, jak domykam, jak rezygnuję z reakcji. W tej logice kluczowa jest zasada, że afekt jest w znacznej mierze produktem formy, a nie jej przyczyną: nie „najpierw czuję, potem zachowuję się inaczej”, lecz „zachowuję się inaczej w powtarzalnej formie, a dopiero potem reorganizuje się emocjonalność i intencjonalność”. W psychoperformansie to jest fundament projektowania działań, które są odporne na wahania nastroju i na przypadkowość. Konfucjanizm dostarcza tu także ostrzeżenia: forma może być narzędziem opieki, ale może też być narzędziem dominacji. Dlatego translacja musi zawierać warunek antyautorytarny: protokół nie może być narzędziem posłuszeństwa wobec osoby prowadzącej ani wobec „porządku” rozumianego jako ideologia; protokół ma być narzędziem autonomii i ochrony relacji przed chaosem.

Taoizm w matrycy translacji działa jako reżim „ekonomii interwencji” i „antyprzymusu”. Wu wei w świeckim przekładzie staje się regułą projektowania: nie budujemy planu sytuacyjnego jako próby siłowej zmiany, tylko jako minimalną sekwencję, która przestawia układ. Psychoperformans, w tej perspektywie, ma działać jak precyzyjny klin, a nie jak młot. To wprowadza krytyczny element bezpieczeństwa: redukcję presji na intensywność, redukcję nadmiarowych bodźców, redukcję mnożenia obiektów–kluczy. Taoizm jest też ostrzeżeniem epistemicznym: język „energii” i „przepływu” łatwo ulega pseudonaukowej reifikacji, a talizmanika i liturgia ochronna mogą zostać w kulturze współczesnej błędnie odczytane jako „sprytne narzędzia wpływu”. Psychoperformans musi więc w tym miejscu zdefiniować granicę: dopuszczalna jest analiza mechanizmów performatywnych, niedopuszczalne jest wytwarzanie roszczeń przyczynowych o „działaniu energii” ani kopiowanie znaków i formuł, które funkcjonują w tradycji jako elementy sakralnego autorytetu. Taoizm wnosi zatem dwa zabezpieczenia: minimalizm jako antyeskalacja oraz jawność jako antymistyfikacja.

Shintō w tej matrycy jest reżimem „higieny progu” i „topologii miejsca”. Najbardziej przekładalna jest tu idea, że praktyka zaczyna się od przygotowania warunków, a nie od interpretacji. Oczyszczenie, w świeckiej translacji, oznacza reorganizację uwagi i relacji do miejsca przez proste czynności, które budują przejście: porządek przestrzeni, redukcja dystraktorów, gest wejścia, gest wyjścia, powrót do codzienności. W psychoperformansie jest to lekcja krytyczna, bo praktyka oparta na symbolu i na obiekcie–kluczu łatwo ulega „ciągłej sakralizacji”: uczestnik zaczyna żyć w stanie nieustannego progu. Shintō, jeśli odczytać je poprawnie, pokazuje coś przeciwnego: próg jest wyraźny, a po progu jest powrót. W planie sytuacyjnym oznacza to, że faza domknięcia i wygaszenia nie jest dodatkiem, lecz elementem konstytutywnym. Równocześnie shintō wnosi ostrzeżenie polityczne i historyczne: rytuał i symbol miejsca mogą zostać użyte do produkcji tożsamości zbiorowej o charakterze opresyjnym. Translacja do psychoperformansu musi więc zawierać klauzulę antyideologiczną:

żadna forma progu nie może służyć dyscyplinowaniu w imię wspólnoty, narodu lub „czystości”, a jedynie w imię bezpieczeństwa i jakości relacji.

Z powyższej integracji wynika, że tradycje Chin i Japonii oferują psychoperformansowi przede wszystkim trzy typy infrastruktury, które można zestawić jako trzy filary planu sytuacyjnego o niskiej symbolicznej agresji i wysokiej stabilności. Filar pierwszy to infrastruktura relacji przez formę (konfucjanizm): mikroperfonemy mowy i gestu, protokoły spotkania, etykieta jako regulator przemocy. Filar drugi to infrastruktura działania nienadmiarowego (taoizm): minimalna interwencja, kontrolowana improwizacja, antyeskalacja intensyfikacji. Filar trzeci to infrastruktura progu i miejsca (shintō): przygotowanie przestrzeni, oczyszczenie jako przełączenie reżimu uwagi, wyraźne wejście i wyraźne wyjście. Każdy z tych filarów jest jednocześnie „zasobem” i „ryzykiem”: forma może stać się dominacją, minimalizm może stać się unikaniem, próg może stać się ideologią. Plan sytuacyjny musi więc traktować je jako parametry, które wymagają kalibracji.

W terminach psychoperformansu można to wyrazić jako propozycję architektury planu sytuacyjnego, w której dominują perfonemy porządku i domknięcia, a symbol zostaje przesunięty do roli podporządkowanej. Obiekt–klucz w takiej architekturze ma pełnić przede wszystkim funkcję regulatora progu, czasu i uwagi, a nie funkcję „ikonograficznego ciężaru”. W praktyce oznacza to, że obiekt–klucz jest prosty, neutralny kulturowo, pozbawiony cytatów z tradycji i pozbawiony roszczeń o „moc”. Jego skuteczność wynika z powtarzalności użycia, a powtarzalność jest filarem konfucjańskiego li. Rytm działań ma być nienadmiarowy, co odpowiada taoistycznemu wu wei. Próg i wygaszenie mają być jawne i nieprzekraczalne, co odpowiada shintō jako technologii przejścia. W ten sposób tradycje Azji Wschodniej stają się dla psychoperformansu nie magazynem symboliki, lecz modelem dyscypliny sytuacyjnej, który jest kompatybilny z etyką jawności i z zakazem konfesyjnej mimikry.

Na koniec trzeba dopisać jedno zasadnicze zastrzeżenie metodologiczne, aby utrzymać najwyższy poziom naukowy: konfucjanizm, taoizm i shintō nie są „trzema religiami” w prostym sensie, które dają się mechanicznie porównać z chrześcijaństwem, islamem czy judaizmem. Są to tradycje o innym statusie, często współistniejące, krzyżujące się i funkcjonujące w konfiguracjach synkretycznych oraz instytucjonalnych. Dlatego w planie sytuacyjnym psychoperformansu ich użyteczność polega na dostarczaniu narzędzi opisu infrastruktury praktyki, a nie na dostarczaniu „treści światopoglądowej”. W tym sensie rozdział 34 nie buduje „religijnego eklektyzmu”, lecz buduje religioznawczą kompetencję: zdolność rozpoznania, które elementy praktyk są funkcją dyscypliny, które są funkcją instytucji, które są funkcją symbolu, a które są funkcją władzy.

34.11. Religie Afryki i diaspory atlantyckiej: rytm, trans, ofiara, mediumiczność, muzyka i wspólnota jako performatywne infrastruktury oraz ryzyka translacji do planu sytuacyjnego psychoperformansu

Włączenie religii Afryki oraz tradycji diaspory atlantyckiej do aparatu psychoperformansu wymaga w pierwszej kolejności ustawienia rygoru metodologicznego: nie opisujemy „egzotyki”, tylko historycznie uformowane systemy praktyk, instytucji i języków relacyjnych, powstałe w warunkach przemocy kolonialnej, handlu niewolnikami i przymusowej translokacji populacji, a następnie rozwijane jako formy przeżycia, oporu, rekonstrukcji genealogii oraz reorganizacji

wspólnoty. Klasyczna antropologia, od Melville'a J. Herskovitsa przez Rogera Bastide'a po badaczy późniejszych, pokazała, że termin „synkretyzm" w odniesieniu do tych tradycji jest jednocześnie opisowy i ideologicznie obciążony, bo zbyt łatwo maskuje asymetrię władzy i fakt, że „mieszanie" było często taktyką przetrwania. W ujęciu performatywnym, bliskim analizom Victora Turnera i Catherine Bell, mamy tu do czynienia z wysoce sformalizowanymi procedurami rytualizacji, które produkują progi, reżimy ciała, ekonomie afektu i struktury autorytetu, a ich skuteczność nie jest efektem „wiary w ogóle", tylko skutkiem powtarzalnej technologii społecznej.

Religie diaspory atlantyckiej, takie jak haitiańskie vodou, kubańska santería (Regla de Ocha) i praktyki pokrewne (w tym Regla de Ifá w określonych kontekstach), brazylijskie candomblé, a także tradycje wywodzące się z obszarów Joruba, Fon-Ewe, Kongo i innych regionów Afryki Zachodniej i Środkowej, operują szczególnie gęstą matrycą performatywną, w której rytm, głos, taniec, obiekt, ofiara, pamięć i wspólnota są sprzęgnięte w jeden układ. W literaturze etnograficznej, między innymi u Alfreda Métraux oraz Karen McCarthy Brown w badaniach nad vodou, a także w pracach o candomblé i santeríi autorów takich jak Pierre Verger czy Roger Bastide, stale powraca teza, że nie da się zrozumieć tych religii przez doktrynę, ponieważ ich rdzeń jest proceduralny: wiedza jest wiedzą o tym, jak wykonać, jak wejść w próg, jak utrzymać rytm, jak przejść przez intensyfikację i jak domknąć. Dla psychoperformansu jest to obszar równocześnie inspirujący i wysokiego ryzyka, ponieważ psychoperformans również buduje skuteczność przez wielokanałową partyturę, lecz nie może reprodukować cudzych rytuałów ani przejmować ich semantyki i autorytetu.

Najbardziej fundamentalną infrastrukturą tych tradycji jest rytm rozumiany nie jako „muzyka do tła", lecz jako operator organizacji czasu i ciała. Polirytmia, responsoryczność, repetycja oraz modulacja tempa działają tu jak urządzenie uwagi: porządkują oddech, napięcie mięśniowe, dystrybucję pobudzenia i synchronizację grupową, tworząc warunki dla stanów intensyfikacji, które w wielu kontekstach określa się jako trans, ekstaza lub doświadczenia mediumiczne. W języku antropologii religii trzeba natychmiast zaznaczyć, że „trans" jest kategorią porównawczą, a nie neutralnym opisem biologicznym; jego interpretacja zależy od lokalnej ontologii osoby, ducha i relacji. Z perspektywy planu sytuacyjnego oznacza to, że psychoperformans nie może traktować transu jako celu ani jako atrakcji, lecz może analizować mechanikę rytmu jako technologię regulacji: rytm stabilizuje próg, umożliwia wspólnotowe zsynchronizowanie, wytwarza ramę przewidywalności, a tym samym pozwala bezpieczniej przejść przez intensywność.

Drugą infrastrukturą jest mediumiczność, czyli praktyki, w których osoba działa jako nośnik obecności duchowej, często w konfiguracjach określanych jako opętanie rytualne lub posiadanie przez byt duchowy. Badania nad vodou, santerią i candomblé pokazują, że nie jest to spontaniczny „wybuch", tylko zinstytucjonalizowana technologia roli, w której ciało jest trenowane, wspólnota rozpoznaje znaki, a opiekunowie rytuału kontrolują przebieg. W tym sensie mediumiczność jest ekstremalnym przypadkiem performatywności: osoba zostaje przeorganizowana w tryb, w którym „ja" jest rekonfigurowane przez protokoły gestu, głosu i relacji, a nie przez interpretację introspekcyjną. Psychoperformans może z tego wydobyć wyłącznie zasadę formalną: intensywne stany muszą mieć instytucję domknięcia i muszą być etycznie kontrolowane przez reguły, a nie przez charyzmę prowadzącego. Nie ma tu miejsca na kopiowanie struktur opętania jako „narzędzia terapii" ani jako artystycznego efektu, ponieważ

byłoby to jednocześnie przywłaszczeniem i narażeniem uczestników na destabilizację, zwłaszcza gdy brak jest kulturowo właściwych procedur opieki.

Trzecią infrastrukturą jest ofiara i szerzej ekonomia daru, karmienia, zobowiązania i wymiany, która w tradycjach afro-atlantyckich przyjmuje rozmaite formy, nie zawsze rozumiane literalnie w identyczny sposób w różnych miejscach i liniach praktyki. Religioznawczo ważne jest, aby nie sprowadzać „ofiary" do sensacji ani do moralnego osądu z zewnątrz, lecz rozumieć ją jako mechanizm relacyjny: ofiara organizuje zobowiązania, ustanawia granice, stabilizuje sieci zależności i dystrybuuje odpowiedzialność. Marcel Mauss, analizując dar, pokazał, że wymiana jest strukturą społeczną, a nie tylko gestem dobroci; analogicznie ofiara w wielu religiach jest infrastrukturą relacji i pamięci. Dla psychoperformansu jest to obszar, w którym wolno pracować jedynie na poziomie formalnym i świeckim: można analizować, jak akt daru i rezygnacji działa jako operator domknięcia oraz jak „oddanie" czegoś w sposób kontrolowany rozbraja kompulsywną kontrolę, ale nie wolno imitować rytuałów ofiarnych ani wytwarzać ich substytutów pod pozorem „energii" czy „magii", bo to byłaby produkcja pseudoreligijnego teatru.

W tym miejscu pojawia się kluczowy problem translacyjny: religie diaspory atlantyckiej są religijnymi systemami praktyk, które funkcjonują w ramach konkretnych wspólnot, genealogii i autorytetów, a ich języki są nieprzekładalne wprost bez szkody i bez przemocy interpretacyjnej. Talal Asad wielokrotnie podkreślał, że „religia" jako kategoria zachodnia nie jest neutralna, a dyskurs o praktykach innych kultur bywa narzędziem władzy; w tej perspektywie psychoperformans musi przyjąć zasadę antykolonialnej ostrożności: nie bierze znaków, nie bierze nazw, nie bierze rytuałów, nie bierze roszczeń poznawczych, a bierze wyłącznie wnioski o architekturze wykonania, o roli wspólnoty, o konieczności domknięcia i o ryzykach intensyfikacji. W następnych częściach podrozdziału ta zasada zostanie doprecyzowana na trzech poziomach: poziomie rytmu i głosu jako technologii synchronizacji, poziomie obiektu i materialności jako sieci zobowiązań, oraz poziomie instytucji i autorytetu jako warunku bezpieczeństwa.

Aby precyzyjnie uchwycić performatywną infrastrukturę religii afro-atlantyckich w perspektywie psychoperformansu, trzeba wprowadzić rozróżnienie trzech porządków sprawczości, które w tych tradycjach są zwykle nierozdzielne, a w analizie naukowej muszą zostać rozwarstwione: porządku sonicznym, porządku cielesno-kinestetycznym oraz porządku instytucjonalno-relacyjnym. W tradycjach takich jak vodou, santería i candomblé nie istnieje „muzyka" jako dekoracja; istnieje aparat dźwięku jako narzędzie regulacji relacji, uwagi, pamięci i progu. Etnomuzykologia i antropologia muzyki, w tym perspektywy rozwijane przez badaczy takich jak John Blacking, podkreślają, że muzyka jest formą działania społecznego, a nie jedynie reprezentacją. W religiach diaspory atlantyckiej jest to szczególnie widoczne: dźwięk ustanawia czas rytuału, wyznacza role, a także koduje relacje między wspólnotą a bytami duchowymi.

Porządek soniczny obejmuje rytm, polirytmię, repetycję, responsoryczność i modulację intensywności. W wielu kontekstach praktyka jest organizowana przez instrumentarium perkusyjne oraz przez śpiew i zawołania, które działają jak performatywy: wzywają, ustalają, potwierdzają, domykają. Z perspektywy psychoperformansu zasadnicza jest funkcja tej infrastruktury: rytm jest urządzeniem synchronizacji, a synchronizacja jest urządzeniem wspólnoty. Synchronizacja ma wymiar zarówno fizjologiczny, jak i społeczny: ujednolica tempo

ruchu, stabilizuje oddech, podtrzymuje koncentrację, a jednocześnie dystrybuuje uwagę w grupie tak, aby jednostka nie była sama ze swoją intensywnością. W planie sytuacyjnym jest to wniosek fundamentalny, bo wskazuje, że intensyfikacja bez wspólnotowego „kontenera" jest strukturalnie ryzykowna. Religie afro-atlantyckie tworzą kontener poprzez dźwięk i przez rolę wspólnoty, która śpiewa, odpowiada, podtrzymuje i kontroluje próg.

Porządek cielesno-kinestetyczny w tych tradycjach jest równie istotny, ponieważ ciało jest medium relacji, a nie jedynie nośnikiem emocji. Taniec, krok, kołysanie, gesty rąk, praca miednicy, zmiany ciężaru ciała, a także zorganizowane sekwencje ruchowe są tu często sprzęgnięte z rytmem w sposób, który tworzy reżim kinestetyczny: ciało jest „wprowadzane" w stan, w którym uwaga i afekt stają się podatne na reorganizację. Victor Turner opisywał liminalność jako stan przejściowy, w którym zwykłe struktury zostają zawieszone, a powstaje szczególna intensywność; w religiach afro-atlantyckich liminalność jest w dużej mierze produkowana przez właśnie tę kinestetyczno-soniczną maszynę. Psychoperformans, jeśli ma być uczciwy, musi rozpoznać, że podobny efekt może być osiągany przez wielokanałowe kompozycje ruchu i dźwięku, ale nie wolno mu kopiować konkretnych form tanecznych i pieśni jako cytatu. W planie sytuacyjnym można natomiast adaptować zasadę: ruch i dźwięk mogą pełnić funkcję progu, a próg powinien być wytwarzany procedurą, a nie przypadkiem.

Porządek instytucjonalno-relacyjny jest tym, co odróżnia rytuał od improwizowanej intensyfikacji. W tradycjach afro-atlantyckich istnieją role, autorytety, stopnie wtajemniczenia, opiekunowie ceremonii, a także reguły, które określają, kto ma prawo wykonywać dane czynności, kto może interpretować znaki, kto ma prawo wprowadzać i domykać. To jest szczególnie istotne w kontekście praktyk mediumicznych, gdzie intensyfikacja stanu osoby wymaga ochrony. Etnografie vodou i candomblé wielokrotnie pokazują, że „opętanie" rytualne nie jest chaosem, lecz jest zarządzane przez wspólnotę i przez mistrzów ceremonii, którzy znają protokoły. Z perspektywy psychoperformansu jest to lekcja o granicach charyzmy: charyzma bez instytucji jest ryzykiem nadużycia. Plan sytuacyjny, jeśli ma prowadzić przez intensywność, musi mieć reguły niezależne od osobowości prowadzącego, a jego funkcja musi być jawna.

W tym miejscu trzeba doprecyzować, dlaczego te tradycje są jednocześnie tak „bliskie" psychoperformansowi i tak niebezpieczne translacyjnie. Bliskość wynika z wielokanałowości: obraz, dźwięk, gest, obiekt, przestrzeń i czas współtworzą aparat przemiany. Niebezpieczeństwo wynika z tego, że te aparaty są osadzone w ontologiach, genealogiach i wspólnotach, a ich skuteczność jest powiązana z autorytetem oraz z pamięcią traumy i oporu. Psychoperformans nie może z tego „wziąć" technik w sposób wolny, bo byłoby to kolonialne przywłaszczenie oraz ryzykowne przeniesienie intensyfikacji bez kontenera. Dlatego jedyną dopuszczalną translacją jest translacja proceduralna: analiza mechanizmów i budowanie własnych, świeckich odpowiedników, które nie cytują nazw, bóstw, pieśni, gestów ani talizmanów.

W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny może inspirować się trzema zasadami. Zasada pierwsza: intensyfikacja ma być zawsze dystrybuowana w strukturze wspólnoty lub w strukturze roli świadka, a nie pozostawiana jednostce. Zasada druga: rytm i repetycja mogą działać jak stabilizatory uwagi i emocji, ale muszą być parametryzowane, aby nie eskalowały do utraty kontroli bez możliwości domknięcia. Zasada trzecia: obiekt–klucz w tradycjach afro-atlantyckich bywa częścią ekonomii zobowiązań, daru i ofiary; w psychoperformansie można

przełożyć tę logikę wyłącznie na świecką ekonomię rezygnacji i daru bez sakralizacji — akt oddania czasu, akt rezygnacji z dystraktora, akt domknięcia poprzez gest, który symbolicznie kończy cykl, ale nie wytwarza roszczeń ontologicznych.

W kolejnej części podrozdziału konieczne będzie wejście w problem „ofiary" i „darowania" jako struktury performatywnej, z jednoczesnym utrzymaniem rygoru antysensacyjnego. Trzeba będzie rozdzielić: ofiarę jako ekonomię zobowiązań, ofiarę jako mechanizm domknięcia, oraz ofiarę jako pole etycznego konfliktu w odbiorze zachodnim. Równolegle trzeba będzie doprecyzować problem mediumiczności: jak odróżnić opis religioznawczy od psychologizacji, i jak w psychoperformansie zbudować odpowiedniki kontroli intensywności bez odwołania do modeli „opętania". Dopiero wtedy możliwe będzie sformułowanie bezpiecznych kryteriów projektowania planu sytuacyjnego inspirowanego, ale nie kopiującego, afro-atlantyckich technologii rytuału.

W religiach Afryki oraz diaspory atlantyckiej problem ofiary i daru jest rdzeniowym węzłem performatywnej infrastruktury, ale nie w znaczeniu redukowalnym do prostego „składania czegoś duchom". Antropologia religii po Marcelu Maussie i klasycznych analizach ekonomii daru rozpoznaje, że ofiara jest przede wszystkim mechanizmem wytwarzania relacji zobowiązania, czyli specyficzną technologią wiązania: wiązania osoby z wspólnotą, wspólnoty z miejscem, czasu z pamięcią, a w obrębie ontologii danych tradycji także wiązania świata widzialnego z niewidzialnym. W diasporze atlantyckiej ten mechanizm został dodatkowo naznaczony historią wymuszonej translokacji, przetrwania i rekonstrukcji genealogii; dlatego ofiara nie jest tu wyłącznie „rytuałem" w sensie formalnym, lecz jednym z narzędzi utrzymywania ciągłości i zarządzania brakiem. W ujęciu Rogera Bastide'a i w nowszych analizach dotyczących candomblé, santeríi czy vodou, ofiara pracuje jak operator reprodukcji świata społecznego: dystrybuuje role, ustanawia hierarchie odpowiedzialności, sankcjonuje przejścia statusowe, a zarazem rearanżuje afekt, ponieważ akt darowania i rezygnacji przestawia relację jednostki do kontroli, lęku i kompulsywnego zawłaszczania.

Jeżeli psychoperformans ma utrzymać najwyższy rygor etyczny, musi odróżnić dwa poziomy analizy ofiary. Poziom pierwszy jest religioznawczy i dotyczy realnych praktyk wspólnotowych, w których ofiarowanie może obejmować pokarm, napoje, przedmioty, pracę, czas, a w niektórych tradycjach także ofiary zwierzęce, które mają własne normy, ograniczenia i konteksty. Poziom drugi jest translacyjny i dotyczy tego, co w ogóle wolno przenieść do planu sytuacyjnego psychoperformansu jako świecką analogię funkcji, nie jako cytat czy imitację. Ten drugi poziom jest skrajnie wąski: psychoperformans nie może wykonywać substytutów ofiary w formie udawanej liturgii ani budować pseudo-rytuałów karmienia bytów, ponieważ natychmiast wytworzyłby niejawny system roszczeń metafizycznych, a równocześnie zaryzykowałby kolonialne przywłaszczenie znaków i struktur. Dopuszczalne jest natomiast opisanie formalnego mechanizmu: akt ofiarowania jest aktem dobrowolnej utraty w ramach kontrolowanej sekwencji, a utrata działa jako domknięcie, ponieważ „zamyka obieg" kompulsji i reorganizuje priorytety.

W tym miejscu szczególnie użyteczna okazuje się teoria rytuału jako performatywnej produkcji różnicy praktycznej, rozwijana przez Catherine Bell. W tradycjach afro-atlantyckich „dar" i „ofiara" nie są zwykłym przekazaniem obiektu, lecz są rytualizacją, która tworzy hierarchię działań i ustanawia, że pewne rzeczy w danym czasie i miejscu mają inny status.

Rytualizacja działa przez powtórzenie, przez publiczność, przez autorytet oraz przez materialność, która jest nieprzekładalna na czystą psychologię. To właśnie materialność wymaga szczególnego nacisku w perspektywie psychoperformansu, bo psychoperformans również operuje obiektem–kluczem, a więc stoi na granicy, na której łatwo pomylić obiekt jako funkcję planu sytuacyjnego z obiektem jako fetyszem. Religie diaspory pokazują, że obiekt w rytuale jest węzłem sieci: nie jest prywatną metaforą, tylko wspólnotową jednostką relacji, która może mieć status dziedziczony, inicjacyjny, status miejsca, status osoby. Dlatego plan sytuacyjny psychoperformansu, inspirowany formalnie tymi tradycjami, musi wprost programować antyfetyszyzację: obiekt–klucz ma mieć funkcję, czas działania i procedurę domknięcia, po której jego „działanie" zostaje unieważnione.

Materialność w religiach afro-atlantyckich wiąże się z rozbudowanym aparatem przestrzennym: ołtarz, dom rytualny, świątynia, przestrzeń procesyjna, strefy wyłączone, rekwizyty, naczynia, barwy, rośliny, elementy stroju, instrumenty. W tym sensie rytuał jest konstrukcją środowiskową, a nie tylko sekwencją zachowań. Analizy takich badaczy jak J. Lorand Matory, piszącego o polityce tradycji i o instytucjonalnej dynamice systemów orisha w diasporze, czy Stephan Palmié, krytycznie analizującego kategorie „retencji" i „autentyczności", pozwalają uchwycić, że materialność nie jest „resztką" religii, lecz jej językiem. Psychoperformans powinien to odczytać jako przypomnienie: jeżeli plan sytuacyjny działa, to dlatego, że projektuje środowisko, a nie dlatego, że uczestnik „zrozumiał symbol". Jednocześnie różnica jest zasadnicza: w religiach afro-atlantyckich materialność jest osadzona w genealogii wspólnoty i w ontologii bytów, natomiast w psychoperformansie materialność musi pozostać świeckim operatorem uwagi i relacji, bez roszczeń o kontakt z inną rzeczywistością.

Problem ofiary trzeba też widzieć jako problem granic i odpowiedzialności, a nie wyłącznie intensywności. W wielu tradycjach diaspory istnieją precyzyjne reguły tego, kto może wykonywać dane czynności, jakie są warunki czystości, jakie są normy dystrybucji i co jest dopuszczalne w danej sytuacji. Ta normatywność jest często niezrozumiała dla obserwatorów z zewnątrz, którzy romantyzują „spontaniczność" lub przeciwnie, moralizują praktyki bez wiedzy o ich strukturze. Psychoperformans ma tu do przejęcia wyłącznie jedną lekcję: intensywność musi być kontrolowana przez regułę, a reguła musi być jawna. To oznacza, że w planie sytuacyjnym nie wolno wytwarzać działań, które „udają" rytuał ofiarny, lecz wolno projektować świeckie akty rezygnacji i daru jako element domknięcia, na przykład dar czasu, dar pracy, dar uwagi, dar zasobu na rzecz relacji, a także akt wycofania się z dystraktora lub kompulsji w sposób kontrolowany i odwracalny. Taki „dar" jest formalnym odpowiednikiem ofiary jako mechanizmu domknięcia, ale nie jest symulacją cudzej religii.

Na poziomie psychodynamiki i teorii afektu akt daru i rezygnacji działa także jako praca na ambiwalencji, ponieważ wymaga jednoczesnego uznania wartości czegoś i zgody na utratę. W tradycjach religijnych jest to często sprzęgnięte z obrazami karmienia, oddawania, prośby i wdzięczności, lecz w psychoperformansie musi zostać sformułowane w języku funkcjonalnym. Akt rezygnacji, jeśli jest dobrze osadzony w protokole, może rozbrajać mechanizmy kontroli i lęku, ale jeśli jest źle osadzony, może uruchamiać poczucie winy, przymus i autoagresję. Dlatego translacja musi być precyzyjna: rezygnacja nie może być karą ani moralnym testem, a jedynie świadomym zabiegiem operacyjnym, którego parametry są wcześniej ustalone, a którego domknięcie jest obowiązkowe. Religie afro-atlantyckie, widziane przez pryzmat ich instytucjonalnych procedur, pokazują, że rytuał działa bezpiecznie wtedy, gdy jest wspólnotowo

podtrzymywany i gdy istnieje autoryzowany system opieki; psychoperformans, działając poza tymi strukturami, musi budować bezpieczeństwo przez transparentność i przez zakaz presji.

W tym kontekście szczególne znaczenie ma kategoria głosu i imienia, ponieważ w wielu tradycjach diaspory wezwania, zawołania i formuły nie są „poezją", lecz narzędziem ustanawiania relacji. Religioznawczo jest to obszar, w którym język działa jako performatyw w sensie Austina i Tambiaha: wypowiedź jest czynnością, a nie opisem. Psychoperformans ma tu analogiczne możliwości, ale jednocześnie musi utrzymać zakaz cytowania formuł konfesyjnych, imion bytów i pieśni rytualnych. Translacja może dotyczyć wyłącznie samej struktury: krótkie wypowiedzi progowe, krótkie wypowiedzi domykające, wypowiedzi delimitujące granicę oraz wypowiedzi wprost stwierdzające intencję i warunki bezpieczeństwa. W ten sposób psychoperformans może korzystać z wiedzy o sprawczości mowy w rytuale, nie popadając w imitację religii.

Wreszcie, ofiara i dar w tradycjach afro-atlantyckich są nierozdzielne od pamięci historycznej i od polityki przetrwania, co w analizie musi zostać wypowiedziane bez eufemizmu. Praktyki te rozwijały się w warunkach, w których ciało i genealogia były przedmiotem przemocy, a wspólnota była rozbijana; rytuał działał więc jako aparat rekonfiguracji osoby i relacji. To jest powód, dla którego translacja do psychoperformansu wymaga etyki antykolonialnej w sensie Talala Asada: nie wolno traktować tych praktyk jako uniwersalnego zestawu narzędzi. Wolno natomiast potraktować je jako najwyraźniejszy przykład tego, że rytuał jest technologią wspólnoty i że intensywność wymaga instytucji domknięcia. W psychoperformansie oznacza to konieczność projektowania planów sytuacyjnych, w których wspólnota i świadek nie są dodatkiem, a „dar" jest rozumiany jako świecka ekonomia odpowiedzialności, a nie jako substytut cudzej ofiary.

W obrębie religii Afryki i diaspory atlantyckiej szczególnie newralgicznym węzłem dla psychoperformansu jest mediumiczność oraz cały aparat stanów intensyfikacji, które w języku porównawczym bywają ujmowane jako trans, opętanie rytualne, posiadanie, ekstaza lub przejściowa zmiana trybu osobowego. Religioznawczo i antropologicznie trzeba tu utrzymać podwójną dyscyplinę: po pierwsze, nie wolno redukować tych stanów do „psychopatologii" ani do samej neurofizjologii, ponieważ są one osadzone w lokalnych ontologiach osoby, relacji i sprawczości; po drugie, nie wolno ich romantyzować jako „pierwotnej autentyczności", ponieważ w praktyce są to stany instytucjonalnie zarządzane, społecznie rozpoznawane i normatywnie kontrolowane. Klasyczne prace I. M. Lewisa nad religiami ekstatycznymi oraz badania Eriki Bourguignon nad opętaniem jako zjawiskiem kulturowo ustrukturowanym pokazały, że „possession" nie jest jedną rzeczą, tylko rodziną zjawisk, których sens zależy od kontekstu, od roli wspólnoty oraz od reżimu interpretacji. Z perspektywy planu sytuacyjnego psychoperformansu to oznacza, że nie istnieje etycznie dopuszczalna droga „zapożyczania" opętania jako techniki, ponieważ jego bezpieczeństwo i znaczenie wynikają z infrastruktury instytucjonalnej, której psychoperformans nie posiada i której nie powinien symulować.

Istotne jest przy tym rozróżnienie między dwoma porządkami, które w potocznym opisie bywają mieszane: porządkiem zmian stanu świadomości oraz porządkiem zmiany statusu społecznego. W wielu tradycjach afro-atlantyckich stan mediumiczny nie jest prywatnym przeżyciem, lecz wydarzeniem społecznym, w którym jednostka przechodzi w tryb roli rozpoznawanej przez innych, a wspólnota staje się aparatem walidacji i opieki. Janice Boddy,

analizując zjawiska opętania w perspektywie antropologii ciała i władzy, pokazała, że takie stany mogą działać jako język negocjowania napięć społecznych oraz jako kanał regulacji relacji, a więc jako technologia kulturowa, nie „dziwność" psychiczna. W praktyce oznacza to, że psychoperformans, nawet jeśli jest zainteresowany intensyfikacją jako sposobem przełączenia trybu doświadczenia, musi utrzymać model świecki i proceduralny: intensywność ma być zawsze podporządkowana bezpieczeństwu, a jej interpretacja ma być dobrowolna, odwracalna i nieautorytarna. W przeciwnym razie prowadzący psychoperformans mógłby wejść w rolę quasi-kapłana, a to byłoby strukturalnie sprzeczne z etyką jawności i z zakazem wytwarzania zależności.

Centralną kategorią, która spaja mediumiczność z rytmem i ruchem, jest „technologia progu" rozumiana jako sekwencyjne wytwarzanie przejścia między reżimami uwagi i kontroli. Etnomuzykologiczne analizy relacji muzyki i transu, w szczególności u Gilberta Rougeta, podkreślały, że dźwięk nie „powoduje" transu mechanicznie, lecz współtworzy warunki jego społecznego uruchomienia, stabilizacji i domknięcia. To rozróżnienie jest krytyczne, ponieważ usuwa naiwny determinizm i pozwala widzieć rytm jako narzędzie organizacji, a nie jako magiczny przycisk. Dla planu sytuacyjnego psychoperformansu wynika stąd rygor: jeśli w ogóle projektuje się segmenty o podwyższonej intensywności, muszą one mieć parametry, progi przerwania i fazy wygaszania, a dźwięk oraz ruch mają służyć nie eskalacji, lecz sterowalności i dystrybucji uwagi. W religiach afro-atlantyckich sterowalność jest wspólnotowa i instytucjonalna; w psychoperformansie musi stać się sterowalnością proceduralną, opisaną wprost w planie sytuacyjnym.

W tradycjach diaspory atlantyckiej intensyfikacja jest też spleciona z ontologią relacyjną, w której osoba bywa rozumiana jako węzeł sił, przynależności i zobowiązań, a nie jako autonomiczny, zamknięty podmiot liberalny. W konsekwencji „przemiana" w tych religiach ma często charakter relacyjny: dotyczy nie tylko jednostki, ale także jej usytuowania we wspólnocie, jej statusu, jej zobowiązań, jej ochrony oraz jej pamięci. Psychoperformans może z tego wyprowadzić wyłącznie jedną, bardzo konkretną lekcję projektową: plan sytuacyjny nie powinien traktować pracy jako wyłącznie introspekcyjnej, bo skuteczność wielu praktyk wynika z tego, że reorganizują relacje, a nie tylko stany wewnętrzne. Jednocześnie psychoperformans nie może naśladować struktur wtajemniczenia, genealogii i sankcji, bo ich kopiowanie jest zarówno etycznie problematyczne, jak i praktycznie niebezpieczne. Zamiast tego dopuszczalna jest konstrukcja świeckiego odpowiednika „kontenera wspólnotowego": rola świadka, zasada nieinterpretowania cudzych stanów, protokół opieki w intensywności oraz protokół domknięcia i reintegracji.

Szczególnej ostrożności wymaga kwestia „duchów", „bóstw" i nazw bytów, ponieważ w religiach afro-atlantyckich są one nie tylko figurami symbolicznymi, lecz elementami realnej ontologii praktykujących oraz narzędziem organizacji świata społecznego. Dla psychoperformansu zakaz jest bezwzględny: nie używa się imion, nie cytuje się pieśni, nie odtwarza się gestów ani rekwizytów, które są rozpoznawalne jako elementy rytuału danej tradycji, a zwłaszcza nie buduje się planu sytuacyjnego na obietnicy kontaktu z bytami. W przeciwnym razie praktyka staje się symulacją religii, co jest jednocześnie przywłaszczeniem i nadużyciem epistemicznym, bo psychoperformans nie ma uprawnień ani podstaw, by rościć sobie kompetencję do takich ontologii. Możliwa pozostaje natomiast analiza struktury: w jaki sposób personifikacje relacyjne porządkują doświadczenie, jak działają jako mapy afektu i

obowiązku, oraz jak stabilizują wspólnotę poprzez rytualną dystrybucję ról. Tę analizę można przełożyć na świeckie narzędzia psychoperformansu w formie pracy na figurach i rolach, ale bez wchodzenia w reżim „religijnego przywoływania".

W tym miejscu trzeba również wprowadzić kryterium antysensacyjności jako zasadę pisania i projektowania. Religie afro-atlantyckie są w historii europejskiej recepcji obciążone długą serią fantazmatów kolonialnych, od demonizacji po fetyszyzację „transu" jako widowiska, a oba te bieguny wytwarzają epistemiczną przemoc. Z perspektywy naukowej i etycznej psychoperformans powinien przyjąć perspektywę, w której intensyfikacja nie jest „atrakcją", tylko fragmentem infrastruktury, a jej sens jest społeczny, historyczny i instytucjonalny. W planie sytuacyjnym przekłada się to na zakaz projektowania działań nastawionych na „odjazd", „ekstazę" czy „przekroczenie" jako wartości samej w sobie. Jeżeli plan sytuacyjny w ogóle dotyka intensywności, musi ją traktować jako parametr ryzyka, a nie jako wskaźnik jakości, i musi zawierać mechanizmy ochrony przed eskalacją.

Z punktu widzenia teorii performansu istnieje jeszcze jedno ważne rozpoznanie: to, co w religiach afro-atlantyckich bywa postrzegane jako „opętanie", można równocześnie rozumieć jako skrajnie rygorystyczny wariant zachowania odtwarzanego, w sensie, w jakim Richard Schechner pisał o „restored behavior". Nie oznacza to, że mediumiczność jest teatrem w banalnym sensie, lecz że jest ucieleśnioną procedurą, w której ciało wchodzi w społecznie uznany repertuar, a repertuar jest stabilizowany przez rytm, wspólnotę i instytucję. Psychoperformans może przejąć z tego jedynie formalny wniosek o roli repertuaru: skuteczność działań jest większa, gdy istnieje powtarzalny język gestu i głosu, a repertuar jest utrzymywany przez protokół, nie przez improwizowany nastrój. Równocześnie jest to kolejny argument przeciwko naśladowaniu: „repertuar" religii diaspory jest własnością wspólnotową i historyczną, a jego kopiowanie byłoby nie tylko nieetyczne, lecz także nieadekwatne funkcjonalnie, bo zostałby odcięty od warunków, które go stabilizują. W psychoperformansie repertuar musi być wytworzony własny, neutralny kulturowo, jawny i odwracalny.

Na końcu tej części trzeba zarysować najbardziej precyzyjną, a zarazem bezpieczną translację, jaką psychoperformans może wykonać wobec tej rodziny tradycji, i jest to translacja struktury opieki. Religie afro-atlantyckie uczą, że intensywność może być bezpieczna tylko wtedy, gdy jest społecznie podtrzymywana, a ktoś odpowiada za domknięcie, za ochronę, za granice i za reintegrację. Psychoperformans nie może produkować autorytetu inicjacyjnego, ale może produkować protokół: jawny opis warunków przerwania, jawny opis ról obecnych w sytuacji, jawny opis domknięcia oraz obowiązkową fazę „powrotu do zwykłości" jako element partytury, nie jako komentarz. W kolejnej części podrozdziału konieczne będzie doprecyzowanie tych kryteriów jako zestawu warunków brzegowych planu sytuacyjnego: kryteriów antyprzywłaszczeniowych, kryteriów antyfetyszyzacyjnych, kryteriów antyautorytarnych oraz kryteriów bezpieczeństwa intensywności, w tym zasad pracy z dźwiękiem i ruchem bez wchodzenia w reżim transu jako celu.

Końcowa synteza tego podrozdziału musi utrzymać jednocześnie trzy rygory: rygor rzetelności opisowej wobec religii afro-atlantyckich jako realnych, zinstytucjonalizowanych tradycji wspólnotowych; rygor etyczny, wynikający z kolonialnej historii ich recepcji i współczesnych relacji władzy; oraz rygor projektowy, właściwy planowi sytuacyjnemu psychoperformansu, który nie jest religią i nie może produkować własnej, ukrytej konfesji przez naśladownictwo. Z

perspektywy antropologii religii, od klasycznych analiz Maussa, przez ujęcia rytuału jako performatywu u Tambiaha, po krytykę kategorii „religii" i „tradycji" u Talala Asada, najważniejsze jest rozpoznanie, że performatywność nie oznacza dowolności. W tradycjach diaspory atlantyckiej skuteczność rytuału jest sprzężona z genealogią przekazu, autorytetem wspólnoty i materialną infrastrukturą miejsca; psychoperformans nie może tego odtworzyć ani symulować bez wytwarzania epistemicznej i etycznej przemocy. Wniosek translacyjny jest więc negatywny i pozytywny zarazem: negatywny, bo blokuje cytowanie formuł, imion bytów, gestów i rekwizytów; pozytywny, bo pozwala przejąć wiedzę o architekturze wykonania, o roli rytmu jako regulatora, o konieczności opieki i domknięcia oraz o tym, że intensywność jest zawsze polityką instytucji, nie prywatną przygodą.

W języku planu sytuacyjnego najważniejszym transferem pozostaje transfer struktury synchronizacji. Religie afro-atlantyckie pokazują, że rytm i głos wytwarzają entrainment, czyli wciągnięcie ciała w powtarzalny układ czasowy, co ma jednocześnie wymiar fizjologiczny i społeczny. Ten układ nie jest neutralny: reguluje pobudzenie, zmienia dystrybucję uwagi, stabilizuje ruch i wzmacnia kinestetyczną empatię grupy, a przez to tworzy kontener dla przejścia. W psychoperformansie można zbudować świecki odpowiednik tej infrastruktury, ale wyłącznie jako precyzyjnie parametryzowaną procedurę regulacji, a nie jako maszynę do wywoływania transu. Oznacza to, że dźwięk ma funkcję operacyjną, nie sakralną; jego parametry muszą być jawne, odwracalne i możliwe do przerwania; a próg intensyfikacji musi zostać wyraźnie oddzielony od fazy reintegracji, która w tradycjach diaspory jest chroniona wspólnotą i protokołem. W analizach Gilberta Rougeta o relacji muzyki i stanów ekstatycznych kluczowe jest właśnie to, że muzyka nie działa mechanicznie, lecz w kontekście; plan sytuacyjny psychoperformansu musi więc dbać o kontekst proceduralny, aby nie zredukować dźwięku do narzędzia eskalacji.

Drugim transferem jest transfer rozumienia materialności jako sieci zobowiązań. W religiach diaspory obiekt, pokarm, kolor, tkanina, instrument, układ przestrzeni i dystrybucja rekwizytów są elementami systemu relacji, a nie prywatnymi metaforami. To jest szczególnie ważne dla psychoperformansu, w którym obiekt–klucz jest centralny, a ryzyko fetyszyzacji jest strukturalnie wysokie. Z tego powodu plan sytuacyjny, inspirowany formalnie tradycjami afro-atlantyckimi, musi mieć wpisaną procedurę odczarowania obiektu–klucza: obiekt ma mieć jasno określoną funkcję, czas aktywności i tryb unieważnienia po zakończeniu, tak aby nie przechodził w status amuletu ani „nośnika mocy". Analizy krytyczne Stephana Palmiégo i J. Loranda Matory'ego, dotyczące polityk autentyczności, tradycji i instytucji w obrębie systemów orisha, przypominają, że materialność jest zawsze usytuowana historycznie i instytucjonalnie; psychoperformans powinien więc pracować na własnych, neutralnych rekwizytach oraz własnych protokołach, a nie na symbolach rozpoznawalnych jako cudze dziedzictwo rytualne.

Trzeci transfer dotyczy mediumiczności rozumianej nie jako spektakl, lecz jako model kontroli intensywności przez role i opiekę. Badania Eriki Bourguignon oraz I. M. Lewisa pokazały, że „possession" jest kulturowo ustrukturowane i w wielu miejscach pełni funkcje społeczne, terapeutyczne i polityczne, ale zawsze w ramach określonych ról oraz w ramach rozpoznawalnych procedur. Psychoperformans może przejąć jedynie formalną lekcję, że intensyfikacja wymaga opiekuna i że interpretacja intensywności nie może należeć do jednej osoby dysponującej autorytetem. Zamiast modelu „opętania" plan sytuacyjny powinien budować model rozproszonej odpowiedzialności: świadek lub wspólnota pełni rolę kontenera,

a procedura jest ważniejsza niż charyzma. W praktyce oznacza to zakaz autorytarnych interpretacji, zakaz presji na doświadczenie graniczne, a także obowiązkowe mechanizmy przerwania i bezpiecznego powrotu. Victor Turner, pisząc o liminalności i communitas, podkreślał, że próg jest etapem przejściowym, który domaga się reintegracji; w psychoperformansie reintegracja musi być technicznie zaprojektowana, nie zostawiona „naturalnemu wyciszeniu".

Czwartym transferem pozostaje sprawczość mowy, ale tylko na poziomie struktury, nie cytatu. W religiach diaspory zawołania, śpiew responsoryczny i formuły działają jako performatywy, a więc jako akty ustanawiające relację, granicę i status sytuacji. W ujęciu Austina oraz Tambiaha mowa rytualna nie opisuje, tylko działa, ponieważ jest osadzona w konwencji. Psychoperformans nie może przejmować cudzych konwencji, ale może zbudować własne, świeckie performatywy progowe i domykające: krótkie wypowiedzi delimitujące, które stabilizują intencję, określają granice i potwierdzają zakończenie. Istotne jest, aby te wypowiedzi nie miały tonu zaklęcia ani obietnicy „mocy", lecz były językiem procedury, który minimalizuje sugestię i maksymalizuje autonomię uczestnika.

Ostatecznie religie Afryki i diaspory atlantyckiej ujawniają dla psychoperformansu jedną zasadę nadrzędną: intensywność jest zawsze kwestią infrastruktury, a nie tylko przeżycia. To infrastruktura decyduje, czy próg stanie się narzędziem rekonstrukcji relacji, czy narzędziem destabilizacji, manipulacji i zależności. W perspektywie etycznej, zgodnej z wrażliwością dekolonialną, plan sytuacyjny powinien unikać wytwarzania „cudzego" przez imitację, a zarazem powinien traktować własne działania jako obszar odpowiedzialności porównywalnej z odpowiedzialnością instytucji rytuału: jeśli wprowadza się rytm, trzeba wprowadzić domknięcie; jeśli wprowadza się ruch, trzeba wprowadzić wygaszenie; jeśli wprowadza się obiekt–klucz, trzeba wprowadzić unieważnienie; jeśli wprowadza się świadków, trzeba wprowadzić reguły milczenia, nieinterpretowania i ochrony granic. Taki model zachowuje precyzję naukową, bo uznaje, że rytuał jest technologią społeczną, a zarazem zachowuje integralność psychoperformansu, bo nie miesza go z konfesją i nie produkuje fałszywej genealogii.

34.12. Religie rdzennych Ameryk: ceremonie przejścia, krajobraz, pieśń i praca na progu, krytyka kategorii „szamanizmu" oraz etyka translacji do planu sytuacyjnego psychoperformansu

Religie rdzennych Ameryk są w polu akademickim jednym z najtrudniejszych i najbardziej obciążonych obszarów opisu, ponieważ ich recepcja została uformowana przez kolonialne reżimy wiedzy, asymetrie prawne, przemoc asymilacyjną oraz długą historię redukcji złożonych kosmologii do jednego słowa „szamanizm". Jeśli ten podrozdział ma utrzymać najwyższy poziom naukowy i pełną zgodność faktograficzną, musi rozpocząć się od krytyki samej kategorii porównawczej. „Szamanizm" w wersji popularnej działa jako skrót, który wytwarza fałszywą jednorodność między radykalnie różnymi tradycjami, redukuje instytucje, języki, prawa i genealogie do fantazmatu „człowieka-medycyny" oraz unieważnia politykę kolonialną, w której praktyki były zakazywane, patologizowane i karane. W ujęciu badaczy takich jak Vine Deloria Jr., krytykujących kolonialne formy opisu religii rdzennych, oraz w szeroko rozumianych perspektywach dekolonialnych, punkt wyjścia jest jednoznaczny: nie wolno traktować tych religii jako magazynu technik transowych ani jako estetycznej licencji do wytwarzania „rytuału"

poza wspólnotą. Dla psychoperformansu oznacza to rygor antyprzywłaszczeniowy jeszcze ostrzejszy niż w przypadku tradycji afro-atlantyckich.

Religie rdzennych Ameryk są ekstremalnie zróżnicowane i nie dają się streścić w jednym modelu. Obejmują systemy kosmologiczne i praktyki plemion oraz narodów od Arktyki, przez obszary subarktyczne, Wielkie Równiny, regiony północno-zachodniego wybrzeża, Kalifornię, Południowy Zachód, Mezoamerykę, Andy, Amazonie i południowy stożek Ameryki. Każdy z tych regionów ma odmienne formy instytucjonalne, odmienne języki rytuału, odmienne relacje między praktyką a narracją, a także odmienne formy organizacji społecznej. Redukowanie tego do jednego typu „szamana" jest więc nie tylko błędem poznawczym, lecz także błędem etycznym, bo usuwa z opisu konkretne wspólnoty i ich polityczno-prawną podmiotowość. Plan sytuacyjny psychoperformansu może się tu uczyć tylko na poziomie formalnym: jak próg jest produkowany przez krajobraz, jak pieśń i opowieść tworzą pamięć, jak rytuał dystrybuuje rolę wspólnoty, oraz jak ceremonia przejścia działa jako aparat reorganizacji życia. Nie może natomiast kopiować nazw, pieśni, gestów ani rekwizytów, nie może symulować praktyk inicjacyjnych, nie może też sugerować, że dysponuje równoważnym autorytetem.

W tej perspektywie centralnym tematem staje się relacja między praktyką a miejscem. W wielu tradycjach rdzennych krajobraz nie jest „tłem", lecz aktywnym elementem kosmologii i pamięci, a więc elementem, który współkonstytuuje sens. Religioznawczo i antropologicznie można to ująć jako ontologię relacyjną: miejsce jest nie tylko przestrzenią, lecz węzłem relacji, genealogii i zobowiązań. W praktykach ceremonii przejścia, pielgrzymek, obrzędów sezonowych i rytuałów wspólnotowych miejsce bywa traktowane jako medium, które „pamięta" i które reguluje zachowanie. Psychoperformans, który operuje przestrzenią jako częścią planu sytuacyjnego, może z tego wynieść istotne rozpoznanie: próg jest najsilniejszy, gdy jest osadzony w topologii, a topologia nie musi być wytworzona symbolicznie — może być wytworzona przez realny teren, światło, granicę i warunki środowiskowe. Jednak przekład musi być świecki i pozbawiony sakralizacji: nie wolno mówić o „duchach miejsca" jako roszczeniu poznawczym, można natomiast mówić o ekologii percepcyjnej, o pamięci przestrzeni i o somatycznych efektach krajobrazu.

Drugim rdzeniowym tematem są ceremonie przejścia i praca na progu. Arnold van Gennep opisał klasyczną triadę separacji, liminalności i reintegracji, a Victor Turner rozwinął analizę liminalności i communitas, często odwołując się do materiałów etnograficznych z różnych kultur. W przypadku religii rdzennych Ameryk ten aparat teoretyczny bywa użyteczny, ale bywa też problematyczny, jeśli przykrywa lokalne kategorie i lokalne cele. Niemniej w perspektywie psychoperformansu ważne jest to, że ceremonie przejścia są zwykle procesami, nie pojedynczymi wydarzeniami, i są osadzone w instytucjach wspólnotowych, które gwarantują domknięcie. W praktykach inicjacyjnych, obrzędach dorastania, rytuałach uzdrowieniowych i ceremoniach sezonowych próg nie jest celem samym w sobie, lecz narzędziem reorganizacji relacji, statusu i odpowiedzialności. Psychoperformans może przełożyć tę logikę na plan sytuacyjny jako zasadę: każda intensyfikacja musi być wpisana w serię i musi mieć reintegrację. Nie wolno jednak symulować inicjacji ani używać estetyki „wizji" jako atrakcji, ponieważ to jest typowa kolonialna fantazja, która przekształca realne instytucje w widowisko.

Trzecim tematem jest pieśń, opowieść i pamięć. W wielu tradycjach rdzennych pieśń nie jest „artystycznym dodatkiem", lecz narzędziem pamięci, instrukcją, mapą relacji oraz urządzeniem

progu. Opowieść jest często relacją ontologiczną i etyczną: ustanawia, kim jest wspólnota, jakie są jej zobowiązania wobec miejsca, wobec innych istot i wobec przodków. W perspektywie performatywności pieśń i opowieść działają jako akty ustanawiające — nie tyle „mówią o", ile „robią". Psychoperformans może z tego wyprowadzić formalny wniosek o roli języka i dźwięku: plan sytuacyjny może korzystać z pieśni lub recytacji jako operatora rytmu i uwagi, ale musi wytwarzać własne teksty i własne formy, a nie cytować pieśni tradycyjnych. Podobnie może korzystać z opowieści jako narzędzia domknięcia i sensotwórczości, ale nie może wytwarzać fałszywych genealogii ani podszywać się pod „rdzenną mądrość".

Z tych trzech osi wynika najważniejszy problem translacyjny: religie rdzennych Ameryk są nierozdzielne od polityki uznania, praw do praktyki, ochrony dziedzictwa oraz od historii zakazów i represji. W wielu miejscach praktyki były zakazywane przez instytucje kolonialne i państwowe, a ich współczesna obecność jest elementem walki o autonomię kulturową. Psychoperformans, jeśli ma zachować etykę, musi wprost zakazać sobie cytowania rytuałów, gestów i symboli, które należą do konkretnych wspólnot i są częścią ich dziedzictwa. Dopuszczalny jest wyłącznie poziom formalny: analiza infrastruktury progu, roli krajobrazu, roli pieśni jako regulatora oraz roli wspólnoty jako kontenera. W kolejnych częściach podrozdziału konieczne będzie precyzyjne rozwinięcie krytyki „szamanizmu" jako kategorii kolonialnej i akademicko problematycznej, a następnie zaprojektowanie zestawu rygorów translacyjnych dla planu sytuacyjnego psychoperformansu: rygorów antyprzywłaszczeniowych, rygorów antymistyfikacyjnych i rygorów bezpieczeństwa intensywności, które nie wytwarzają quasi-religijnej symulacji.

Krytyka kategorii „szamanizmu" w odniesieniu do religii rdzennych Ameryk wymaga przeprowadzenia jej na trzech poziomach: genealogii terminu, jego funkcji w akademickich uogólnieniach porównawczych oraz jego funkcji w kulturze popularnej, gdzie działa jako narzędzie kolonialnej fantazji. W literaturze religioznawczej i antropologicznej słowo „szaman" zostało historycznie związane z tradycjami Syberii, a następnie rozszerzone na wiele kultur świata jako etykieta na osoby pełniące role uzdrowicielskie, mediacyjne i rytualne. Ten proces rozszerzania miał pewną użyteczność heurystyczną w badaniach porównawczych, ale równocześnie wytworzył systematyczne zniekształcenie: to, co lokalne, zostało sklejone w jedną rzekomo uniwersalną figurę, która w praktyce unieważnia różnice instytucjonalne, językowe i kosmologiczne. W przypadku Ameryk problem jest szczególnie ostry, ponieważ w wielu tradycjach nie istnieje odpowiednik „szamana" jako jednej roli, a jeśli istnieją role specjalistów rytuału, są one usytuowane w konkretnych systemach pokrewieństwa, w konkretnych reżimach nauki i w konkretnych prawach wspólnoty. Utrzymanie najwyższego poziomu naukowego wymaga więc, aby termin „szamanizm" traktować jako kategorię obcą, potencjalnie narzucającą i w wielu kontekstach nieadekwatną.

Na poziomie akademickim problem „szamanizmu" dotyczy przede wszystkim tego, że kategoria ta bywa opisywana jako „technika ekstazy" lub „specjalista od transu", co przenosi uwagę z instytucji na stan jednostki i przez to psychologizuje religię. Taka perspektywa, utrwalona w niektórych klasycznych ujęciach porównawczych, zbyt łatwo redukuje złożone systemy ceremonii do rzekomej uniwersalnej funkcji: wejścia w odmienny stan świadomości. W przypadku religii rdzennych Ameryk jest to redukcja podwójnie problematyczna, ponieważ po pierwsze, wiele rytuałów i ceremonii nie jest nastawionych na ekstazę, lecz na porządek relacyjny, pamięć i zobowiązanie wobec miejsca; po drugie, nawet tam, gdzie istnieją stany

intensyfikacji, są one zorganizowane przez wspólnotę i przez protokół, a nie przez indywidualną „moc" specjalisty. Z perspektywy planu sytuacyjnego psychoperformansu jest to ostrzeżenie krytyczne: jeżeli plan sytuacyjny zaczyna fetyszyzować stan, traci z pola widzenia fakt, że skuteczność praktyk religijnych wynika z infrastruktury społecznej i środowiskowej.

Na poziomie kultury popularnej „szamanizm" stał się natomiast kategorią rynkową, która wytwarza iluzję dostępu do „rdzennej mądrości" bez relacji i bez odpowiedzialności. Ten obieg jest głęboko związany z kolonialną historią: w tym samym czasie, gdy instytucje państwowe i kościelne zakazywały wielu ceremonii rdzennych i karały praktykujących, wyobrażenia o „mistyce Indian" były konsumowane jako egzotyka. To napięcie nie jest kwestią moralnej retoryki, lecz kwestią faktu historycznego: praktyki były represjonowane, a jednocześnie fantazmatyzowane. Plan sytuacyjny psychoperformansu nie może z tego pola brać „technik"; musi raczej wbudować w swój aparat projektowy mechanizm samokontroli: zakaz estetyzacji „rdzenności", zakaz symulacji ceremonii i zakaz używania znaków, które mogłyby zostać rozpoznane jako cytat lub imitacja.

W tej sytuacji najbardziej precyzyjną i naukowo dopuszczalną drogą jest przesunięcie perspektywy z „szamana" na ceremonialność, rozumianą jako aparat czasu, miejsca, pieśni, relacji i progu. Religie rdzennych Ameryk można analizować przez pryzmat technologii ceremonii, co zbliża się do ujęć rytuału jako praktyki wytwarzającej porządek, a nie jako „wierzeń" w sensie doktrynalnym. Catherine Bell pokazała, że rytualizacja polega na produkcji różnicy praktycznej i hierarchii działań; w tradycjach rdzennych ta różnica jest często zakodowana w topologii miejsca, w rytmie sezonowym, w relacji do krajobrazu i w zobowiązaniach wspólnotowych. Psychoperformans, który w swojej definicji operuje czasem i przestrzenią jako medium działania, może z tego wydobyć formalny model projektowy: plan sytuacyjny jako ceremonia świecka, czyli sekwencja działań, które tworzą próg i domknięcie, ale bez roszczeń konfesyjnych.

Następny krok w tym podrozdziale wymaga doprecyzowania kategorii krajobrazu jako archiwum oraz jako medium relacji. W wielu tradycjach rdzennych krajobraz jest nie tylko „naturą", lecz przestrzenią zorganizowaną przez opowieści, nazwy, pamięć i prawo. W języku antropologii jest to często ujmowane jako terytorialność sakralna lub jako ontologia miejsca, ale trzeba tu uważać, aby nie produkować uogólnień. Dla planu sytuacyjnego psychoperformansu ważne jest, że krajobraz działa jako operator progu, ponieważ wytwarza granice, odległości, orientacje i rytm ruchu. To jest element, który psychoperformans może bezpiecznie przejąć jako logikę kompozycji: ruch przez przestrzeń, praca na progu wejścia i wyjścia, użycie światła i odległości jako regulatorów uwagi. Nie wolno natomiast przejmować konkretnych topografii i konkretnych nazw miejsc jako „mocy", bo to byłoby roszczeniem i przywłaszczeniem.

W tym miejscu należy również odróżnić dwa typy ceremonii, które bywają mylone w stereotypach: ceremonie wspólnotowe o charakterze sezonowym i polityczno-społecznym oraz ceremonie o charakterze uzdrowieniowym i osobowym. W wielu tradycjach oba typy są powiązane, ale ich logika jest inna: ceremonie sezonowe organizują relację wspólnoty do czasu i do terytorium, natomiast ceremonie uzdrowieniowe organizują relację osoby do wspólnoty i do jej zobowiązań. Psychoperformans może z tego wydobyć zasadę, że plan sytuacyjny powinien jasno określać poziom: czy jest to praca jednostkowa, czy praca relacyjna, czy praca

wspólnotowa, a jeśli jest wspólnotowa, musi mieć mechanizmy ochrony przed przemocą grupy. Religie rdzennych Ameryk pokazują, że wspólnota może być kontenerem, ale może też być źródłem nacisku; dlatego etyka planu sytuacyjnego musi obejmować ochronę jednostki także przed wspólnotą.

W kolejnej części podrozdziału trzeba będzie wejść w analizę pieśni i opowieści jako narzędzi progu i pamięci oraz w problem prawa rytualnego, czyli norm i zakazów, które organizują dostęp do praktyk. Ten element jest kluczowy dla psychoperformansu, ponieważ przypomina, że nie wszystko jest „do użycia", a dostęp do praktyk jest częścią struktury etycznej. Dopiero po tej analizie będzie można sformułować precyzyjne warunki translacji do planu sytuacyjnego psychoperformansu: warunki, które zabezpieczają przed przywłaszczeniem, przed pseudoreligijną imitacją oraz przed niebezpieczną intensyfikacją.

W perspektywie religii rdzennych Ameryk pieśń i opowieść są zwykle integralnymi elementami prawa ceremonialnego, a więc nie są „materiałem artystycznym" w sensie swobodnej kompozycji, lecz elementem relacji, zobowiązania i autoryzacji. To rozróżnienie jest kluczowe dla psychoperformansu, ponieważ psychoperformans operuje słowem i dźwiękiem jako operatorami progu, a jednocześnie musi utrzymać zakaz cytowania i naśladownictwa. W wielu wspólnotach rdzennych pieśni ceremonialne mają status własności wspólnotowej, bywają związane z konkretnymi liniami, miejscami, wydarzeniami i osobami, a ich wykonanie jest regulowane normatywnie. Z punktu widzenia antropologii jest to element szerszego systemu, w którym wiedza rytualna nie jest wiedzą „publiczną" w liberalnym sensie, lecz wiedzą relacyjną, dystrybuowaną przez prawo, genealogie i odpowiedzialność. Jeśli psychoperformans ma być praktyką odpowiedzialną, musi z tego wyciągnąć twardy wniosek: to, co działa jako pieśń w rytuale, działa nie dlatego, że „ładnie brzmi", lecz dlatego, że jest wplecione w sieć uprawnień i zobowiązań.

Opowieść, podobnie jak pieśń, nie jest neutralną narracją o przeszłości, lecz bywa narzędziem ustanawiania porządku ontologicznego i etycznego. W wielu tradycjach rdzennych opowieści kosmologiczne i genealogiczne pełnią rolę, którą w dyskursie zachodnim przypisuje się „prawu", „historii" i „teologii" jednocześnie: opisują relacje między ludźmi, zwierzętami, miejscami, bytami ponadludzkimi i przodkami, a zarazem określają, co wolno i czego nie wolno. W perspektywie performatywnej opowieść jest aktem utrzymania świata, a nie tylko jego przedstawieniem. Dla psychoperformansu z tego wynika możliwość translacji formalnej: opowieść może działać jako urządzenie domknięcia i reintegracji, ale jedynie wtedy, gdy jest własna, świecka i jawna, bez podszywania się pod rdzenną kosmologię. Psychoperformans może tworzyć własne mikronarracje i własne ramy sensu, ale nie może produkować „legendy" udającej rdzenność ani cytować cudzych opowieści jako autorytetu.

Krajobraz w religiach rdzennych Ameryk bywa opisywany jako archiwum, ale to archiwum nie jest metaforą, tylko funkcją relacji: nazwy miejsc, ścieżki, granice, rytm sezonowy, dostęp do zasobów, a także zakazy i nakazy związane z konkretnymi punktami przestrzeni składają się na system pamięci, który jest jednocześnie systemem etycznym. W wielu tradycjach krajobraz jest więc instytucją, a nie „naturą". Psychoperformans, jeśli chce przejąć z tego elementy projektowe, może to uczynić tylko na poziomie ekologii percepcji: miejsce ma parametry, które kształtują uwagę, pobudzenie i relację. W planie sytuacyjnym można więc projektować działania oparte o topologię progu, o przejście przez granicę, o zmianę perspektywy, o pracę z

odległością, ciszą i światłem. Jednak nie wolno używać języka „mocy miejsca” jako roszczenia ontologicznego, bo to wytwarza pseudoreligijną imitację. Można natomiast mówić o „funkcji miejsca” jako o parametryzowalnym czynniku, który wpływa na zachowanie i doświadczanie.

Z punktu widzenia teorii rytuału szczególnie istotne są formy ceremonii przejścia i uzdrowienia, ponieważ właśnie one stały się w obiegu zachodnim głównym obiektem przywłaszczeń i uproszczeń. W stereotypie kolonialnym ceremonia przejścia bywa redukowana do „wizji”, „próby” i „nagrody”, a uzdrowienie do „oczyszczenia energetycznego”. Takie redukcje są epistemicznie fałszywe, ponieważ pomijają instytucję, prawo i relację. Z perspektywy van Gennepa i Turnera można rozpoznać strukturę progu, ale trzeba pamiętać, że w tradycjach rdzennych próg jest często wpleciony w system zobowiązań wobec wspólnoty i miejsca. Psychoperformans może z tego wyprowadzić formalną zasadę projektową: próg ma sens tylko wtedy, gdy istnieje reintegracja oraz gdy zmiana statusu jest uznana przez „świadka” lub przez system relacji. Nie oznacza to, że psychoperformans ma symulować wspólnotowe inicjacje; oznacza to, że plan sytuacyjny powinien jasno określić, kto i jak rozpoznaje zmianę, oraz jak praktyka zostaje domknięta, aby nie pozostawić osoby w stanie zawieszenia.

Kluczowym elementem tej analizy jest „prawo do praktyki”, czyli to, że dostęp do wielu ceremonii w tradycjach rdzennych nie jest powszechny i nie jest rynkowy, lecz regulowany. To prawo jest częścią ochrony wspólnoty i jej dziedzictwa. W perspektywie psychoperformansu jest to lekcja o granicach: jeśli praktyka ma być etyczna, musi uznać, że nie wszystko jest dostępne, a zakaz może być elementem bezpieczeństwa. W planie sytuacyjnym ta lekcja przekłada się na projektowanie własnych ograniczeń: zakaz cytowania, zakaz naśladowania, zakaz używania symboli rozpoznawalnych jako cudze; a także zakaz wytwarzania autorytetu „inicjacyjnego”. Ograniczenie staje się tu narzędziem etycznym, analogicznie do tego, jak w tradycjach rdzennych ograniczenie jest narzędziem ochrony.

Jednocześnie trzeba doprecyzować, że religie rdzennych Ameryk nie są wyłącznie „religią” w zachodnim sensie oddzielonej sfery życia. W wielu kontekstach są one splecione z polityką, prawem, terytorialnością, edukacją i pamięcią; dlatego opis religioznawczy musi uwzględniać, że praktyki ceremonialne pełnią funkcje społeczne i instytucjonalne, a nie tylko „duchowe”. Dla psychoperformansu ma to bezpośrednie konsekwencje: plan sytuacyjny nie może redukować ceremonii do prywatnego dobrostanu, ponieważ ryzykuje psychologizację i depolityzację. Zamiast tego psychoperformans powinien uczyć się, że praca na progu jest pracą na relacjach i odpowiedzialnościach. To jest jedyny poziom, na którym translacja jest uprawniona: jako formalny model, w którym praktyka reorganizuje stosunek do środowiska, czasu i wspólnoty, ale bez roszczeń o przejęcie cudzej konfesji.

W kolejnej części podrozdziału konieczne będzie wejście w problem ceremonii uzdrowieniowych i figur „uzdrowiciela” bez używania terminu „szaman” jako skrótu. Trzeba będzie rozdzielić: specjalistów rytuału, specjalistów ziół i praktyk leczniczych, specjalistów pieśni i tańca, a także role polityczne i edukacyjne, które bywają mylone z „mistrzem duchowym”. Dopiero po takim rozdzieleniu możliwe będzie sformułowanie precyzyjnych warunków translacji do planu sytuacyjnego psychoperformansu: warunków, które pozwalają pracować na progu i krajobrazie jako operatorach, ale blokują imitację i rynkową eksploatację.

W obrębie religii rdzennych Ameryk figura „uzdrowiciela” lub „specjalisty ceremonii” nie jest stabilnym odpowiednikiem zachodniego obrazu „szamana”, ponieważ w wielu tradycjach role są dystrybuowane funkcjonalnie, a kompetencje są różnicowane według typu ceremonii, miejsca, czasu i relacji pokrewieństwa. W praktyce oznacza to, że w jednym systemie mogą istnieć odrębne linie kompetencji: osoby odpowiedzialne za pieśni i ich transmisję, osoby odpowiedzialne za protokoły oczyszczenia, osoby odpowiedzialne za materiały roślinne i farmakopeę, osoby odpowiedzialne za opowieść i pamięć genealogiczną, oraz osoby odpowiedzialne za logistykę i ochronę przestrzeni ceremonialnej. Z perspektywy planu sytuacyjnego psychoperformansu ta wielość jest kluczowa, bo ujawnia, że „skuteczność rytuału” jest skutecznością instytucji, nie jednostkowej charyzmy, a więc nie da się jej uczciwie skopiować przez „jednego prowadzącego”, który udaje, że reprezentuje całość.

W kulturze popularnej najsilniej przywłaszczane są zwykle te elementy, które dają się opisać jako „intensywność” lub „ekstremum”, na przykład izolacja, deprywacja, całonocna czuwająca pieśń, praca z temperaturą, dymem i zamkniętą przestrzenią, ból, wysiłek, długotrwały ruch lub długotrwały bezruch. Religioznawczo są to narzędzia progu, ale ich sens i bezpieczeństwo wynikają z konkretnych protokołów, konkretnych norm oraz z opieki wspólnoty, która wie, co robi, i ma długą pamięć praktyki. W psychoperformansie takie ekstremalne parametry nie mogą być ani celem, ani środkiem domyślnym, ponieważ poza instytucją i poza prawem ceremonialnym łatwo zamieniają się w hazard somatyczny, a w skrajnych przypadkach w realne zagrożenie życia; historia współczesnych nadużyć warsztatowych pokazuje, że imitacje „sweat lodge” prowadzone bez kompetencji i bez protokołu kończyły się tragediami, co jest empirycznym argumentem za zasadą: intensyfikacja bez infrastruktury opieki jest nie tylko nieetyczna, ale i materialnie niebezpieczna.

Praca z krajobrazem w tradycjach rdzennych ma często charakter normatywny, a nie wyłącznie estetyczny: terytorium jest jednocześnie miejscem pamięci, miejscem zobowiązania oraz miejscem ograniczeń, które mają status praktycznego prawa. To rozpoznanie jest dla psychoperformansu szczególnie cenne, ponieważ pozwala przesunąć ciężar z „mistycznej wyjątkowości miejsca” na rygor relacyjny miejsca jako warunku działania. Plan sytuacyjny może w pełni legalnie i etycznie przejąć formalną zasadę, że krajobraz jest współczynnikiem partytury, czyli parametrem regulującym czas, tempo, uwagę i próg, ale pod warunkiem utrzymania świeckiej interpretacji oraz pod warunkiem rezygnacji z wszelkich gestów, które sugerują „przywoływanie duchów miejsca” lub zawłaszczanie miejsc jako rzekomo „mocy”. W praktyce projektowej oznacza to, że psychoperformans, jeśli w ogóle używa przestrzeni naturalnej, traktuje ją jako środowisko percepcyjne i somatyczne, a nie jako rekwizyt ontologiczny, i unika języka, który udaje rdzenne kategorie.

Szczególnie trudnym polem translacji jest obszar ceremonii, w których centralną rolę pełnią substancje psychoaktywne używane sakramentalnie w określonych tradycjach, ponieważ ich status jest jednocześnie religijny, prawny, medyczny i polityczny. W niektórych kontekstach rdzennych w Ameryce Północnej istnieją formy praktyk, w których peyotl funkcjonuje jako sakrament wspólnotowy, osadzony w dyscyplinie liturgicznej, w prawie wspólnoty i w sporach prawnych o wolność praktyk religijnych. Dla planu sytuacyjnego psychoperformansu wniosek jest jednoznaczny: nie wolno budować działań na imitacji sakramentu ani na substancjach, ponieważ byłoby to równocześnie przywłaszczeniem i wejściem w obszar ryzyka zdrowotnego oraz prawnego; dopuszczalna pozostaje wyłącznie analiza formalna, czyli rozpoznanie, że

„przemiana” w tych ceremoniach nie jest rezultatem substancji samej, lecz rezultatem instytucji, pieśni, czuwania, wspólnoty i protokołu domknięcia. Psychoperformans może z tego wziąć jedynie zasadę projektową: jeśli praktyka ma dotykać głębokiej reorganizacji doświadczenia, musi mieć ramę etyczną, musi mieć kontener wspólnotowy i musi mieć procedurę reintegracji, a nie jedynie „technikę zmiany stanu”.

W tym miejscu warto doprecyzować różnicę między inspiracją formalną a imitacją symboliczną na poziomie obiektu–klucza i języka. Religie rdzennych Ameryk wytwarzają często rozbudowane semiotyki materialne, w których przedmiot, strój, instrument, barwa, pióro, kamień, tytoń, woda lub inne elementy są nośnikami relacji i zobowiązań, a ich użycie jest regulowane. Psychoperformans, który operuje obiektem–kluczem jako materialnym operatorem znaczenia, musi wprost zakazać sobie cytowania rozpoznawalnych symboli oraz wprost zbudować neutralność kulturową obiektu–klucza, aby nie wytwarzać fałszywej genealogii i nie konstruować „rdzennego stylu” jako maski autorytetu. Jednocześnie może przejąć funkcję: obiekt–klucz ma porządkować próg i domknięcie, ma regulować uwagę i ma działać jako kotwica proceduralna, a nie jako fetysz; to oznacza, że w planie sytuacyjnym powinien istnieć etap unieważnienia obiektu, który zamyka jego „sprawczość” w granicach partytury.

W obrębie pieśni i pracy głosem religie rdzennych Ameryk przypominają jeszcze jedną rzecz, istotną dla psychoperformansu: dźwięk jest często zarówno medium relacji, jak i medium prawa, czyli sposobem utrzymania porządku. Pieśń ceremonialna w wielu tradycjach nie jest „materiałem do aranżacji”, tylko elementem dziedzictwa i odpowiedzialności, a jej sens zależy od uprawnień, czasu i miejsca. Psychoperformans może legalnie i etycznie budować własne protokoły sonicznofonetyczne, na przykład proste formuły rytmiczne, recytacje progowe, modulacje oddechu i głosu, ale nie może cytować ani stylizować się na repertuar rdzenny, bo stylizacja jest często subtelniejszą formą przywłaszczenia niż jawne kopiowanie. Z punktu widzenia performatyki mowy oznacza to, że psychoperformans ma tworzyć własne performatywy delimitujące, których funkcją jest bezpieczeństwo i klarowność granic, nie „sakralny efekt”.

Z tych analiz wynika konsekwencja stricte projektowa: plan sytuacyjny psychoperformansu, jeżeli odwołuje się do inspiracji rdzennych, powinien działać przede wszystkim przez ograniczenie, a nie przez intensyfikację, oraz przez jawność, a nie przez aurę tajemnicy. Ograniczenie oznacza rezygnację z imitowania ceremonii, rezygnację z ekstremów i rezygnację z symboli, które nie należą do praktykującego; jawność oznacza, że każda technika jest opisana jako technika świecka, każdy próg ma warunki przerwania, a każde domknięcie jest obowiązkowe. W praktyce jest to paradoksalnie najbardziej „wierna” translacja na poziomie formalnym, ponieważ szanuje fakt, że w religiach rdzennych prawo do praktyki jest częścią samej praktyki, a więc brak prawa do praktyki jest informacją, która powinna skutkować nie kopiowaniem, lecz wytworzeniem własnego, etycznego odpowiednika.

Domknięcie tego podrozdziału wymaga sformułowania precyzyjnych, operacyjnych warunków translacji, ponieważ bez nich cała analiza religii rdzennych Ameryk mogłaby zostać błędnie odczytana jako zaproszenie do praktykowania „rdzenności” w trybie artystycznym. Tymczasem w najwyższym rygorze naukowym i etycznym wniosek jest odwrotny: religie rdzennych Ameryk są jednym z najsilniejszych argumentów za tym, że plan sytuacyjny

psychoperformansu musi rozwijać własną, jawnie świecką infrastrukturę progu, a nie przejmować cudzą. Oznacza to, że każda translacja musi być translacją formalną, nie symboliczną, i musi być opisana jako praca na parametrach relacji, czasu i miejsca, nie jako przejęcie ontologii czy autorytetu.

Pierwszy warunek translacji jest antyprzywłaszczeniowy i dotyczy materiału semiotycznego. Plan sytuacyjny nie może używać nazw własnych, pieśni, formuł, rekwizytów, układów ceremonialnych ani stylizacji, które są rozpoznawalne jako elementy konkretnych tradycji rdzennych. Zakaz obejmuje nie tylko kopiowanie, ale także pastisz i estetyzację, czyli produkcję „rdzennego klimatu" przez imitację. W praktyce psychoperformansu jest to wymóg higieny genealogicznej: obiekt–klucz ma być neutralny kulturowo, a język działania ma być neutralny konfesyjnie. Jeśli plan sytuacyjny korzysta z natury, czyni to jako z przestrzeni ekologii percepcji, a nie jako z „miejsca mocy"; jeśli korzysta z głosu, czyni to jako z operatora rytmu i uwagi, a nie jako z „pieśni ceremonialnej".

Drugi warunek translacji jest antymistyfikacyjny i dotyczy epistemologii. Religie rdzennych Ameryk pokazują, że praktyka jest osadzona w ontologii wspólnoty, ale psychoperformans nie ma prawa przejmować tej ontologii ani jej symulować. Dlatego plan sytuacyjny nie może formułować roszczeń o kontakt z bytami, „duchami", „przodkami" w sensie dosłownym ani o skuteczność wynikającą z „energii" lub „mocy" miejsca. Jedyny dopuszczalny język skuteczności jest językiem funkcji: zmiana uwagi, zmiana relacji, reorganizacja nawyków, regulacja afektu, wyciszenie lub aktywizacja, domknięcie cyklu, praca na pamięci i odpowiedzialności. To nie jest redukcjonizm, lecz zabezpieczenie przed wytwarzaniem ukrytej konfesji, która byłaby jednocześnie nieprawdziwa w sensie genealogicznym i niebezpieczna w sensie etycznym.

Trzeci warunek translacji jest bezpieczeństwem intensywności i dotyczy parametrów progu. Religie rdzennych Ameryk są często przedstawiane w popkulturze jako praktyki ekstremalne, ale w rzeczywistości ich ekstremy są zarządzane przez prawo ceremonialne i instytucję opieki. Psychoperformans nie ma tych instytucji, więc musi wprowadzić zasadę konserwatywną: próg jest projektowany przez ograniczenie, a nie przez eskalację; intensyfikacja, jeśli w ogóle dopuszczona, jest parametryzowana, krótka, odwracalna i zawsze zawiera warunki przerwania. Z tego wynika zakaz projektowania działań opartych na deprywacji, nadmiernym obciążeniu termicznym, długotrwałym głodzeniu, hiperwentylacji, substancjach psychoaktywnych i innych praktykach, które w oderwaniu od instytucji i kompetencji stają się ryzykiem medycznym. Dopuszczalne są natomiast niskointensywne formy pracy na progu, oparte na zmianie topologii, rytmie ruchu, modulacji światła, ciszy i prostych wypowiedziach delimitujących.

Czwarty warunek translacji dotyczy krajobrazu jako operatora. Religie rdzennych Ameryk uczą, że miejsce nie jest neutralne, ale ta nieneutralność ma charakter relacyjny i historyczny. W psychoperformansie można przełożyć to na zasadę „odpowiedzialnego miejsca": plan sytuacyjny uwzględnia warunki środowiska, respektuje zasady ochrony przyrody, nie pozostawia śladów, nie zawłaszcza przestrzeni, nie wytwarza roszczeń do terytorium. Krajobraz jest użyty jako parametr percepcyjny, a nie jako obiekt sakralizacji. Jednocześnie plan sytuacyjny powinien mieć świadomość, że miejsce jest zawsze czyjeś: w sensie prawnym, społecznym lub symbolicznym; dlatego praca w przestrzeni wymaga etyki nieinwazyjności i braku roszczeń.

Piąty warunek translacji dotyczy wspólnoty i świadka. Religie rdzennych Ameryk pokazują, że próg jest zwykle osadzony w relacji wspólnotowej, a zmiana statusu jest rozpoznawana. Psychoperformans nie może wytwarzać quasi-inicjacji, ale może wytwarzać świecki odpowiednik rozpoznania: rolę świadka, który nie interpretuje metafizycznie, lecz potwierdza proceduralnie, że plan został wykonany, że domknięcie nastąpiło i że powrót do codzienności został przeprowadzony. W ten sposób plan sytuacyjny unika pułapki zawieszenia liminalnego, w którym osoba pozostaje w stanie nieustannego progu. W kategoriach van Gennepa i Turnera można powiedzieć, że psychoperformans musi dbać o reintegrację jako fazę obowiązkową, a nie opcjonalną.

Szósty warunek translacji dotyczy opowieści i języka sensu. Religie rdzennych Ameryk przypominają, że opowieść jest narzędziem prawa i pamięci; psychoperformans może wytwarzać własne mikronarracje domykające, ale muszą one być jawnie własne i muszą służyć praktycznemu uporządkowaniu doświadczenia, nie produkcji autorytetu „z zewnątrz". Oznacza to, że plan sytuacyjny nie powinien używać gotowych „mitów rdzennych" jako podpórki, lecz powinien tworzyć własne figury przejścia, własne metafory progu i własne zdania delimitujące, najlepiej o charakterze minimalistycznym i proceduralnym. W ten sposób psychoperformans realizuje etykę ograniczenia: buduje skuteczność nie przez egzotyczny cytat, lecz przez dyscyplinę wykonania.

Z tych sześciu warunków wynika jedna, nadrzędna definicja: inspiracja religiami rdzennych Ameryk w psychoperformansie jest inspiracją do budowania odpowiedzialności, nie do kopiowania praktyk. Religie te pokazują, że rytuał jest jednocześnie estetyką, prawem, pamięcią i polityką, a więc nie jest „narzędziem osobistego rozwoju" w oderwaniu od wspólnoty. Psychoperformans może przejąć tę lekcję wprost, projektując plan sytuacyjny jako aparat, który reorganizuje relacje do miejsca, do czasu i do zobowiązań, ale robi to świecko, transparentnie i bez imitacji. W tym sensie podrozdział o religiach rdzennych Ameryk jest nie tyle katalogiem „technik", ile laboratorium etyki: pokazuje granice, w których plan sytuacyjny może się poruszać, jeśli ma pozostać praktyką odpowiedzialną i naukowo uczciwą.

Następny podrozdział: 34.13. Nowoczesne ruchy religijne i ezoteryka Zachodu: teozofia, antropozofia, okultyzm ceremonialny, neopogaństwo, New Age, synkretyzmy i mechanizmy autorytetu w perspektywie planu sytuacyjnego psychoperformansu. W ilu bardzo długich odpowiedziach mam go napisać?

34.13. Nowoczesne ruchy religijne i ezoteryka Zachodu: teozofia, antropozofia, okultyzm ceremonialny, neopogaństwo, New Age, synkretyzmy i mechanizmy autorytetu w perspektywie planu sytuacyjnego psychoperformansu

Pole nowoczesnych ruchów religijnych i zachodniej ezoteryki jest dla psychoperformansu jednocześnie zasobem warsztatowym i strefą podwyższonego ryzyka metodologicznego, ponieważ wytwarza gęstą mieszaninę praktyk somatycznych, technik uwagi, mikroliturgii, retoryk inicjacyjnych oraz aparatury autorytetu, które mogą zostać błędnie uznane za „neutralne narzędzia" lub przeciwnie – automatycznie zdyskredytowane jako „zabobon". Rygor naukowy wymaga tutaj rozdzielenia trzech rejestrów: rejestru historyczno-religioznawczego (co, kiedy i w jakich instytucjach powstało), rejestru antropologii praktyk (jak działają protokoły, role, rekwizyty, dyscypliny), oraz rejestru epistemologii i etyki (jakie roszczenia do prawdy, jakie

mechanizmy władzy, jakie ryzyka psychologiczne i społeczne). W studiach nad ezoteryką zachodnią – rozwijanych przez badaczy takich jak Antoine Faivre, Wouter J. Hanegraaff czy Kocku von Stuckrad – kluczowe jest rozpoznanie, że ezoteryka nie jest po prostu „zbiorem dziwnych wierzeń", tylko historycznie zmiennym sposobem produkcji sensu, w którym analogia, korespondencje, wyobraźnia, praktyka symboliczna i idea ukrytego poznania splatają się z retoryką „wiedzy wyższej". W socjologii nowych ruchów religijnych, reprezentowanej między innymi przez Eileen Barker, podkreśla się zaś, że podstawowym faktem organizacyjnym wielu takich środowisk jest zarządzanie granicą: między wtajemniczonym i niewtajemniczonym, między prawdą a „światem profanów", między autorytetem a krytyką.

Psychoperformans, jako praktyka wielokanałowa operująca perfonemami, obiektem–kluczem, czasem, przestrzenią i wypowiedzią performatywną, wchodzi z tym polem w relację strukturalną. Z jednej strony, zachodnia ezoteryka jest archiwum technik, które od stuleci testują skuteczność materialnych operatorów znaczenia: talizmanu, sigillum, diagramu, ołtarza, księgi, stroju, światła, dźwięku, kadzidła, postu, ciszy, izolacji, a także sekwencji gestów i słów, które nie opisują, lecz ustanawiają. Z drugiej strony, to samo archiwum jest nasycone roszczeniami ontologicznymi i hierarchiami autorytetu, które w psychoperformansie muszą zostać rozbrojone, jeśli plan sytuacyjny ma pozostać procedurą świecką, transparentną i odporną na nadużycia. W praktyce oznacza to, że psychoperformans może analizować te tradycje jako technologie rytualno-performatywne w sensie strukturalnym, ale nie może przejmować ich jako systemów prawdy; jego prawomocność nie wynika z „tajemnej genealogii", lecz z operacjonalizacji, testowalności i jawnych warunków brzegowych.

Mechanizmy autorytetu w ezoteryce Zachodu układają się często według wzorca, który Max Weber opisał jako charyzmatyczny typ panowania oraz jego rutynizację: inicjalny impuls objawieniowy lub wizjonerski zostaje następnie skodyfikowany w regułach, stopniach, instytucjach i tekstach, które stabilizują władzę interpretacyjną. W tradycjach inicjacyjnych autorytet jest wytwarzany przez ryt przejścia, przez obietnicę „wiedzy ukrytej" i przez kontrolę dostępu do języka: pojawia się hermetyczny słownik, reinterpretacja słów potocznych i produkcja terminów, które pełnią funkcję znaczników przynależności. W socjologii „kultowych środowisk" Colin Campbell używał pojęcia cultic milieu dla opisu ekosystemu, w którym heterodoksyjne idee krążą, łączą się i rozgałęziają; dla psychoperformansu to istotne, bo pokazuje, że „prawda" w tych środowiskach bywa efektem rezonansu społecznego, a nie weryfikacji. Plan sytuacyjny musi więc mieć wbudowaną ascezę epistemiczną: zakaz zamieniania praktyki w doktrynę, zakaz tworzenia zależności od prowadzącego, zakaz szantażu inicjacyjnego oraz obowiązek językowej demistyfikacji, czyli nazywania mechanizmów tak, aby uczestnik rozumiał, co jest techniką uwagi, co jest metaforą, a co jest roszczeniem ontologicznym.

Teozofia w swojej klasycznej formie, związanej z Heleną Bławatską oraz Theosophical Society, jest modelowym przykładem synkretycznej konstrukcji kosmologicznej, która aspiruje do statusu „nauki duchowej" i jednocześnie buduje rozbudowany aparat autorytetu tekstualnego. Jest to zarazem projekt modernistyczny i reaktywny: modernistyczny, bo używa języka postępu, ewolucji, uniwersalnej historii i globalnej syntezy; reaktywny, bo odpowiada na kryzys religijności instytucjonalnej oraz na napięcie między religią i nauką w XIX wieku, oferując „trzecią drogę" w postaci gnozy systemowej. W perspektywie planu sytuacyjnego psychoperformansu teozofia jest ważna nie jako zestaw tez o świecie, lecz jako matryca

produkcji sensu: tworzy system analogii, korespondencji i hierarchii bytów, który pozwala użytkownikowi interpretować doświadczenie jako fragment wielkiej narracji. Właśnie tu pojawia się jednak ryzyko faktograficzne i etyczne: w teozofii występują wątki historycznie obciążone, w tym ewolucjonizm kulturowy oraz elementy doktryny „ras korzeniowych", które w recepcji bywały wykorzystywane do tworzenia hierarchii i fantazmatów quasi-biologicznych. Psychoperformans nie może tych struktur legitymizować ani reprodukować, natomiast musi umieć je rozpoznać jako przykład tego, w jaki sposób metafizyka może przemycać politykę i w jaki sposób pozornie „neutralna duchowość" może wytwarzać niejawne formy przemocy symbolicznej.

Antropozofia Rudolfa Steinera jest z kolei przykładem ezoteryki, która przeszła proces instytucjonalnego osadzenia w praktykach społecznych i pedagogicznych, budując rozległe zaplecze praktyk ciała, sztuki i rytuału. Historycznie antropozofia wywodzi się z kontekstu teozoficznego, ale tworzy własną architekturę „duchowej nauki" i własny aparat instytucji. Z perspektywy praktyk performatywnych kluczowe są tu formy ekspresji i dyscypliny, które nie są wyłącznie „wierzeniami": eurytmia jako system ruchu powiązanego z mową i muzyką, artystyczne reżimy kształcenia w pedagogice waldorfskiej, biodynamika jako praktyka rolnicza obudowana symboliką kosmiczną, a także obecność inspiracji steinerowskich w ruchach religijnych takich jak Chrześcijańska Wspólnota, która powstała w latach 20. XX wieku jako niezależny nurt odnowy liturgicznej, inspirowany jego wykładami. Dla psychoperformansu antropozofia jest istotna przede wszystkim jako laboratorium tego, jak „metafizyka" przechodzi w protokół: ruch, rytm, kolor, materiał, architektura przestrzeni oraz język stają się systemem, który organizuje uwagę i zachowanie. Równocześnie jest to pole ryzyka: gdy system jest zbyt spójny, zamyka możliwość krytycznej rewizji, a gdy autorytet interpretacyjny jest zbyt wysoki, uczestnik traci zdolność odróżniania efektu techniki od roszczenia doktryny.

W planie sytuacyjnym psychoperformansu ta diagnoza przekłada się na praktyczny postulat konstrukcyjny: wolno budować skuteczność przez protokoły ciała i obiektu, ale nie wolno budować skuteczności przez roszczenie do „wiedzy wyższej", które unieważnia sprawdzanie. Psychoperformans może używać rytmu, repetycji, pracy głosem, sekwencji gestów, kompozycji światła i rekwizytu, ponieważ są to narzędzia regulacji uwagi i afektu; nie może jednak zamieniać ich w system zamknięty, w którym każdy efekt zostaje automatycznie przypisany „duchowej przyczynie", a każdy brak efektu zostaje przypisany „niewystarczającej wierze". Tu właśnie ujawnia się granica między praktyką a ideologią: praktyka dopuszcza korektę parametrów, ideologia wymusza interpretację zgodną z doktryną. Psychoperformans, jako metodologia, stoi po stronie korekty i jawnego parametryzowania, a więc musi utrzymywać stały rozdział między operatorem znaczenia a dogmatem znaczenia.

W kontynuacji analizy zachodniej ezoteryki i nowych ruchów religijnych konieczne jest wejście w obszar okultyzmu ceremonialnego jako szczególnie wyrazistej technologii planu sytuacyjnego, rozumianej tu nie jako „magia" w sensie potocznym, lecz jako historycznie uformowany system pracy na znakach, gestach, przestrzeni i mowie, którego logika jest głęboko performatywna. W tradycjach takich jak hermetyzm renesansowy, późniejsze nurty różokrzyżowe, a następnie organizacje inicjacyjne XIX i XX wieku, okultyzm ceremonialny konstruuje aparat działania w postaci ściśle określonej partytury: przygotowanie miejsca, dobór rekwizytów, wyznaczenie granic, sekwencje gestów, formuły słowne, wizualizacje, a następnie fazy domknięcia. To właśnie ten aspekt – protokolarność – sprawia, że okultyzm ceremonialny

bywa nieświadomie bliski psychoperformansowi, który również organizuje działanie przez plan sytuacyjny. Różnica jest jednak zasadnicza: okultyzm ceremonialny wytwarza roszczenia ontologiczne (o realnym przywoływaniu bytów, energii lub wpływów), natomiast psychoperformans, jako metodologia, musi utrzymać świecką interpretację operatorów znaczenia, traktując je jako narzędzia reorganizacji uwagi, afektu i relacji, a nie jako dowód istnienia „drugiej ontologii". To rozróżnienie nie jest kosmetyczne; ono decyduje o tym, czy plan sytuacyjny staje się techniką pracy, czy narzędziem władzy i sugestii.

W badaniach nad ezoteryką zachodnią wskazuje się często na zestaw cech, które Antoine Faivre opisywał jako konstytutywne dla ezoteryki: korespondencje, żyjąca natura, wyobraźnia i mediacje, doświadczenie transmutacji, praktyka zgodności tradycji oraz transmisja. Z punktu widzenia planu sytuacyjnego najbardziej operacyjne są dwie z nich: mediacje oraz transmutacja. Mediacje oznaczają, że znaki, obrazy, obiekty i diagramy są traktowane jako kanały relacji; transmutacja oznacza, że celem praktyki jest przemiana podmiotu. Psychoperformans, który również buduje przemianę przez pracę na obiektach–kluczach i wypowiedziach performatywnych, może uznać, że okultyzm ceremonialny jest historycznym laboratorium protokolarności. Nie może jednak przejąć jego roszczeń. W planie sytuacyjnym psychoperformansu mediacja jest mediacją psychoperformatywną: obiekt i znak są narzędziami, które organizują uwagę i afekt; transmutacja jest reorganizacją nawyków i relacji; a transmisja nie jest tajemną sukcesją, lecz jawną dokumentacją procedury i jej wyników.

W tym miejscu pojawia się problem autorytetu inicjacyjnego w jego najostrzejszej postaci. Tradycje okultystyczne często budują autorytet przez stopnie, tajemnicę, przysięgi milczenia, a także przez symboliczną ekonomię „wiedzy zakazanej". Socjologicznie jest to mechanizm wytwarzania asymetrii: osoba inicjowana otrzymuje język, którego nie ma reszta świata, i tym samym zostaje wciągnięta w system, w którym krytyka może być interpretowana jako „ignorancja profanów". W psychoperformansie taki mechanizm jest nie do przyjęcia, bo wytwarza zależność i wyłącza kontrolę. Dlatego plan sytuacyjny psychoperformansu musi utrzymywać zasady antyinicjacyjne: brak tajemnicy proceduralnej, brak przysięgi milczenia, brak stopni wtajemniczenia jako narzędzia władzy, oraz jawność tego, co jest metaforą, a co jest parametrem działania. W praktyce oznacza to, że jeśli psychoperformans korzysta z elementów przypominających „rytuał" – na przykład wyznaczanie granicy przestrzeni, użycie świecy jako operatora uwagi, praca na diagramie jako operatorze koncentracji – to jednocześnie musi wypowiedzieć ich funkcję: służą koncentracji, pamięci, dyscyplinie, domknięciu, a nie „przywołaniu".

W okultyzmie ceremonialnym centralnym narzędziem jest często sigillum lub znak, który ma działać jak węzeł relacji. Z perspektywy psychoperformansu jest to model obiektu–klucza w wersji graficznej: znak jest obiektem, który „przenosi" intencję i stabilizuje ją w materialnej postaci. Psychoperformans może z tego wydobyć bardzo precyzyjny transfer formalny: materializacja intencji w znaku działa jako narzędzie koncentracji i jako zewnętrzna pamięć, która pozwala utrzymać spójność planu sytuacyjnego w czasie. Jednak ryzyko jest natychmiastowe: w okultyzmie znak jest często traktowany jako bytowo skuteczny w sensie ontologicznym; w psychoperformansie znak musi zostać „odczarowany" przez procedurę: znak ma czas aktywności, po którym zostaje unieważniony, zniszczony lub zarchiwizowany jako dokument, a nie jako talizman. Tu ujawnia się specyfika psychoperformansu, w którym „magiczne technologie znaczenia" są dopuszczalne wyłącznie jako rytualno-performatywne

operatory semantyczne, nie jako roszczenia do fizycznego wpływu na rzeczywistość przez byt poza procedurą.

Neopogaństwo i współczesne tradycje rekonstrukcyjne wprowadzają kolejny typ problemu: problem autentyczności i rekonstrukcji. W wielu ruchach neopogańskich istnieje napięcie między rekonstrukcjonizmem a eklektyzmem: jedne grupy dążą do jak najściślejszego odtworzenia praktyk na podstawie źródeł historycznych i archeologicznych, inne tworzą synkretyczne systemy rytuału, które mają spełniać potrzeby współczesne. Z perspektywy religioznawstwa to pole jest złożone i wewnętrznie zróżnicowane; z perspektywy planu sytuacyjnego psychoperformansu ważne jest, że neopogaństwo wytwarza silny repertuar praktyk opartych na cykliczności sezonowej, na pracy z żywiołami, na symbolach przejścia oraz na wspólnotowych formach rytuału. Jednak tu znów pojawia się ryzyko: wiele grup buduje autorytet przez roszczenie do „starożytnej ciągłości", które bywa w praktyce konstruktem. Psychoperformans nie może legitymizować roszczeń genealogicznych bez weryfikacji, ponieważ wytwarzałby fałszywą narrację. Może natomiast przejąć formalny model: sezonowość jako operator planu, cykliczność jako aparat domknięcia, oraz praca na figurach progu, o ile jest to przedstawione jako współczesna konstrukcja artystyczno-proceduralna, a nie jako „odtworzenie dawnych religii".

W obrębie New Age oraz szerszych synkretyzmów najbardziej krytycznym zagadnieniem są mechanizmy autorytetu i mechanizmy epistemicznej immunizacji. New Age często operuje językiem „wibracji", „energii", „pola", „manifestacji", łącząc luźne elementy tradycji Wschodu, psychologii popularnej, ezoteryki zachodniej i estetyki samorozwoju. Problemem nie jest tu sama metaforyczność, lecz to, że metafory bywają podawane jako fakty, a krytyka bywa interpretowana jako „blokada" lub „negatywna energia". Z perspektywy planu sytuacyjnego jest to model patologiczny: praktyka staje się odporna na korektę, ponieważ każdy brak skuteczności można zinterpretować jako wina uczestnika. Psychoperformans, jeśli chce zachować bezpieczeństwo, musi wprost zakazać takiej immunizacji. Plan sytuacyjny ma działać jak procedura: jeśli nie działa, modyfikuje się parametry, a nie wytwarza narrację winy. To jest kluczowa różnica między metodologią a systemem autorytarnym.

W kolejnej części podrozdziału konieczne będzie wejście w analizę konkretnych mechanizmów autorytetu: jak powstaje „mistrz", jak działa język inicjacyjny, jak działa ekonomia daru i opłat w środowiskach synkretycznych, oraz jakie są typowe wzorce nadużyć. Równolegle trzeba będzie zbudować pozytywną mapę tego, co psychoperformans może bezpiecznie przejąć jako „magiczne technologie znaczenia" rozumiane ściśle performatywnie: techniki materializacji intencji, techniki delimitacji progu, techniki domknięcia i archiwizacji, a także techniki pracy na przesądach i związkach frazeologicznych jako na materiale kulturowym. Dopiero wtedy podrozdział będzie mógł przejść od diagnozy do rygorystycznych kryteriów projektowania planu sytuacyjnego w tej strefie.

W obszarze nowych ruchów religijnych i ezoteryki Zachodu mechanizmy autorytetu mają zwykle postać wielowarstwowej infrastruktury: autorytetu charyzmatycznego, autorytetu tekstualnego oraz autorytetu instytucjonalno-rytualnego. Autorytet charyzmatyczny, opisywany klasycznie przez Maxa Webera, opiera się na przypisaniu jednostce szczególnej jakości „powołania" lub „wiedzy", która ma przekraczać standardowe procedury weryfikacji. Autorytet tekstualny stabilizuje tę charyzmę przez kanon: objawione traktaty, wykłady,

komentarze, korespondencje, tabele analogii i słowniki terminów, które tworzą zamknięty obieg odniesień. Autorytet instytucjonalno-rytualny materializuje się natomiast w stopniach, lożach, rytach inicjacji, przysięgach i regułach dostępu, czyli w tym, co w kategoriach antropologii rytuału można opisać jako dystrybucję praw do działania. W praktyce zachodniej ezoteryki te trzy warstwy wzmacniają się wzajemnie: charyzma uzasadnia kanon, kanon uzasadnia instytucję, instytucja potwierdza charyzmę przez rytualne „uznanie".

Dla planu sytuacyjnego psychoperformansu kluczowe jest rozpoznanie, że ten układ jest jednocześnie sprawny technicznie i podatny na nadużycia. Sprawność techniczna polega na tym, że systemy inicjacyjne potrafią generować wysoką spójność semantyczną, wysoki poziom dyscypliny wykonania oraz intensywną motywację uczestnika. Nadużycie pojawia się wtedy, gdy ta sama spójność zostaje użyta do wytworzenia hermeneutycznego monopolu, w którym interpretacja jest zastrzeżona dla przewodnika, a krytyka zostaje zdefiniowana jako „brak dojrzałości" albo „opór ego". W socjologii nowych ruchów religijnych, analizowanej między innymi przez Eileen Barker, Jamesa T. Richardsona czy J. Gordona Meltona, powraca temat „zarządzania granicą" oraz przemieszczeń między dobrowolnym uczestnictwem a zależnością. W perspektywie psychoperformansu oznacza to konieczność wbudowania do planu sytuacyjnego mechanizmów antymonopolistycznych: brak „tajemnicy procedury", brak arbitralnych stopni, brak sakralizacji prowadzącego, brak obietnicy „wiedzy wyższej" jako waluty posłuszeństwa.

Szczególnie charakterystycznym narzędziem autorytetu w ezoteryce Zachodu jest język inicjacyjny, czyli słownik, który reorganizuje semantykę potoczną i wytwarza wrażenie dostępu do poziomu „głębszego" niż zwykła mowa. W teozofii widać to w rozbudowanych modelach kosmologicznych i w retoryce „uniwersalnej syntezy", w antropozofii w aparacie „duchowej nauki" i w precyzyjnych, autonomicznych definicjach, a w okultyzmie ceremonialnym w terminologii odpowiadającej aparaturze rytuału, w tym w nazwach stopni, w instrukcjach pracy z wyobraźnią oraz w języku korespondencji. Ten język bywa poznawczo produktywny, bo porządkuje doświadczenie, lecz staje się niebezpieczny, gdy przechodzi w immunizację epistemiczną: każde doświadczenie zostaje automatycznie dopasowane do doktryny, a brak dopasowania zostaje odczytany jako wina praktykującego. W polu New Age mechanizm immunizacji przyjmuje często formę retoryki „manifestacji" i „wibracji", w której niepowodzenie jest interpretowane jako „niewłaściwa intencja" albo „negatywny program". Psychoperformans wymaga tu rygoru demistyfikacji: język ma pozostać narzędziem opisu i projektowania, a nie narzędziem dyscypliny i kontroli.

Warto przy tym oddzielić dwa typy praktyk, które w obiegu popularnym bywają mieszane: praktyki protokolarne i praktyki narracyjne. Praktyki protokolarne, typowe dla okultyzmu ceremonialnego i wielu środowisk inicjacyjnych, operują sekwencją działań, delimitacją przestrzeni, pracą na obiekcie, mowie performatywnej oraz domknięciu. Praktyki narracyjne, częste w synkretycznych formach New Age, operują natomiast przede wszystkim opowieścią o „prawie kosmicznym", „energii" i „duchowej drodze", a protokół wykonania bywa płynny, często podporządkowany emocjonalnemu poruszeniu grupy. Dla planu sytuacyjnego psychoperformansu protokolarność jest interesująca jako model rzemiosła wykonania, natomiast narracyjność jest interesująca jako model produkcji sensu. Każdy z tych modeli wymaga jednak odrębnej kontroli ryzyka. Protokolarność może przerodzić się w rygor autorytarny, jeśli protokół staje się nienaruszalny i jeśli jest zastrzeżony dla wtajemniczonych.

Narracyjność może przerodzić się w manipulację, jeśli opowieść zastępuje procedurę, a afekt grupy staje się kryterium prawdy.

Na tym tle można precyzyjniej opisać, co w psychoperformansie oznaczają „magiczne technologie znaczenia" i dlaczego pozostają one dopuszczalne wyłącznie w sensie rytualno-performatywnym, bez roszczeń ontologicznych. W zachodniej ezoteryce znak, sigillum, talizman, ołtarz, świeca, kadzidło czy diagram działają jako kondensatory uwagi i jako mediacje sensu; w psychoperformansie obiekt–klucz, znak i rekwizyt pełnią analogiczną funkcję, ale ich sprawczość jest definiowana proceduralnie. Oznacza to, że plan sytuacyjny ma jawnie określony czas aktywności obiektu, jawnie określony reżim użycia oraz obowiązkową procedurę unieważnienia, która rozbraja fetyszyzację. Unieważnienie może mieć postać destrukcji, archiwizacji jako dokumentu, zwrotu do obiegu codzienności albo formalnego „odczarowania" przez wypowiedź domykającą. Ten element jest kluczowy, ponieważ zachodnia ezoteryka często buduje trwałe przywiązanie do rekwizytów jako nośników mocy, podczas gdy psychoperformans ma chronić autonomię praktykującego i jego zdolność do korekty planu.

W obszarze neopogaństwa i rekonstrukcjonizmów pojawia się dodatkowo problem polityki autentyczności. Badania Ronalda Huttona nad nowoczesnym pogaństwem i genezami Wicca pokazują, jak silnie współczesne ruchy rytualne potrafią łączyć elementy historyczne, literackie i nowoczesne potrzeby społeczne, tworząc spójne systemy praktyk bez jednoznacznej ciągłości z religijnością przedchrześcijańską. Z perspektywy planu sytuacyjnego jest to istotna lekcja metodologiczna: skuteczność praktyki nie wymaga mitu o „nieprzerwanym rodowodzie", natomiast wymaga uczciwego nazwania statusu źródeł, poziomu rekonstrukcji i poziomu konstrukcji. Psychoperformans może w pełni przejąć tę uczciwość jako rygor: plan sytuacyjny nie legitymizuje się genealogią, tylko klarownością parametrów, bezpieczeństwem, testowalnością efektów oraz możliwością falsyfikacji interpretacji przez korektę praktyki.

W synkretycznych środowiskach New Age i szerzej w cultic milieu, opisywanym w klasycznym ujęciu Colina Campbella, szczególnie ważna jest analiza ekonomii autorytetu. Autorytet powstaje tam często na styku trzech czynników: obietnicy szybkiej przemiany, presji wspólnotowej oraz komercjalizacji dostępu do „narzędzi". W praktyce psychoperformansu, który może być realizowany bez infrastruktury rynkowej, ten model jest ostrzeżeniem: plan sytuacyjny ma być konstruowany tak, aby nie wymagał eskalacji zależności od prowadzącego ani kupowania kolejnych „poziomów". Na poziomie etyki oznacza to ograniczenie retoryki obietnicy i zastąpienie jej językiem hipotezy operacyjnej: praktyka jest testem, a nie gwarancją; zmiana jest stopniowa; brak zmiany jest informacją do korekty parametrów, nie dowodem „niegotowości" uczestnika.

Z tych diagnoz wynika pozytywny model projektowania planu sytuacyjnego w polu zachodniej ezoteryki. Po pierwsze, plan sytuacyjny może bezpiecznie adaptować protokolarność, czyli precyzję sekwencji, delimitację przestrzeni, pracę na rekwizycie, rytm, repetycję i domknięcie, o ile każda funkcja jest jawnie nazwana i odwracalna. Po drugie, plan może adaptować techniki materializacji intencji: znak, zapis, mapa, obiekt–klucz, pod warunkiem procedury unieważnienia i zakazu fetyszyzacji. Po trzecie, plan może adaptować pracę na przesądach, zabobonach i związkach frazeologicznych jako materiale kulturowym, ale w trybie krytycznym, czyli jako narzędzie demontażu i rekontekstualizacji, nie jako reprodukcja „magicznego światopoglądu". Po czwarte, plan musi utrzymywać ascezę autorytetu: prowadzący jest

operatorem procedury, nie właścicielem znaczeń; a interpretacja nie jest przymusem, tylko propozycją, która podlega rewizji na podstawie obserwacji efektów.

Ta rama pozwala utrzymać zarazem otwartość na bogate archiwa zachodniej ezoteryki i twardą dyscyplinę metodologiczną psychoperformansu. W efekcie pole teozofii, antropozofii, okultyzmu ceremonialnego, neopogaństwa i New Age nie staje się ani „źródłem gotowych rytuałów", ani „strefą do odrzucenia", tylko obszarem analizy infrastruktury sensu, władzy interpretacji i praktykowego rzemiosła, który może być przetłumaczony na plan sytuacyjny wyłącznie wtedy, gdy zachowuje transparentność i odporność na nadużycia.

W polu nowoczesnych ruchów religijnych i zachodniej ezoteryki szczególnie istotna dla psychoperformansu jest kategoria synkretyzmu rozumianego nie jako przypadkowa mieszanka, lecz jako mechanizm selekcji, translacji i re-kontekstualizacji, w którym elementy różnych tradycji są wyjmowane z pierwotnych reżimów normatywnych i składane w nowe układy praktyk. Religioznawstwo porównawcze od dawna opisuje synkretyzm jako proces negocjacji tożsamości, władzy i prawomocności, a nie jedynie jako „eklektyzm gustu"; w studiach nad współczesną duchowością i nowymi ruchami religijnymi kluczowe staje się pytanie, kto ma prawo do komponowania takiego układu i jakim kosztem epistemicznym oraz społecznym. Dla planu sytuacyjnego psychoperformansu synkretyzm jest problemem projektowym: z jednej strony jest to naturalny sposób pracy na materiałach kulturowych, w tym na przesądach, figurach progu, frazeologizmach i mikroliturgiach codzienności; z drugiej strony to właśnie synkretyzm najłatwiej produkuje fałszywy autorytet, gdyż mieszanina fragmentów może zostać przedstawiona jako „pradawna nauka" albo „uniwersalne prawo", które nie podlega krytyce. W konsekwencji plan sytuacyjny musi posiadać jawny protokół genealogiczny: nie w sensie przywoływania źródeł jako dekoracji, lecz w sensie obowiązku nazywania statusu elementu jako metafory, narzędzia uwagi, operatora semantycznego albo symbolu użytego wyłącznie performatywnie, bez roszczeń do ontologii.

To prowadzi do centralnego zagadnienia: w jaki sposób w zachodniej ezoteryce wytwarzana jest prawomocność. W ujęciu Woutera J. Hanegraaffa można mówić o „wiedzy odrzuconej" jako o konstrukcie nowoczesności, w którym pewne treści i praktyki są lokowane poza oficjalnymi instytucjami prawdy, a jednocześnie utrzymywane jako alternatywna genealogia sensu; w tym sensie ezoteryka Zachodu jest równocześnie archiwum i polem konfliktu o to, co uznaje się za poznanie. Antoine Faivre opisywał struktury analogii i korespondencji jako rdzeń ezoterycznego sposobu myślenia, co w praktyce oznacza skłonność do tworzenia map świata, w których „wszystko łączy się ze wszystkim". Psychoperformans może korzystać z analogii jako narzędzia kompozycji, lecz nie może z analogii uczynić dowodu. Plan sytuacyjny musi wprost oddzielać analogię jako narzędzie pracy na sensie od analogii jako roszczenia poznawczego, bo w przeciwnym razie mechanizm korespondencji zamieni się w hermeneutykę totalną, która rozbraja falsyfikację i wytwarza autorytarną interpretację.

W tym miejscu warto wprowadzić do analizy warstwę psychologiczną i kognitywną, ale bez uproszczeń redukcyjnych. Nowe ruchy religijne i środowiska ezoteryczne intensywnie wykorzystują mechanizmy sugestii, oczekiwań, dysonansu poznawczego oraz wzmocnień społecznych, a więc narzędzia, które z perspektywy psychologii społecznej i teorii wpływu są dobrze opisane. Mechanizmy zgodności i presji normatywnej, znane z klasycznych badań Solomona Ascha, współgrają tu z mechanizmami eskalacji zaangażowania i racjonalizacji,

opisywanymi przez Leon Festinger w analizach dysonansu poznawczego, szczególnie gdy uczestnik inwestuje czas, pieniądze i tożsamość w system, który obiecuje przemianę. W wielu środowiskach „efekt" praktyki jest wzmacniany przez rytualizację sytuacji: kontrolę bodźców, rytm, repetycję, wspólnotową synchronizację i zawężenie alternatywnych interpretacji. Z perspektywy planu sytuacyjnego psychoperformansu jest to ostrzeżenie i narzędzie jednocześnie: ostrzeżenie, bo te same mechanizmy mogą zostać użyte do produkcji zależności; narzędzie, bo rozpoznanie tych mechanizmów pozwala projektować działania, które są skuteczne w organizowaniu uwagi i afektu, ale pozostają transparentne i odwracalne.

Najbardziej drażliwym obszarem jest tu problem nadużyć i ochrony uczestnika przed przemocą interpretacyjną. W badaniach nad destrukcyjnymi formami grup i nad dynamiką kontroli społecznej pojawiają się pojęcia takie jak reformowanie myślenia, kontrola środowiskowa, hermetyzacja języka oraz „bounded choice", opisywane między innymi przez Roberta J. Liftona, Margaret Singer i Janję Lalich, choć trzeba uczciwie zaznaczyć, że część terminologii „brainwashing" była w różnych okresach dyskutowana i krytykowana w naukach społecznych z powodu nadużyć pojęciowych. Dla psychoperformansu najważniejsze nie są spory etykiet, tylko identyfikowalne wzorce ryzyka: izolacja poznawcza, zakaz krytyki, obietnica jedynej drogi, monopol interpretacyjny, deprecjonowanie relacji zewnętrznych, rytualne zawstydzanie oraz przeniesienie odpowiedzialności za „brak efektu" na uczestnika. Plan sytuacyjny musi posiadać twarde zabezpieczenia przeciw tym wzorcom: prawo do przerwania w dowolnym momencie, prawo do nieinterpretowania doświadczenia, prawo do zachowania prywatności sensu, oraz zakaz hierarchicznego wartościowania przeżyć jako „wyższych" i „niższych". W praktyce oznacza to, że psychoperformans nie może używać języka wtajemniczenia jako narzędzia kontroli, a prowadzący nie może przyjmować roli „mistrza" ani „kapłana"; jego funkcją jest utrzymanie procedury, bezpieczeństwa i domknięcia, nie produkcja prawdy.

W obrębie zachodniej ezoteryki istnieje równocześnie bogata linia praktyk, które wchodzą w realną relację z historią sztuki i performansu, i to stanowi istotny kontekst dla psychoperformansu jako praktyki zakorzenionej w performance art i live art. W literaturze historyczno-artystycznej wielokrotnie wskazywano, że modernistyczna „duchowość formy" bywała inspirowana środowiskami teozoficznymi i pokrewnymi, a przykładami często przywoływanymi są Hilma af Klint, Wassily Kandinsky czy Piet Mondrian; w tych przypadkach nie chodzi o prostą ilustrację doktryny, lecz o to, że ezoteryczne matryce korespondencji i transmutacji dostarczały języka dla myślenia o obrazie jako o operatorze przemiany percepcji. Psychoperformans może tę lekcję przełożyć na własny poziom techniczny: obraz, znak i obiekt–klucz działają jako urządzenia reorganizacji uwagi, a więc jako narzędzia, które mogą być testowane w ramach planu sytuacyjnego. Jednocześnie psychoperformans nie może udawać, że praktykuje „okultyzm", ponieważ to natychmiast uruchamia mechanizmy autorytetu oraz roszczeń ontologicznych; zamiast tego powinien przyjąć język performatyki i semiotyki, w którym skuteczność znaku jest skutecznością relacyjną i proceduralną.

Właśnie dlatego w tym podrozdziale konieczne jest doprecyzowanie, w jaki sposób psychoperformans może używać „magicznych technologii znaczenia" bez wchodzenia w pułapkę okultystycznej immunizacji. Rdzeń tej translacji jest czysto techniczny: materializacja intencji w znaku lub obiekcie–kluczu, delimitacja przestrzeni jako narzędzie uwagi, repetycja jako narzędzie stabilizacji, oraz domknięcie jako narzędzie reintegracji. Każdy z tych elementów

ma odpowiednik w okultyzmie ceremonialnym i w neopogańskich formach rytualizacji, ale psychoperformans musi wbudować w nie kontr-ruch: odczarowanie, unieważnienie, archiwizację oraz możliwość korekty. Znak nie może stać się talizmanem; ma być instrumentem, który po zakończeniu przechodzi w dokument lub ulega destrukcji. Granica przestrzeni nie może stać się „kręgiem mocy"; ma być narzędziem organizacji sytuacji i bezpieczeństwa. Repetycja nie może stać się transowym przymusem; ma być parametryzowalną techniką regulacji. Domknięcie nie może być „pieczęcią misterium"; ma być protokołem powrotu do codzienności, który przywraca sprawczość i minimalizuje zawieszenie liminalne.

Szczególnego znaczenia nabiera tu praca na przesądach, zabobonach i związkach frazeologicznych, która w psychoperformansie jest dopuszczalna jako krytyczna technologia rekontekstualizacji. W kulturowym obiegu Zachodu przesąd działa często jako mikro-rytuał niejawny: gest ochronny, zakaz, formuła, która ma „odwrócić pecha", a więc materializuje lęk i potrzebę kontroli. W wielu środowiskach ezoterycznych ten materiał jest przechwytywany i rozbudowywany do systemu, który rości sobie status prawdy. Psychoperformans powinien zrobić ruch odwrotny: użyć przesądu jako obiektu analizy i jako materiału do aktu symbolicznego, który rozbraja przymus, a nie go wzmacnia. Technicznie oznacza to, że plan sytuacyjny może zaprojektować działanie, w którym przesąd zostaje nazwany, zmaterializowany w obiekcie–kluczu, a następnie unieważniony w domknięciu, przy jednoczesnym zachowaniu świadomości, że sens jest tu narzędziem autoregulacji i rekonstrukcji relacji, a nie dowodem metafizycznym.

Równolegle trzeba wprowadzić kategorię „bezpieczeństwa interpretacyjnego" jako wymogu nadrzędnego w pracy na materiałach ezoterycznych. Bezpieczeństwo interpretacyjne oznacza, że plan sytuacyjny nie wymusza jednej metafizyki, nie zawłaszcza języka uczestnika i nie produkuje winy jako narzędzia dyscypliny. W praktyce ten wymóg można spełnić przez trzy rozwiązania: neutralny metajęzyk procedury, który stale przypomina, że narzędzia są narzędziami; protokół debriefingu, który zakłada wielość interpretacji bez hierarchizacji; oraz protokół antyautorytarny, w którym prowadzący rezygnuje z roli interpretatora na rzecz roli kustosza granic. Jest to konsekwencja wprost wynikająca z analizy Weberowskiej charyzmy oraz z badań nad dynamikami grupowymi: jeśli plan sytuacyjny nie rozbraja mechanizmów autorytetu, wówczas techniki uwagi mogą zostać przechwycone przez władzę interpretacji.

W tej fazie podrozdziału widać już, że zachodnia ezoteryka i nowe ruchy religijne są dla psychoperformansu przede wszystkim laboratorium infrastruktury, nie katalogiem „prawd". Uczą, jak działa protokół, jak działa rekwizyt, jak działa język performatywny, jak działa synchronizacja grupy i jak działa obietnica przemiany. Uczą też, jak łatwo ta sama infrastruktura może zamienić się w aparat zależności, jeśli do gry wchodzi tajemnica, stopnie, monopol interpretacji i immunizacja epistemiczna. Z tej dwoistości wynika obowiązek: psychoperformans, jeśli czerpie z tego obszaru, musi czerpać poprzez restrykcję, transparentność i ciągłe odczarowanie narzędzi, utrzymując jednocześnie wysoką precyzję planu sytuacyjnego i wysoką dbałość o domknięcie.

Domknięcie tej analizy wymaga przekładu na język inżynierii planu sytuacyjnego, ponieważ w polu ezoteryki Zachodu i nowych ruchów religijnych ryzyko nie polega wyłącznie na „błędnych przekonaniach", lecz na tym, że aparatura praktyki bywa strukturalnie kompatybilna z aparaturą dominacji interpretacyjnej. W tym sensie kluczowym pojęciem operacyjnym staje się

przemoc hermeneutyczna, rozumiana jako sytuacja, w której uczestnik traci prawo do własnej interpretacji, a jego doświadczenie zostaje podporządkowane jedynej obowiązującej wykładni. Pierre Bourdieu opisywał władzę symboliczną jako zdolność narzucania kategorii postrzegania świata; Michel Foucault analizował formy władzy pastoralnej jako techniki prowadzenia jednostki przez reżimy prawdy; w środowiskach ezoterycznych oba mechanizmy splatają się szczególnie łatwo, ponieważ język „przemiany" i „inicjacji" w naturalny sposób sprzyja hierarchizacji doświadczeń. Psychoperformans, jeśli chce zachować status metody, musi odwrócić ten wektor: plan sytuacyjny ma wzmacniać autonomię interpretacyjną, a nie ją przejmować; ma uczyć produkowania sensu, a nie dystrybuować sens jako towar.

W praktyce oznacza to ustanowienie kontraktu epistemicznego, który jest elementem planu sytuacyjnego równie ważnym jak dobór obiektu–klucza czy kompozycja czasu. Kontrakt epistemiczny składa się z trzech reguł. Reguła pierwsza dotyczy ontologii: w planie sytuacyjnym nie wprowadza się roszczeń do „drugiego porządku faktów", lecz pracuje się na operatorach znaczenia, afektu i uwagi. Reguła druga dotyczy interpretacji: każda interpretacja ma status hipotezy operacyjnej, a nie wyroku; hipoteza ma prawo zostać porzucona, gdy nie wspiera domknięcia i reintegracji. Reguła trzecia dotyczy autorytetu: prowadzący nie posiada monopolu interpretacyjnego, ponieważ jego rola jest techniczna, a nie kapłańska; odpowiada za ramę bezpieczeństwa, rytm, granice, procedurę przerwania oraz domknięcie, nie za „prawidłowe znaczenie". Ten kontrakt jest odpowiedzią na Weberowską dynamikę charyzmy i jej rutynizacji: zamiast budować charyzmatyczny nadmiar, psychoperformans buduje nadmiar procedury.

Dla porządku należy wyodrębnić to, co psychoperformans może rzeczywiście przejąć z zachodniej ezoteryki bez wchodzenia w jej przemocowe mechanizmy. Są to narzędzia protokolarne, a nie doktrynalne. Protokolarność oznacza rygor sekwencji i jasność funkcji każdego perfonemu: delimitacja, inicjacja, intensyfikacja, transformacja, unieważnienie, reintegracja. W okultyzmie ceremonialnym delimitacja jest często realizowana przez wyznaczanie granicy, ustawienie rekwizytów, pracę z kierunkami i światłem; psychoperformans może analogicznie budować delimitację jako technikę uwagi i ochrony, jednak bez sakralizacji przestrzeni i bez produkowania „miejsca mocy". W tradycjach inicjacyjnych inicjacja bywa „wejściem w stopień"; w psychoperformansie inicjacją jest wejście w tryb działania, które ma jawne parametry i jawne warunki przerwania. Intensyfikacja w wielu środowiskach ezoterycznych bywa sprzęgnięta z aurą tajemnicy; w psychoperformansie intensyfikacja pozostaje parametryzowalna i odwracalna, a jej cel jest funkcjonalny: utrzymać uwagę na progu, nie na micie. Transformacja w ezoteryce bywa opisywana jako transmutacja; w psychoperformansie transformacja jest rozpoznawalną zmianą w relacji do obiektu, do czasu, do wyborów i do praktyk codziennych, zatem jest z definicji sprawdzalna przez konsekwencje, nie przez deklaracje. Unieważnienie jest elementem, którego ezoteryka Zachodu często nie domyka, bo utrzymuje trwałą fetyszyzację rekwizytu; psychoperformans unieważnia obiekt–klucz i znak, aby nie zamieniły się w talizman, a tym samym w narzędzie zależności. Reintegracja jest warunkiem etycznym: plan sytuacyjny ma zakończyć się powrotem do codzienności w trybie sprawczości, nie w stanie zawieszenia.

W tej logice zyskuje szczególną rangę praca na obiekcie–kluczu i na znaku jako na materialnej mediacji intencji. Zachodnia ezoteryka rozwijała przez stulecia repertuar znaków, sigilli, diagramów i praktyk talizmanicznych; psychoperformans może przejąć formalny mechanizm materializacji, lecz musi zmienić semantykę sprawczości. Znak nie jest „kanałem mocy", tylko

narzędziem stabilizacji intencji i pamięci proceduralnej. Obiekt–klucz nie jest „fetyszem", tylko materialnym operatorem znaczeń, który pozwala wykonać akt symboliczny i przez to przeorganizować relację do problemu. Aby ta translacja była bezpieczna, plan sytuacyjny powinien zawierać etap odczarowania, rozumiany jako proceduralne unieważnienie przypisanej sprawczości. Odczarowanie nie jest negacją sensu, lecz zamknięciem sensu w granicach partytury: obiekt kończy swoją funkcję, nie przenosi jej na dalsze życie w formie przymusu. Ten etap jest też zabezpieczeniem przed ekonomią autorytetu: jeśli obiekt nie staje się relikwią, prowadzący nie może sprzedawać kolejnych „wzmocnień" i „poziomów".

Pole New Age i synkretycznych ruchów współczesnej duchowości dostarcza natomiast ostrzeżeń o innej naturze: o immunizacji epistemicznej i o prywatyzacji odpowiedzialności. Immunizacja polega na tym, że system interpretacyjny staje się niewrażliwy na korektę, ponieważ każda obserwacja zostaje dopasowana do doktryny. Prywatyzacja odpowiedzialności polega na przerzuceniu winy za brak efektu na uczestnika, co bywa sprzęgnięte z retoryką „niewłaściwej intencji" lub „braku gotowości". Psychoperformans musi temu przeciwdziałać przez metodologiczną ascezę języka: nie wprowadza się interpretacji, które wytwarzają winę jako mechanizm kontroli, ani interpretacji, które blokują korektę parametrów. Jeżeli plan sytuacyjny nie przynosi rozpoznawalnej zmiany, informacja ta służy do przeprojektowania perfonemów, a nie do wzmacniania zależności. W tym sensie psychoperformans odwraca strukturę wielu środowisk „rozwojowych": skuteczność nie jest dowodem prawdziwości doktryny, lecz wskaźnikiem jakości projektu i wykonania.

Pozostaje kwestia relacji ezoteryki Zachodu z historią sztuki i performansu, ponieważ bez tego kontekst religioznawczy byłby niekompletny. Nowoczesność artystyczna wielokrotnie wchodziła w kontakt z matrycami ezoterycznymi, zarówno na poziomie języka formy, jak i na poziomie idei przemiany percepcji; w ujęciach historyków sztuki podkreśla się obecność takich rezonansów w modernizmie i w projektach awangardowych, gdzie obraz i znak bywały rozumiane jako urządzenia reorganizacji widzenia, a nie tylko jako reprezentacje. Ten fakt nie legitymizuje doktryn ezoterycznych jako „prawdy", lecz pokazuje, że kultura Zachodu posiada rozbudowane archiwum praktyk, w których forma, rytm, symbol i protokół służą pracy na doświadczeniu. Psychoperformans, zakorzeniony w performance art i live art, może te archiwa czytać krytycznie, wybierając z nich rozwiązania stricte techniczne, a nie przejmując systemów autorytetu. W tym miejscu widać spójność z zasadą, że psychoperformans działa na perfonemach i ich kompozycji, nie na deklaracjach metafizycznych.

Ostatnim elementem domknięcia jest ustanowienie kryteriów higieny planu sytuacyjnego w obszarze ezoteryczno-synkretycznym. Higiena genealogiczna oznacza zakaz podszywania się pod tradycje i zakaz wytwarzania „starożytnej ciągłości" jako narzędzia władzy; plan sytuacyjny ma jasno nazywać, co jest autorską konstrukcją, co jest inspiracją formalną, a co jest materiałem kulturowym poddanym rekontekstualizacji. Higiena autorytetu oznacza zakaz budowania stopni, przysiąg i tajemnic jako mechanizmów kontroli; plan sytuacyjny ma chronić prawo do krytyki, prawo do przerwania oraz prawo do prywatności sensu. Higiena semantyczna oznacza zakaz roszczeń ontologicznych oraz zakaz immunizacji; plan sytuacyjny operuje na języku procedury i hipotezy. Higiena materialna oznacza zakaz fetyszyzacji obiektu–klucza; obiekt ma procedurę unieważnienia i archiwizacji. Higiena domknięcia oznacza, że reintegracja jest obowiązkowa, a nie opcjonalna; plan sytuacyjny nie zostawia uczestnika w stanie permanentnego progu. Taki zestaw kryteriów pozwala wykorzystać zasoby tego pola bez

reprodukcji jego patologii, a jednocześnie utrzymać to, co w psychoperformansie jest rdzeniem: rzemiosło sensu, rygor wykonania, kontrola granic i odpowiedzialność interpretacyjna.

34.14. Taoizm: dao, wu wei, rytuał, kosmologia, praktyki oddechowe, alchemia wewnętrzna, talizmany i etyka translacji do planu sytuacyjnego psychoperformansu

Taoizm stanowi w historii religii i w sinologii pole szczególnie podatne na uproszczenia, ponieważ w dyskursie zachodnim utrwalił się wygodny podział na „taoizm filozoficzny" i „taoizm religijny", który często maskuje realną ciągłość praktyk, tekstów, instytucji i technologii ciała. W literaturze naukowej (m.in. w pracach Isabelle Robinet, Kristofera Schippera, Anny Seidel, Livia Kohn, Russella Kirklanda czy Fabrizia Pregadia) podkreśla się, że to, co bywa nazywane dao jia, czyli tradycją myślenia związanej z Laozi i Zhuangzi, jest historycznie splecione z dao jiao, czyli instytucjonalnymi formami religii: liturgią, praktyką rytualną, transmisją rejestrów, organizacją wspólnot, a także z długim rozwojem praktyk kultywacji życia, yang sheng. Dla psychoperformansu oznacza to konieczność czytania taoizmu nie jako zestawu sentencji o spokoju, lecz jako architektury działania, która wytwarza określone reżimy uwagi, dyscypliny, autoryzacji i domknięcia. Jednocześnie, ze względu na bogactwo wątków kosmologicznych, alchemicznych i talizmanicznych, wymóg metodologiczny jest tu podwójny: rozpoznać formalną skuteczność tych technologii, a zarazem powstrzymać się od roszczeń ontologicznych i od imitacji konfesyjnej.

Pojęcie dao w tradycji klasycznej nie jest po prostu „drogą" jako metaforą moralną, lecz kategorią kosmologiczną i ontologiczną, wskazującą na porządek generatywny świata, który nie jest w pełni uchwytny w języku dyskursywnym. W Laozi (Daodejing) dao jest zarazem źródłem i zasadą porządku, a język jest traktowany jako narzędzie ograniczone, skłonne do reifikacji i do przemocy kategoryzacji, co w sinologii bywa odczytywane jako krytyka nominalizmu i krytyka nadmiernego technokratyzmu. W Zhuangzi wątek ten zostaje pogłębiony przez strategie paradoksu, opowieści i relatywizacji perspektywy, które rozbrajają pewność poznawczą, ucząc jednocześnie elastyczności działania i zdolności do zmiany punktu widzenia. Dla planu sytuacyjnego psychoperformansu dao nie jest więc „treścią wiary", tylko modelem pracy na relacji między intencją a światem: zamiast narzucać światowi projekt przemocowo, praktyka ma umieć czytać warunki, rozpoznawać przepływy i wybierać działania minimalnie inwazyjne, a zarazem skuteczne. Jest to praktyczna epistemologia relacyjna, w której „sukces" nie wynika z eskalacji, lecz z adekwatności do kontekstu.

Kluczowym operatorem tej epistemologii jest wu wei, termin tradycyjnie przekładany jako „niedziałanie", który w analizach naukowych jest rozumiany raczej jako „działanie bez wymuszenia", „działanie bez nadmiaru intencjonalnej przemocy" lub „działanie zgodne z sytuacją". W logice planu sytuacyjnego wu wei nie oznacza bierności, lecz ustanowienie rygoru: najpierw diagnoza warunków, potem interwencja minimalna, a dopiero w razie potrzeby wzmocnienie bodźca, przy zachowaniu kontroli nad skutkami ubocznymi. Taka struktura jest zaskakująco kompatybilna z psychoperformansem rozumianym jako rzemiosło sensu i rzemiosło domknięcia, ponieważ psychoperformans również ryzykuje nadmiar: nadmiar symboli, nadmiar intensywności, nadmiar interpretacji. W tym miejscu taoizm wnosi do psychoperformansu kryterium elegancji operacyjnej: mniej perfonemów może być skuteczniejsze, jeśli zostały dobrane z pełnym rozeznaniem, a plan sytuacyjny staje się wtedy konstrukcją o wysokiej precyzji, a nie spektaklem.

Jednak taoizm nie jest wyłącznie filozofią stylu działania; historycznie rozwija się także jako religia z własnymi instytucjami, liturgią, tekstami objawionymi i systemami autoryzacji. Już w późnym okresie Han pojawiają się formacje określane w historiografii jako „Mistrzowie Niebiańscy" (Tianshi), rozwijające praktyki wspólnotowe, normatywne i rytualne, a następnie w kolejnych stuleciach wyłaniają się złożone nurty, w tym Shangqing i Lingbao, które rozwijają kosmologie, praktyki medytacyjne oraz liturgie o wysokiej formalizacji. W późniejszym okresie niezwykle istotne stają się tradycje Zhengyi (w szerokim sensie: linie kapłańskie i liturgiczne) oraz Quanzhen, które kształtują formy monastyczne, reżimy kultywacji i etyki, a także relacje między praktyką wewnętrzną a liturgią. Dla psychoperformansu ta warstwa instytucjonalna jest kluczżąca z dwóch powodów: po pierwsze, pokazuje, że skuteczność rytuału jest skutecznością protokołu i transmisji, nie dowolnej improwizacji; po drugie, przypomina o etyce autoryzacji, czyli o tym, że w tradycji religijnej prawo do wykonywania określonych czynności jest regulowane. Psychoperformans nie może symulować autoryzacji religijnej, ale może przejąć formalny rygor protokołu, w którym rola prowadzącego jest rolą kustosza procedury i bezpieczeństwa, a nie właściciela metafizyki.

Z tej perspektywy taoizm staje się dla psychoperformansu modelem planu sytuacyjnego jako „infrastruktury przepływu": nie ma tu kultu przymusu, lecz jest kult adekwatności, rytmu i porządku czynności. W praktykach rytualnych taoizmu istotne są gesty, zapisy, sekwencje, relacje z czasem kalendarzowym, a także precyzyjna praca na granicach przestrzeni, która wytwarza próg, zabezpiecza przebieg i domyka działanie. Psychoperformans może to czytać jako technologię delimitacji, czyli tworzenia warunków, w których akt symboliczny nie rozlewa się w nieskończoną interpretację, lecz kończy się rozpoznawalnym domknięciem. Jednocześnie już na tym poziomie trzeba wprowadzić podstawowy rygor translacji: wszystkie elementy przejęte z taoizmu muszą zostać odkonfesyjnione, pozbawione roszczeń ontologicznych i przepisane jako funkcje psychoperformatywne, ponieważ inaczej plan sytuacyjny zamieniłby się w imitację liturgii, co byłoby metodologicznie nieuczciwe i etycznie wątpliwe.

W kolejnych segmentach tego podrozdziału konieczne będzie doprecyzowanie, jak taoistyczna kosmologia i język qi, jing oraz shen są rozumiane w ramach tradycji kultywacji życia i w tradycjach alchemii wewnętrznej, neidan, a także jak praktyki oddechowe i praca na ciele funkcjonują jako długotrwałe reżimy transformacji, a nie jako pojedyncze techniki „na efekt". Równolegle trzeba będzie rozwinąć problem talizmanów, fu, rejestrów, lu, oraz liturgicznej infrastruktury petycji i egzorcyzmów, w tym tego, co w późnych tradycjach określa się jako „rytuały gromu", leifa, ponieważ właśnie tam najmocniej ujawnia się napięcie między formalną skutecznością protokołu a ryzykiem przejęcia roszczeń ontologicznych. Dopiero po takim doprecyzowaniu możliwe będzie wyprowadzenie rygorystycznej etyki translacji do planu sytuacyjnego psychoperformansu, w której obiekt–klucz i wypowiedź performatywna będą mogły działać jako materialne i językowe operatory znaczenia, ale zawsze w reżimie odczarowania, unieważnienia i reintegracji.

W obrębie taoistycznych technologii kultywacji życia szczególne znaczenie ma trójczłonowy aparat pojęciowy jing, qi i shen, często określany jako „trzy skarby", który funkcjonuje zarówno jako język emiczny opisu procesów cielesno-psychicznych, jak i jako mapa praktyk regulujących uwagę, oddech, dietetykę, seksualność, sen, rytm dobowy oraz relację między afektem a somą. W ujęciu historyczno-religioznawczym trzeba tu unikać dwóch symetrycznych błędów: redukcji do potocznego „energizmu" oraz redukcji do czysto metaforycznych figur. W wielu szkołach

taoistycznych, zwłaszcza w tradycjach neidan, aparat jing–qi–shen działa jako prakseologiczny model transmutacji, w którym praktyka nie polega na jednorazowej intensyfikacji, lecz na długofalowym reżimie, obejmującym zarówno techniki somatyczne, jak i dyscyplinę etyczną, pracę na intencji oraz nawykach poznawczych. Dla psychoperformansu jest to materiał szczególnie cenny, bo pokazuje, jak stabilizuje się przemianę przez systematyczną architekturę powtarzalności, a nie przez efektowny akt.

W sinologii i historii religii zwraca się uwagę, że taoistyczna praca na oddechu i wnętrzu ciała posiada długą genealogię, w której wcześniejsze teksty i praktyki higieniczne przenikają się z późniejszymi konstrukcjami religijnymi. W obrębie tradycji wczesnych i przedinstytucjonalnych szczególnie ważne są wzorce „treningu wnętrza" znane z Neiye (części Guanzi), gdzie stabilizacja serca-umysłu, xin, sprzęga się z regulacją oddechu i postawy, a przemiana ma charakter stopniowej reorganizacji percepcji i reaktywności. W późniejszych kontekstach, między innymi w środowiskach Shangqing, rozwijają się bardziej złożone formy medytacji wizualizacyjnej, w których ciało bywa ujmowane jako kosmos w miniaturze, a praca na obrazach wewnętrznych pełni funkcję dyscypliny uwagi i porządkowania doświadczenia. Psychoperformans nie ma prawa przejmować ontologicznych roszczeń takich modeli, ale może przejąć ich formalny rdzeń: uznanie, że „wnętrze" jest polem działań operacyjnych, a nie tylko polem introspekcji, oraz że praktyka wymaga stabilnej, codziennej infrastruktury, zamiast epizodycznej eskalacji.

Istotną kategorią techniczną jest tu tu na, czyli regulacja oddechu, oraz szerzej – somatotechniki obejmujące daoyin, pracę z ruchem i rozciąganiem, które w różnych okresach historii Chin bywały wiązane z taoistycznym ideałem yang sheng. W kontekstach współczesnych termin qigong funkcjonuje wieloznacznie, obejmując praktyki zdrowotne, medytacyjne i ruchowe o zróżnicowanej genealogii; dlatego w planie sytuacyjnym psychoperformansu należy unikać fałszywego skrótu, jakoby każda praca z oddechem była „taoistyczna". Właściwa translacja polega na tym, że oddech staje się parametrem planu sytuacyjnego: rytm, długość faz, punkt skupienia uwagi, pozycja ciała oraz warunek przerwania są opisane proceduralnie, a nie ujęte w język „mistyczny". Taka proceduryzacja zachowuje sens dyscypliny oddechu, a jednocześnie rozbraja ryzyko imitacji religijnej oraz ryzyko nadużycia autorytetu, który w środowiskach synkretycznych bywa budowany przez obietnicę „natychmiastowej energii".

W tradycjach neidan szczególnie ważna jest idea transmutacji wewnętrznej, w której praktyka bywa opisywana jako rafinowanie jing w qi, a qi w shen, prowadzące do stabilizacji „ducha" jako jakości uwagi, przytomności i spójności. Historycznie neidan rozwija się w wielu liniach i wariantach, a jego język jest nasycony metaforami alchemicznymi, które odwołują się do laboratoriów waidan, alchemii zewnętrznej, ale przenoszą operacje w obszar ciała i doświadczenia. W literaturze tradycyjnej kluczowe miejsce zajmuje Zhouyi cantong qi, tekst o złożonej historii redakcyjnej i spornej atrybucji, często czytany jako most między kosmologią zmian a alchemicznym językiem przemiany, a także pisma takich autorów jak Zhang Boduan, którego Wuzhen pian stał się jednym z klasycznych punktów odniesienia dla późniejszych interpretacji. W tradycjach Quanzhen, związanych z postacią Wang Chongyanga oraz jego uczniów, w tym Qiu Chuji, neidan splata się z reżimem etycznym, monastycznym i medytacyjnym, co przypomina, że „technika" bez etyki bywa w taoizmie traktowana jako ślepa lub niebezpieczna.

Dla planu sytuacyjnego psychoperformansu ten wątek jest fundamentalny, ponieważ pozwala zbudować rozróżnienie między techniką a reżimem. Technika to pojedynczy perfonem, na przykład regulacja oddechu lub praca z postawą, natomiast reżim to długofalowa architektura powtórzeń, przerw, regeneracji, ograniczeń i domknięć, która nadaje technice sens i minimalizuje skutki uboczne. Taoizm, zwłaszcza w odsłonie neidan, uczy, że praktyki o potencjale transformacyjnym są wrażliwe na kontekst, a więc wymagają takiej konstrukcji planu, w której intensyfikacja jest podporządkowana adekwatności, a nie odwrotnie. W kategoriach wu wei można to przełożyć na zasadę projektową: plan sytuacyjny powinien dążyć do minimalnej skutecznej interwencji, a dopiero gdy stabilność jest utrzymana, można rozważać modyfikacje parametrów. To pozwala psychoperformansowi uniknąć charakterystycznej pułapki środowisk „duchowych", w których intensywność jest mylona z przemianą, a przemiana z wrażeniem.

W praktykach taoistycznych pojawia się także skomplikowana topografia ciała jako przestrzeni operacyjnej, obejmująca między innymi dantian jako strefy koncentracji uwagi oraz liczne mapy kanałów i punktów, które w różnych tradycjach bywają opisywane odmiennie i nie powinny być bezrefleksyjnie ujednolicane. W planie sytuacyjnym psychoperformansu translacja tej topografii nie może polegać na deklaracji „pracy z qi w dantian" jako roszczenia ontologicznego, lecz na precyzyjnej parametryzacji doznań: gdzie lokuje się uwaga, jaki jest odczuwany ciężar ciała, jaka jest dynamika napięć, jak zmienia się rytm oddechu i jakie są kryteria przerwania praktyki. Ciało jest tu traktowane jako instrument pomiaru relacyjnego, a nie jako dowód metafizyki. Taki zapis chroni zarówno przed pseudonaukową nadinterpretacją, jak i przed imitacją konfesyjną, zachowując jednocześnie to, co w taoizmie praktycznie najważniejsze: codzienną dyscyplinę, która reorganizuje percepcję i afekt.

W tym miejscu ujawnia się również specyficzna rola języka paradoksu i antydogmatyzmu w tradycji Zhuangzi, który w wielu interpretacjach jest narzędziem rozmontowywania sztywności poznawczej. Z perspektywy psychoperformansu jest to gotowy model pracy na nawykach interpretacji: plan sytuacyjny może wprowadzać działania, które celowo rozbrajają przymus kategoryzacji, ale nie po to, aby wytworzyć chaos, tylko aby poszerzyć repertuar reakcji. Paradoks w tym ujęciu nie jest „zagwozdką", lecz technologią przesunięcia perspektywy, która może działać jako bezpieczny perfonem poznawczy, jeśli jest domknięta procedurą reintegracji. Taoizm uczy, że rozluźnienie interpretacji nie jest nihilizmem, lecz reorganizacją relacji między językiem a światem, a więc może być użyte w psychoperformansie jako narzędzie redukcji przemocy semantycznej, tej samej przemocy, która w ezoterycznych środowiskach bywa narzędziem dominacji.

Dopiero po takiej rekonstrukcji praktyk oddechowych, somatycznych i alchemicznych można przejść do kolejnego poziomu: talizmanów fu, rejestrów lu, liturgii petycji i rytuałów, w których taoistyczna protokolarność osiąga wysoki stopień formalizacji, a zarazem w których najsilniej pojawiają się roszczenia ontologiczne i autoryzacyjne. Ten obszar jest dla psychoperformansu kluczowy ze względu na obiekt–klucz i na „magiczne technologie znaczenia", ale wymaga szczególnie ostrej etyki translacji: odczarowania, unieważnienia, zakazu imitacji oraz pełnej jawności funkcji znaku. To właśnie tam rozstrzygnie się, czy plan sytuacyjny potrafi przejąć protokół bez przejęcia doktryny, a więc czy potrafi wykorzystać rytualną infrastrukturę jako narzędzie pracy na relacji i uwadze, pozostając metodą, a nie konfesją.

W warstwie rytualno-liturgicznej taoizmu szczególnie nośne dla analizy planu sytuacyjnego są talizmany fu oraz rejestry lu, ponieważ stanowią one jednocześnie medium semiotyczne, instrument autoryzacji i element infrastruktury instytucjonalnej. Fu nie jest w tym porządku „ładnym znakiem", lecz performatywną formą pisma, której skuteczność wynika z powiązania z kosmologią, z genealogią transmisji oraz z protokołem użycia. W ujęciach sinologicznych podkreśla się, że talizmaniczna grafia nie jest zwykłą kaligrafią, lecz rodzajem operacyjnego zapisu, który ma status czynności, nie reprezentacji: jego wykonanie, sekwencja kreślenia, relacja do oddechu, intencji i ustawienia ciała, a także warunki przechowywania i unieważnienia są częścią jednego aparatu. Fu bywa również związane z kategorią „pisma niebiańskiego" lub „pisma chmurowego", co w tradycji działa jako uzasadnienie autorytetu znaku; dla planu sytuacyjnego psychoperformansu jest to sygnał ostrzegawczy, ponieważ ta sama retoryka może zostać łatwo przechwycona w środowiskach synkretycznych jako narzędzie dominacji. Dlatego translacja może dotyczyć wyłącznie formy: znak jako obiekt–klucz o ścisłej funkcji proceduralnej, bez roszczenia, że znak jest „autoryzowany" przez porządek ponadproceduralny.

Rejestry lu są jeszcze bardziej bezpośrednio związane z instytucją, ponieważ w wielu liniach taoizmu funkcjonują jako dokumenty uprawniające do wykonywania określonych czynności rytualnych, wprowadzające adepta w określony porządek relacji, a zarazem organizujące jego tożsamość praktykową. Lu nie są więc tylko „listą bóstw" czy „spisem duchów", lecz elementem biurokratycznej metafory kosmosu, w której świat jest ujmowany jako sieć urzędów, rang, pieczęci, petycji i odpowiedzi. To, co w taoizmie jest często opisywane jako model „niebiańskiej administracji", ma konsekwencje praktyczne: rytuał jest skonstruowany jak działanie proceduralne, w którym istnieją kroki, formularze, pieczęcie, czynności otwierające i domykające. Psychoperformans, który buduje plan sytuacyjny jako partyturę, może tu odnaleźć historyczny prototyp rygoru proceduralnego, ale musi utrzymać zasadę odkonfesyjnienia: w planie sytuacyjnym nie ma realnych petycji do bytów, są natomiast petycje jako forma mowy performatywnej, która stabilizuje intencję, precyzuje zobowiązanie i wyznacza granice działania. Innymi słowy, można przejąć „biurokratyczną składnię rytuału" jako model pracy na zobowiązaniu i odpowiedzialności, nie jako model świata.

W praktykach taoistycznych talizman bywa używany w sposób, który z perspektywy zachodniego odbiorcy łatwo zostaje zbanalizowany jako „magiczny trik": spalanie talizmanu, rozpuszczanie popiołu w wodzie i spożycie, zawieszanie znaków w przestrzeni, pieczętowanie drzwi, a także łączenie fu z inkantacją, gestem i rytuałem oddechu. Religioznawczo nie chodzi tu jednak o efekt „natychmiastowy", lecz o spójność protokołu: znak działa w sieci czynności, a jego użycie jest sprzęgnięte z ramą etyczną, z reżimem czystości rytualnej oraz z autoryzacją. Psychoperformans nie może imitować tej symboliki ani tej konfesyjnej logiki, ale może wydobyć z niej precyzyjną naukę o perfonemie: pojedynczy obiekt–klucz nie działa sam, lecz działa jako węzeł, który scala kilka kanałów naraz, słowo, gest, oddech, przestrzeń i czas. W planie sytuacyjnym jest to argument na rzecz kompozycji wielokanałowej, przy jednoczesnym obowiązku demistyfikacji: opis funkcji musi poprzedzać wykonanie, a unieważnienie musi domykać działanie, aby obiekt nie stał się fetyszem.

W tradycjach liturgicznych taoizmu, zwłaszcza w obszarze rytuałów zhai i jiao, widoczna jest kolejna kluczowa cecha: rytuał jako inżynieria progu w skali wspólnotowej, w której praca na czasie, przestrzeni i reżimie zachowań jest zorganizowana jak kompleksowy proces. Zhai

obejmuje praktyki postne, wstrzemięźliwość, dyscyplinę zachowań i przygotowanie, podczas gdy jiao bywa rozumiane jako rytuał ofiarowania i odnowienia relacji, często o charakterze wspólnotowym, z wyraźną strukturą otwarcia, intensyfikacji i domknięcia. W ujęciu liturgicznym, omawianym między innymi w pracach Kristofera Schippera, istotne jest to, że taoistyczny rytuał nie jest improwizacją emocjonalną, lecz formalnym aparatem, w którym gesty, recytacje, ustawienia przestrzenne i rekwizyty tworzą precyzyjną składnię. Z perspektywy planu sytuacyjnego psychoperformansu jest to lekcja podwójna: po pierwsze, skuteczność progu wymaga protokołu, po drugie, protokół działa tylko wtedy, gdy jest osadzony w etyce oraz w regułach domknięcia. Psychoperformans może wziąć z tego model formalnej liturgii świeckiej, w której plan sytuacyjny ma wyraźne fazy, a każdy perfonem ma jednoznaczną funkcję, lecz musi odrzucić komponent autoryzacyjny i kosmologiczny jako nieprzekładalny bez imitacji.

Najbardziej problematycznym, a zarazem najbardziej pouczającym polem są rytuały egzorcyzmu, apotropeiczne techniki ochrony oraz rytuały gromu, leifa, rozwijane w złożonych konfiguracjach od epoki Song i później, w których protokolarność osiąga wysoki stopień formalizacji, a język sprawczości bywa bardzo silny. W tego typu rytuałach pojawiają się pieczęcie, znaki, wyobrażenia kosmicznych mocy, sekwencje gestów oraz reżimy dyscypliny, które mają charakter nie tylko liturgiczny, ale i quasi-militarny w sensie organizacji czynności. Dla planu sytuacyjnego psychoperformansu istotna nie jest treść ontologiczna tych rytuałów, lecz ich architektura: są to systemy, w których delimitacja i zabezpieczenie są równie ważne jak akt centralny, a domknięcie ma charakter rygorystyczny, ponieważ bez domknięcia rytuał pozostawia sytuację w stanie otwartym. To jest bezpośrednio przekładalne jako zasada projektowa: jeśli plan sytuacyjny używa silnych operatorów uwagi, silnych znaków i silnych aktów symbolicznych, musi posiadać silniejsze domknięcie, a więc procedurę reintegracji, która odwraca intensyfikację i przywraca sprawczość w codzienności. W tym sensie leifa i egzorcyzmy są nie do naśladowania, ale są znakomitym materiałem do analizy reżimów bezpieczeństwa.

Z taoizmu wynika także istotny paradoks, który plan sytuacyjny psychoperformansu musi umieć utrzymać bez popadania w sprzeczność: wu wei jako zasada działania bez wymuszenia współistnieje z wysoką formalizacją rytuału. Rozwiązaniem nie jest rozdzielenie „filozofii" i „religii", lecz zrozumienie, że formalizacja może być narzędziem minimalizowania przemocy działania. Rytuał, jeśli jest dobrze skonstruowany, redukuje improwizacyjny nadmiar, ogranicza niekontrolowane eskalacje i stabilizuje przebieg, a więc może realizować wu wei w sensie braku nadmiarowej interwencji. Psychoperformans może tę logikę przejąć: formalizacja planu sytuacyjnego nie służy dominacji, lecz ograniczeniu przypadkowości i nieprzewidzianych kosztów psychicznych. Jednocześnie psychoperformans musi uważać, aby formalizacja nie stała się „prawem rytuału" w sensie autorytarnym; dlatego formalizacja musi być jawna i modyfikowalna, a jej kryterium jest funkcja, nie świętość.

Właśnie w obszarze talizmanów i rejestrów pojawia się najważniejsze pytanie etyczne o translację: czy można w psychoperformansie tworzyć znaki i obiekty o statusie „pieczęci" i „upoważnienia" bez wchodzenia w mechanizm władzy. Odpowiedź jest warunkowa i wymaga twardych ograniczeń. Po pierwsze, znak psychoperformatywny nie może udawać fu ani stylizować się na taoistyczną grafię, ponieważ byłoby to imitacją konfesyjną i estetycznym przywłaszczeniem. Po drugie, znak może pełnić funkcję pieczęci tylko w sensie proceduralnym: zamyka etap planu, nie zamyka interpretacji świata. Po trzecie, znak i obiekt–klucz muszą mieć

czas aktywności, po którym następuje unieważnienie, aby nie utrzymywać zależności i fetyszyzacji. Po czwarte, nie wolno budować autorytetu prowadzącego na rzekomej „transmisji” lub „inicjacji”; autorytet w psychoperformansie jest kompetencją w utrzymaniu procedury, nie prawem do dystrybucji sensu. Dopiero w takim reżimie można mówić o bezpiecznym przejęciu formalnych cech taoistycznych technologii znaku.

W kolejnej części podrozdziału konieczne będzie doprecyzowanie relacji taoizmu do praktyk, które w nowoczesnym obiegu bywają mylone z taoizmem lub przedstawiane jako jego proste „narzędzia”, w tym relacji do qigong w jego współczesnych postaciach, do praktyk medycyny chińskiej jako odrębnego pola instytucjonalnego oraz do zachodnich translacji taoizmu, które często redukują go do estetyki spokoju. Dopiero po tej korekcie możliwe będzie sformułowanie ścisłego zestawu kryteriów projektowych dla planu sytuacyjnego psychoperformansu, które pozwolą wykorzystać taoistyczną protokolarność, rygor domknięcia i ekonomię działania, zachowując jednocześnie zakaz imitacji i zakaz roszczeń ontologicznych.

Jednym z najczęstszych błędów recepcji taoizmu w nowoczesnej kulturze zachodniej jest utożsamienie go z ogólną „filozofią harmonii”, a następnie przekształcenie tej filozofii w zestaw oderwanych od kontekstu mikrotechnik: „oddech”, „qigong”, „przepływ”, „energia”. W badaniach sinologicznych zwraca się uwagę, że taki obraz jest wytworem translacji selektywnej, która w XIX i XX wieku była sprzęgnięta z orientalistyczną potrzebą znalezienia „mądrości Wschodu” odpowiadającej na kryzys modernizacji, a równocześnie z chęcią odcięcia praktyk religijnych od ich instytucji i od ich społecznej realności. W konsekwencji plan sytuacyjny psychoperformansu musi tu wykonać ruch krytyczny: rozdzielić dao jako kategorię klasycznych tekstów od daoizmu jako złożonego pola instytucji, rytuałów, transmisji i praktyk kultywacji życia, a następnie dopiero zdecydować, co i na jakich warunkach jest formalnie przekładalne.

Na poziomie terminologicznym trzeba precyzyjnie rozpoznać spór o zakres pojęcia „taoizm”, ponieważ w nauce nie chodzi o prostą definicję słownikową, lecz o to, jakie zjawiska obejmuje się analizą. Russell Kirkland krytykował wielokrotnie tendencyjne rekonstruowanie „czystego taoizmu”, które odrywa praktyki od konkretnej historii, a Livia Kohn podkreślała, że taoizm należy badać jako tradycję żywą, wielopostaciową i historycznie zmienną, w której teksty, praktyki, instytucje i lokalne konfiguracje religijności splatają się w realnych wspólnotach. Kristofer Schipper, badając taoistyczne kapłaństwo i liturgię, wskazywał, że bez uchwycenia warsztatu rytualnego oraz jego społecznej funkcji nie da się zrozumieć, co w ogóle znaczy „taoizm” jako religia. Dla psychoperformansu ta ostrość definicyjna jest niezbędna, bo inaczej plan sytuacyjny zaczyna czerpać z fantazmatu, a nie z rzeczywistej infrastruktury praktyk.

W tym punkcie konieczne jest rozgraniczenie taoizmu od pola medycyny chińskiej jako odrębnej tradycji instytucjonalnej, nawet jeśli w historii Chin te obszary wielokrotnie wchodziły ze sobą w relacje. Medycyna chińska posiada własne korpusy tekstów, własną logikę diagnostyczną i własne praktyki kliniczne; taoizm natomiast ma własne reżimy liturgiczne, własne formy autoryzacji oraz własne praktyki kultywacji życia, które nie są tożsame z praktyką medyczną, choć w wielu okresach historycznych dochodziło do przepływu pojęć i technik. W planie sytuacyjnym psychoperformansu pomieszanie tych porządków byłoby metodologicznie destrukcyjne, ponieważ prowadziłoby do pseudonaukowej hybrydy: praktyka zostałaby opisana jednocześnie jako religijna, medyczna i „energetyczna”, bez jasnego wskazania, co jest funkcją, co jest metaforą, a co jest roszczeniem do faktu. Jeżeli psychoperformans używa oddechu,

ruchu lub pracy uwagi, czyni to jako technologii regulacji i kompozycji, a nie jako imitacji „leczenia qi” w sensie doktrynalnym; jeśli odwołuje się do emicznego słownika, musi równocześnie zaprojektować jego odczarowanie i przetłumaczenie na parametry doświadczenia, aby nie uruchomić immunizacji epistemicznej.

Z tym rozróżnieniem wiąże się problem qigong jako kategorii nowoczesnej, zróżnicowanej i często politycznie uwarunkowanej. W XX wieku qigong w Chinach był wielokrotnie przekształcany, standaryzowany i wpisywany w projekty zdrowotne lub ideologiczne, a jego współczesne formy obejmują zarówno praktyki o luźnych związkach z taoizmem, jak i praktyki rozwijane w środowiskach, które nie identyfikują się jako religijne. Dlatego w planie sytuacyjnym psychoperformansu qigong nie może być automatycznie traktowany jako „praktyka taoistyczna”, a tym bardziej jako skrót do „dao”. Jedyną dopuszczalną operacją jest identyfikacja formalnych własności techniki, na przykład powolny ruch, rytm oddechu, praca z ciężarem ciała, repetycja, stabilizacja uwagi, i opisanie ich jako perfonemów w ramach planu sytuacyjnego, bez implikacji konfesyjnej. W przeciwnym razie plan sytuacyjny zacząłby produkować fałszywą genealogiczność, co jest odmianą nieuczciwości poznawczej, a jednocześnie generowałby ryzyko autorytetu, ponieważ „taoizm” bywa w popkulturze traktowany jako pieczęć legitymizacji.

Kolejną kwestią jest to, co w tradycjach taoistycznych bywa ujmowane jako kanon i transmisja, czyli problem Daozang, korpusu pism taoistycznych, oraz instytucjonalnych mechanizmów przekazu. W badaniach nad taoizmem podkreśla się, że teksty funkcjonują w relacji do praktyk, a praktyki w relacji do autoryzacji; nawet jeśli plan sytuacyjny psychoperformansu nie ma prawa przejmować autoryzacji religijnej, powinien rozpoznać, że rygor wykonania i rygor transmisji są elementami, które minimalizują dowolność. W psychoperformansie analogiczną rolę musi pełnić dokumentacja planu sytuacyjnego: jawna partytura, jawne parametry, jawne warunki przerwania, jawna procedura domknięcia. Właśnie w tym sensie formalna liturgia taoistyczna może być czytana jako model „metody”, ale tylko wtedy, gdy komponent metafizyczno-autoryzacyjny zostaje zastąpiony komponentem proceduralno-etycznym, a więc gdy plan sytuacyjny staje się aparatem odpowiedzialności zamiast aparatem sakralizacji.

W obrębie taoizmu szczególnie pouczające dla psychoperformansu jest napięcie między praktykami wewnętrznymi a praktykami zewnętrznymi, często opisywane w nauce jako relacja między kultywacją a liturgią. W tradycjach monastycznych, zwłaszcza w Quanzhen, dyscyplina etyczna, praktyki medytacyjne, kontrola nawyków i reżimy kultywacji życia stanowią długofalowy aparat transformacji, którego skuteczność jest powiązana z trwałością instytucji i z rytmem życia wspólnoty. W tradycjach kapłańskich, kojarzonych często z Zhengyi i z praktykami liturgicznymi, centralna jest rola rytuału jako inżynierii relacji wspólnoty z kosmosem, rozumianym emicznie jako porządek urzędów, rejestrów, petycji i odpowiedzi. Dla planu sytuacyjnego psychoperformansu ten podział ma funkcję ostrzegawczą: praktyki wewnętrzne, jeśli są wyjęte z reżimu etycznego, mogą stać się narzędziem samowoli, a praktyki zewnętrzne, jeśli są wyjęte z instytucji, mogą stać się teatrem autorytetu. Psychoperformans musi więc projektować tak, by „wewnętrzne” było parametryzowane i odwracalne, a „zewnętrzne” było odczarowane i unieważniane, przy jednoczesnym utrzymaniu formalnego rygoru.

W tym kontekście trzeba też wyjaśnić, dlaczego taoistyczny język znaków, pieczęci i talizmanów jest tak kuszący dla praktyk artystycznych, a zarazem tak ryzykowny. Badacze tacy jak Michel Strickmann analizowali talizmaniczne technologie w Chinach, wskazując na ich rolę jako narzędzi rytualnej skuteczności, a nie wyłącznie jako ornamentów. Z perspektywy psychoperformansu jest to model „znaku jako czynności": znak nie tyle opisuje, co ustanawia; jego wykonanie jest działaniem, a jego materialność jest integralna. Jednak plan sytuacyjny nie może przejmować talizmanu jako talizmanu, ani stylizować znaku na fu, bo wówczas wchodzi w imitację konfesyjną i w estetyczny kolonializm. Jedyną dopuszczalną translacją jest stworzenie własnego, nieimitacyjnego znaku proceduralnego, który działa jako pieczęć domknięcia etapu, a następnie zostaje unieważniony, aby nie utrwalić fetyszu i nie przenieść sprawczości na obiekt.

Odrębny problem stanowi nowoczesny kontekst polityczno-instytucjonalny taoizmu, zwłaszcza w Chinach, gdzie religie były w różnych okresach poddawane regulacjom, presji modernizacyjnej i redefinicjom instytucjonalnym. Dla planu sytuacyjnego psychoperformansu nie jest to temat poboczny, ponieważ pokazuje, że tradycje religijne funkcjonują w realnych reżimach władzy, ekonomii i instytucji, a nie w próżni. Psychoperformans, jeśli chce mówić o taoizmie poważnie, musi rozumieć, że „praktyka" jest zawsze społecznie osadzona, a więc nie może być po prostu przejęta jako styl życia bez kosztu. Z tej perspektywy wnioskiem nie jest „odrzucenie taoizmu", lecz wzmocnienie etyki translacji: plan sytuacyjny ma korzystać z formalnych rozwiązań dotyczących ekonomii działania, rygoru domknięcia i pracy na rytmie, ale nie ma prawa pretendować do bycia „taoistycznym" ani do reprezentowania taoizmu, bo nie posiada ani genealogii, ani autoryzacji, ani wspólnotowej funkcji.

W praktyce projektowej psychoperformansu można zatem sformułować trzy zasady wynikające z taoizmu, które nie naruszają zakazu imitacji. Pierwsza zasada to ekonomia interwencji, wynikająca z wu wei: plan sytuacyjny ma minimalizować przemoc działania, wybierając najmniejszą skuteczną zmianę w parametrach sytuacji, zamiast eskalować symbole i intensywność. Druga zasada to rygor domknięcia: każda intensyfikacja musi mieć procedurę odwrócenia i reintegracji, co jest formalnym odpowiednikiem liturgicznej dyscypliny, ale bez metafizycznej treści. Trzecia zasada to prymat reżimu nad techniką: oddech, ruch, uwaga, znak i obiekt–klucz mają sens tylko jako elementy długofalowej architektury powtórzeń, przerw i korekt, a nie jako jednorazowe efekty. Te zasady są przekładalne, bo nie wymagają przejęcia kosmologii ani autoryzacji, a jednocześnie wprowadzają do planu sytuacyjnego dyscyplinę, która jest zgodna z rdzeniem psychoperformansu jako rzemiosła sensu i rzemiosła procedury.

W kolejnej części podrozdziału konieczne będzie domknięcie etyki translacji w formie ścisłych kryteriów projektowych: jak projektować perfonemy oddechu i ruchu bez wytwarzania pseudonaukowego roszczenia, jak projektować znak proceduralny bez stylizacji na talizman, jak projektować delimitację przestrzeni bez sakralizacji, oraz jak projektować domknięcie tak, aby nie pozostawiać uczestnika w stanie zawieszenia. Dopiero te kryteria pozwolą uznać, że taoizm został przepracowany nie jako dekoracja i nie jako doktryna, lecz jako rygor praktykowy, który wzmacnia plan sytuacyjny psychoperformansu bez naruszania jego świeckiej, transparentnej i antyautorytarnej konstrukcji.

Domknięcie podrozdziału wymaga wyprowadzenia z analizy taoizmu zestawu kryteriów projektowych, które są wystarczająco precyzyjne, by działały jako narzędzia inżynierii planu

sytuacyjnego, a jednocześnie wystarczająco restrykcyjne, by nie dopuszczały imitacji konfesyjnej ani roszczeń ontologicznych. Taoizm jako tradycja nie jest tu „źródłem gotowych ćwiczeń", lecz archiwum formalnych rozwiązań: ekonomii działania, rygoru domknięcia, protokolarności, rozciągnięcia praktyki w czasie oraz relacyjnego rozumienia intencji. Jeśli te rozwiązania mają zostać przetłumaczone na psychoperformans, muszą zostać poddane odkonfesyjnieniu, a więc przesunięte z rejestru wiary i transmisji do rejestru procedury, w którym znaczenie jest wytwarzane przez wykonanie, a nie przez deklarację metafizyczną.

Pierwszym kryterium jest kryterium ekonomii interwencji, będące przekładem wu wei na język planu sytuacyjnego. Ekonomia interwencji oznacza, że plan nie zaczyna od intensyfikacji, lecz od minimalnej zmiany parametru, która ma szansę wywołać reorganizację relacji. W praktyce plan sytuacyjny powinien być projektowany tak, aby w pierwszej kolejności modyfikować warunki brzegowe: czas, rytm, rozmieszczenie obiektu–klucza, liczbę bodźców, kierunek uwagi, a dopiero później wprowadzać silne akty symboliczne. W taoizmie elegancja działania jest funkcją adekwatności do sytuacji; w psychoperformansie adekwatność jest funkcją rozpoznania pola, a więc etapu dochodzenia, który warunkuje dobór perfonemów. Kryterium ekonomii interwencji jest zarazem kryterium bezpieczeństwa: minimalizuje ryzyko eskalacji afektu, minimalizuje ryzyko błędnej interpretacji i minimalizuje ryzyko uzależnienia od intensywności jako „dowodu przemiany".

Drugim kryterium jest kryterium reżimu, wynikające z taoistycznych praktyk kultywacji życia, yang sheng, oraz z logiki neidan jako transformacji długofalowej. Kryterium reżimu oznacza, że plan sytuacyjny nie jest pojedynczym wydarzeniem, lecz architekturą rozciągniętą w czasie, w której powtórzenie, przerwa, regeneracja i korekta są integralne. W praktyce psychoperformansu przekłada się to na projektowanie planów sytuacyjnych jako serii krótkich, niskointensywnych działań o stałych parametrach, w których zmiany są wprowadzane powoli, a każda modyfikacja jest poprzedzona obserwacją skutków ubocznych. Taoizm uczy, że technika oderwana od reżimu staje się przypadkowa; psychoperformans musi tę lekcję utrzymać, ponieważ w jego polu ryzyko polega na tworzeniu spektakularnych aktów symbolicznych, które nie mają infrastruktury domknięcia i nie przekładają się na codzienną zmianę relacji.

Trzecim kryterium jest kryterium parametryzacji doświadczenia, które stanowi klucz do etycznej translacji języka jing–qi–shen i szerzej emicznej topografii ciała. Parametryzacja oznacza, że zamiast deklaracji o „energii" wprowadza się opis mierzalnych lub przynajmniej operacyjnych zmiennych fenomenologicznych: miejsce uwagi, tempo oddechu, napięcie mięśniowe, temperatura, ciężar ciała, rytm ruchu, pojawianie się impulsu do interpretacji oraz jego wygaszanie. Dzięki temu plan sytuacyjny może korzystać z precyzyjnego języka pracy na ciele bez wchodzenia w pseudonaukową metafizykę. Parametryzacja jest też narzędziem ochrony przed immunizacją epistemiczną: jeśli uczestnik ma opisywać parametry, a nie „wierzyć", to plan pozostaje modyfikowalny i odporny na przemoc interpretacyjną.

Czwartym kryterium jest kryterium delimitacji i progu, zaczerpnięte z taoistycznej protokolarności rytualnej, lecz przepisane w trybie świeckim. Delimitacja oznacza wyznaczenie wyraźnej granicy czasowej i przestrzennej dla działania, tak aby plan sytuacyjny nie rozlewał się w codzienność w formie przymusu ani w formie permanentnej liminalności. W tradycjach taoistycznych delimitacja ma charakter liturgiczny; w psychoperformansie delimitacja ma charakter proceduralny: ustala się czas startu i czas zakończenia, zakres bodźców, status

obiektu–klucza i status wypowiedzi performatywnych, a także regułę przerwania. Reguła przerwania jest tu fundamentalna, ponieważ odróżnia metodę od rytuału konfesyjnego: w metodzie uczestnik zachowuje prawo do zatrzymania działania bez sankcji i bez interpretacyjnej kary.

Piątym kryterium jest kryterium znaku proceduralnego, będące najbardziej wrażliwym punktem translacji w związku z taoistycznymi talizmanami fu i rejestrami lu. Znak proceduralny w psychoperformansie może pełnić funkcję pieczęci etapu, ale wyłącznie w sensie technicznym, a nie w sensie sakralnym. Aby spełnić to kryterium, znak musi spełniać pięć warunków: nie może być stylizacją na fu ani imitacją taoistycznej grafii; musi być wytworzony autorsko jako neutralny operator semantyczny; musi mieć jawnie określoną funkcję w partyturze; musi posiadać procedurę unieważnienia; oraz nie może być podstawą budowania autorytetu prowadzącego. W tym sensie znak jest narzędziem domknięcia, a nie fetyszem. Unieważnienie znaku, przez destrukcję, archiwizację jako dokument lub formalną procedurę „odczarowania", jest warunkiem koniecznym, aby znak nie przejął sprawczości podmiotu i nie utrwalił zależności.

Szóstym kryterium jest kryterium domknięcia i reintegracji, które w taoistycznej liturgii jest realizowane przez rygorystyczne procedury zakończenia, a w psychoperformansie musi przyjąć postać protokołu powrotu do codzienności. Reintegracja oznacza, że po intensyfikacji następuje obniżenie pobudzenia, normalizacja rytmu oddechu, przywrócenie orientacji przestrzennej, a także świadome zamknięcie interpretacji w trybie hipotezy, nie wyroku. W praktyce plan sytuacyjny powinien zawierać etap „zdejmowania progu": odłożenie obiektu–klucza, wypowiedzenie formuły domykającej, przejście do neutralnej czynności codziennej oraz krótki zapis parametrów doświadczenia, który nie wartościuje przeżyć, lecz dokumentuje ich przebieg. Taoistyczna lekcja jest tu jednoznaczna: intensyfikacja bez domknięcia generuje chaos i ryzyko, natomiast domknięcie jest technologią bezpieczeństwa.

Siódmym kryterium jest kryterium antyautorytarne, wynikające z wcześniejszej analizy mechanizmów autoryzacji w taoizmie i w innych tradycjach religijnych. Ponieważ taoizm posiada rzeczywiste linie transmisji i rzeczywiste formy autoryzacji, psychoperformans nie może symulować takiego porządku. W planie sytuacyjnym nie wolno budować wtajemniczeń, stopni, przysiąg ani tajemnicy procedury; nie wolno także wytwarzać „mistrza dao" jako roli. Prowadzący jest technikiem procedury, a jego autorytet jest weryfikowalny przez jakość projektowania, przez bezpieczeństwo i przez zdolność do korekty planu. Ten warunek jest konieczny, aby psychoperformans pozostał praktyką emancypacyjną, a nie nową formą władzy pastoralnej.

Zestaw tych kryteriów pozwala utrzymać taoizm jako inspirację formalną bez naruszania rygoru faktograficznego i etycznego. Dao i wu wei nie są w tym porządku „wierzeniami", lecz operatorami myślenia o ekonomii działania i o adekwatności; jing–qi–shen nie są dowodem metafizyki, lecz mapą reżimów i parametrów doświadczenia; talizmany i rejestry nie są wzorcami do imitacji, lecz lekcją o tym, jak znak i protokół mogą organizować sytuację, o ile zostaną odczarowane i unieważnione. W ten sposób taoizm zostaje przepracowany jako infrastruktura projektowa planu sytuacyjnego: nie jako doktryna, lecz jako rygor minimalizmu, powtarzalności i domknięcia.

34.15. Syntetyczna metodologia translacji religii do psychoperformansu: typologia praktyk, warunki brzegowe bezpieczeństwa, zakaz imitacji, aparat odczarowania i protokół etyczny pracy na obiektach–kluczach i rytuałach

Translacja religii do psychoperformansu nie jest ani konwersją, ani adaptacją „treści wiary" do języka sztuki, lecz procedurą prakseologiczną, w której formy religijne zostają rozpoznane jako infrastruktury działania, a następnie przepisane na plan sytuacyjny w trybie świeckim, transparentnym i antyautorytarnym. W klasycznych ujęciach religioznawczych i antropologicznych rytuał bywał rozumiany jako zespół działań o funkcji integracyjnej i regulacyjnej (Émile Durkheim), jako narzędzie radzenia sobie z niepewnością i ryzykiem (Bronisław Malinowski), jako mechanizm przejścia i produkcji progu (Arnold van Gennep, Victor Turner), jako narzędzie performatywnej skuteczności słowa i gestu (Stanley J. Tambiah), jako system formalizacji i kodowania zobowiązań wspólnotowych (Roy A. Rappaport), a także jako technologia władzy i dyscypliny (Michel Foucault) oraz jako praktyka wytwarzania „zmysłu praktycznego" i habitusu (Pierre Bourdieu). Psychoperformans, zakorzeniony w tradycjach performance art i live art oraz w ich refleksji (Richard Schechner, Erika Fischer-Lichte), może te rozpoznania wykorzystać, ale wyłącznie pod warunkiem, że nie przejmuje ontologicznych roszczeń religii, nie symuluje autoryzacji i nie reprodukuje mechanizmów dominacji interpretacyjnej. Translacja ma więc charakter techniczny: chodzi o przeniesienie funkcji i dynamiki, a nie o przejęcie doktryny, genealogii ani legitymizacji.

Punktem wyjścia metodologii translacji jest rozpoznanie, że religie operują równolegle na kilku porządkach, których nie wolno mieszać w sposób niejawny. Istnieje porządek doktrynalny, czyli system twierdzeń, kosmologii i narracji; porządek normatywny, czyli prawo, etyka i reżimy zakazów oraz nakazów; porządek liturgiczno-rytualny, czyli protokoły czynności, śpiewów, gestów, obrzędów i domknięć; porządek instytucjonalny, czyli autoryzacja, urząd, transmisja, rola specjalistów (kapłan, rabin, imam, mnich, mistrz); porządek materialny, czyli obiekty, znaki, przestrzenie, stroje, instrumenty; oraz porządek afektywno-somatyczny, czyli techniki ciała, oddechu, czuwania, postu, bezruchu, tańca, ekstazy, medytacji, prostracji i wspólnotowej synchronizacji. Psychoperformans nie może przenosić porządku doktrynalnego ani instytucjonalnego, bo to natychmiast uruchamia konflikt autorytetu i imitacji; może natomiast przenosić formalne własności porządku liturgicznego, materialnego i somatycznego, o ile zostaną one przepisane jako perfonemy, czyli jednostki działania o jasno nazwanej funkcji, ograniczonym czasie aktywności i obowiązkowej procedurze unieważnienia. W tym sensie plan sytuacyjny jest narzędziem „przekładu z protokołu na protokół", a nie „przekładu z wiary na sztukę".

Warunkiem koniecznym jest opracowanie typologii praktyk religijnych jako typologii funkcji, nie jako typologii „prawd". Kluczowe jest tu rozróżnienie praktyk, które produkują próg i liminalność, od praktyk, które stabilizują porządek codzienności; praktyk, które intensyfikują afekt i trans, od praktyk, które obniżają pobudzenie i organizują skupienie; praktyk, które budują wspólnotową synchronizację, od praktyk, które budują samotną dyscyplinę; praktyk, które materializują sens w obiekcie i znaku, od praktyk, które materializują sens w tekście i głosie; praktyk, które działają przez rytm i repetycję, od praktyk, które działają przez zakaz i ograniczenie. Taka typologia, w duchu analityki „religii jako dyscypliny" (Talal Asad) oraz krytyki uniwersalistycznych definicji religii, pozwala uniknąć fałszywej ekwiwalencji. Nie wszystko, co wygląda podobnie, pełni tę samą funkcję, a nie wszystko, co pełni podobną funkcję, jest

bezpieczne do przejęcia w planie sytuacyjnym. Psychoperformans potrzebuje więc mapy funkcji, która będzie neutralna światopoglądowo, a jednocześnie wystarczająco precyzyjna, by zredukować dowolność interpretacji.

Na poziomie warsztatu planu sytuacyjnego oznacza to, że przed jakąkolwiek translacją trzeba przeprowadzić dekompozycję praktyki religijnej na elementy minimalne. Każdy element musi zostać opisany jako relacja między kanałami: słowo, głos, dźwięk, rytm, gest, postawa, oddech, obiekt, znak, światło, przestrzeń, czas, a także reguła dopuszczalności i domknięcia. Religijny rytuał jest zwykle konstrukcją polimodalną, w której skuteczność nie wynika z jednego komponentu, lecz z ich koniunkcji i z rygoru sekwencji. W psychoperformansie analogiczną rolę pełni kompozycja perfonemów, ale tu pojawia się wymóg krytyczny: każdy perfonem ma jawnie określoną funkcję psychoperformatywną, na przykład delimitację progu, stabilizację uwagi, regulację afektu, wytworzenie zobowiązania, symboliczne unieważnienie, rekontekstualizację przesądu, przełamanie nawyku lub domknięcie. Z perspektywy teorii aktów mowy Johna L. Austina i jej późniejszych rozwinięć u Johna Searle'a oraz Judith Butler, wiele praktyk religijnych działa jak performatywy instytucjonalne, które ustanawiają statusy i relacje; psychoperformans może przejąć formalny mechanizm ustanawiania, ale nie może przejąć instytucjonalnego źródła mocy. Dlatego wypowiedź performatywna w planie sytuacyjnym nie jest „sakramentem", tylko narzędziem autoregulacji i zobowiązania, którego skuteczność opiera się na konsekwentnym wykonaniu, a nie na władzy instytucji.

Typologia praktyk, użyteczna dla translacji, musi obejmować co najmniej cztery klasy, rozumiane jako rodziny funkcji. Pierwszą są praktyki rytualno-progowe, które organizują przejście, inicjację, odłączenie i reintegrację, często przez intensyfikację i chwilowe zawieszenie normy. Drugą są praktyki ascetyczno-dyscyplinarne, które poprzez ograniczenie, powtórzenie, post, czuwanie, regułę dnia i kontrolę bodźców wytwarzają trwałą zmianę habitusu i reżimu uwagi. Trzecią są praktyki liturgiczno-wspólnotowe, które synchronizują ciało zbiorowe przez rytm, głos, gest i wspólną temporalność, wytwarzając poczucie przynależności i wspólnej narracji. Czwartą są praktyki hermeneutyczno-tekstualne, które stabilizują sens przez lekturę, recytację, komentarz, pamięć i spór interpretacyjny, co w wielu tradycjach jest równie praktykowe jak gest czy oddech. W psychoperformansie każda z tych klas może być przełożona, ale każda wymaga innego zestawu warunków brzegowych bezpieczeństwa, ponieważ inny jest profil ryzyka: ryzyko liminalności i derealizacji w praktykach progowych, ryzyko przymusu i autokary w praktykach ascetycznych, ryzyko presji normatywnej i konformizmu w praktykach wspólnotowych, oraz ryzyko monopolu interpretacji i hermeneutycznej przemocy w praktykach tekstualnych.

W tym miejscu metodologia translacji musi wprost wprowadzić kategorię warunków brzegowych jako elementu planu sytuacyjnego równie istotnego jak dobór obiektu–klucza. Warunek brzegowy to ograniczenie, które chroni przed tym, by psychoperformans nie stał się parareligijną instytucją, mikro-sektą albo prywatną liturgią imitacyjną. Każdy projekt translacyjny musi więc zawierać elementy, które z definicji neutralizują roszczenia: jawność funkcji, odwracalność działania, prawo do przerwania bez sankcji, obowiązkowe domknięcie, zakaz hierarchizacji przeżyć, zakaz wtajemniczeń i tajemnicy procedury, oraz zakaz budowania autorytetu na rzekomej transmisji. Te warunki nie są dodatkiem etycznym, lecz technologią bezpieczeństwa, która powstaje wprost z analizy religii jako infrastruktury władzy i dyscypliny. Jeżeli plan sytuacyjny nie ma warunków brzegowych, natychmiast otwiera się droga do

immunizacji epistemicznej, którą w polu nowych ruchów religijnych rozpoznaje się jako klasyczny mechanizm zależności: brak efektu staje się winą uczestnika, krytyka staje się „oporem", a prowadzący staje się jedynym interpretatorem.

W ramach tej syntetycznej metodologii pierwszym etapem translacji jest więc zawsze etap redukcji funkcjonalnej: religijny komponent zostaje opisany wyłącznie w kategoriach tego, co robi z uwagą, afektem, czasem, ciałem, przestrzenią i relacją, bez angażowania twierdzeń o rzeczywistości nadproceduralnej. Drugi etap to etap rekontekstualizacji, w którym ten sam komponent zostaje wpisany w plan sytuacyjny jako perfonem o jawnie określonej roli i czasie aktywności. Trzeci etap to etap odczarowania, w którym plan wbudowuje mechanizm unieważnienia, aby obiekt, znak i słowo nie utrwalały się jako fetysze ani jako dowody metafizyki. Dopiero wówczas można mówić o etycznej translacji, ponieważ dopiero wówczas praktyka pozostaje metodą, a nie konfesją. W kolejnych segmentach podrozdziału trzeba będzie sformułować aparat odczarowania w wersji proceduralnej oraz protokół etyczny pracy na obiektach–kluczach i rytuałach, w tym zasady zakazu imitacji oraz kryteria, które pozwalają odróżnić translację formalną od przywłaszczenia religijnego i estetycznej kolonizacji.

Drugi etap metodologii translacji religii do psychoperformansu polega na zbudowaniu aparatu odczarowania jako zestawu operacyjnych procedur, które w planie sytuacyjnym neutralizują roszczenia ontologiczne, immunizację epistemiczną oraz fetyszyzację obiektu. W języku socjologii religii odczarowanie bywa kojarzone z diagnozą Maxa Webera o modernizacji i racjonalizacji, ale tutaj odczarowanie nie jest procesem historycznym, tylko narzędziem projektowym: świadomą techniką domknięcia znaczenia w granicach partytury. W psychoperformansie odczarowanie oznacza, że obiekt–klucz, znak, formuła i gest mogą działać jako intensywne operatory sensu, lecz ich sprawczość zostaje jawnie zdefiniowana jako proceduralna. Proceduralność nie jest „osłabieniem", lecz zabezpieczeniem: zapewnia, że uczestnik nie traci prawa do korekty interpretacji i nie przenosi sprawczości na zewnętrzny autorytet, na rekwizyt albo na „system".

Aparat odczarowania powinien być skonstruowany warstwowo, ponieważ w praktykach religijnych i parareligijnych roszczenia zwykle powstają w kilku miejscach naraz. Pierwszą warstwą jest odczarowanie semantyczne, czyli neutralizacja języka, który sugeruje ontologiczną konieczność. W planie sytuacyjnym nie używa się formuł typu „to działa obiektywnie", „to jest prawo", „to jest prawda", „to jest energia", jeśli nie są one od razu przepisane na język funkcji i parametrów. Zamiast tego używa się języka hipotezy operacyjnej: „to ma pełnić funkcję", „to jest narzędzie uwagi", „to jest operator zobowiązania", „to jest mapa doświadczenia". Odczarowanie semantyczne obejmuje również zakaz sakralizacji efektu: intensywne przeżycie nie jest dowodem, a brak przeżycia nie jest winą. W planie sytuacyjnym przeżycie jest sygnałem do obserwacji parametrów, nie walutą hierarchii. Ta warstwa jest bezpośrednią odpowiedzią na mechanizmy przemocy hermeneutycznej, w których interpretacja zostaje zmonopolizowana przez dyskurs „wyższej wiedzy".

Drugą warstwą jest odczarowanie instytucjonalne, czyli rozbrojenie mechanizmów autoryzacji, które w religii są z definicji konieczne, natomiast w psychoperformansie są z definicji ryzykowne. Odczarowanie instytucjonalne polega na zakazie stopni, wtajemniczeń, przysiąg, tajemnicy procedury oraz zakazie budowania roli prowadzącego jako „przewodnika duchowego" lub „kapłana". Jeśli pojawia się prowadzący, jest on technikiem ramy: utrzymuje

bezpieczeństwo, czas, granice, regułę przerwania i domknięcie. Nie posiada praw do interpretacji doświadczeń uczestnika, nie może przypisywać im znaczeń w trybie obligatoryjnym, nie może też tworzyć zależności przez obietnicę „dalszych poziomów". Z perspektywy analiz Bourdieu odczarowanie instytucjonalne jest rozbrojeniem władzy symbolicznej, która w grupach potrafi działać bez formalnej instytucji, właśnie poprzez język i rytuał. Z perspektywy Foucaulta jest to ograniczenie władzy pastoralnej: prowadzący nie ma prawa do „prowadzenia dusz", a plan sytuacyjny nie jest narzędziem zarządzania jednostką.

Trzecią warstwą jest odczarowanie materialne, dotyczące obiektu–klucza i znaku. W tradycjach religijnych obiekt bywa relikwią, sakramentalią, narzędziem błogosławieństwa, talizmanem albo nośnikiem mocy; w psychoperformansie obiekt jest instrumentem, którego sprawczość wynika z funkcji w planie sytuacyjnym. Odczarowanie materialne ma trzy komponenty. Komponent pierwszy to ograniczenie czasu aktywności obiektu: obiekt ma precyzyjnie określony moment wejścia do działania i moment wyjścia. Komponent drugi to procedura unieważnienia, która może przyjąć formę destrukcji, demontażu, złożenia w archiwum jako dokumentu lub świadomego zwrotu do obiegu codzienności z jednoczesnym wypowiedzeniem formuły domykającej. Komponent trzeci to zakaz fetyszyzacji: nie buduje się narracji, że obiekt „sam działa", a jeśli obiekt ma być przechowywany, przechowuje się go jako artefakt pamięci proceduralnej, nie jako „źródło mocy". Ten wymóg jest spójny z zasadą, że psychoperformans ma wzmacniać sprawczość, a nie przenosić ją na przedmiot.

Czwartą warstwą jest odczarowanie temporalne i liminalne, czyli kontrola progu. W wielu religiach i rytuałach próg ma celowy charakter: zawiesza codzienność i wytwarza stan szczególnej intensywności, która umożliwia transformację. W psychoperformansie próg jest narzędziem, ale jego użycie wymaga zabezpieczeń, ponieważ stan liminalny może prowadzić do derealizacji, nadwrażliwości i podatności na sugestię. Odczarowanie liminalne polega na tym, że plan sytuacyjny posiada jawny protokół wejścia, jawny protokół wyjścia oraz protokół reintegracji, który obejmuje obniżenie intensywności bodźców, normalizację oddechu, przywrócenie orientacji oraz krótką czynność codzienną domykającą. Rytuał nie może pozostawić uczestnika „otwartego". Z perspektywy Turnera liminalność jest fazą, która wymaga powrotu do struktury; psychoperformans musi ten powrót zaprojektować, ponieważ nie może liczyć na to, że wspólnota i instytucja go wymuszą.

Piątą warstwą jest odczarowanie epistemiczne, skierowane przeciw immunizacji. W tradycjach religijnych i w środowiskach ezoterycznych często spotyka się strukturę interpretacyjną, w której każde zdarzenie potwierdza system: sukces jest dowodem, porażka jest dowodem „złej intencji", krytyka jest dowodem „oporu", a wątpliwość jest dowodem „braku gotowości". W psychoperformansie taka struktura jest zakazana, ponieważ odbiera prawo do korekty. Odczarowanie epistemiczne polega na wbudowaniu do planu sytuacyjnego mechanizmu falsyfikacji funkcjonalnej: jeśli perfonem nie spełnia funkcji, zostaje zmodyfikowany lub usunięty, a nie reinterpretowany jako „wyższa lekcja". W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny zawiera parametry obserwacji, kryteria przerwania, kryteria modyfikacji oraz krótką notację efektów, która nie jest sprawozdaniem metafizycznym, tylko zapisem funkcjonalnym. Ten zapis działa jak zabezpieczenie przed przemocą hermeneutyczną, ponieważ utrzymuje interpretację jako hipotezę, nie jako wyrok.

Szósta warstwa jest odczarowaniem etycznym, które dotyczy wprost relacji między planem sytuacyjnym a podmiotowością uczestnika. Etyka translacji wymaga, aby plan sytuacyjny nie wykorzystywał wrażliwych obszarów tożsamości, nie naruszał granic prywatności i nie uzależniał uczestnika od wspólnoty lub prowadzącego. W praktyce oznacza to: zakaz wymuszania zwierzeń, zakaz interpretowania traumy jako „próby duchowej", zakaz narzucania światopoglądu, zakaz izolowania od relacji zewnętrznych, a także obowiązek zgody świadomej, która w psychoperformansie powinna być rozumiana nie formalistycznie, lecz funkcjonalnie: uczestnik musi rozumieć, co będzie robione, po co, jakie są ryzyka, jakie są alternatywy i jak przerwać. Ta warstwa jest konieczna, ponieważ religie i rytuały często działają na obszarach intymnych; w psychoperformansie intymność jest dopuszczalna tylko w granicach autonomii.

Na tym tle można sformułować kluczową normę metodologiczną: translacja religii do psychoperformansu jest dopuszczalna wyłącznie wtedy, gdy wszystkie powyższe warstwy odczarowania są wbudowane w plan sytuacyjny, a więc gdy plan ma charakter jawny, odwracalny, unieważnialny i antyautorytarny. Jeżeli choć jedna warstwa jest pominięta, praktyka zaczyna przypominać parareligię: język staje się ontologią, procedura staje się tajemnicą, obiekt staje się fetyszem, próg staje się zawieszeniem, a interpretacja staje się przemocą. Psychoperformans musi utrzymać rygor, że religijne inspiracje są materiałem do analizy infrastruktury sensu, nie do budowy nowego systemu wiary.

W kolejnej części należy przejść do zasady zakazu imitacji jako osobnego modułu metodologii translacji. Zakaz imitacji nie jest tylko postulatem estetycznym; jest warunkiem etycznym, który chroni przed przywłaszczeniem, przed fałszywą autoryzacją i przed myleniem roli artystyczno-psychoperformatywnej z rolą religijną. Dopiero po zdefiniowaniu zakazu imitacji można zbudować protokół etyczny pracy na obiektach–kluczach i rytuałach oraz precyzyjnie opisać, jak tworzyć perfonemy analogiczne do praktyk religijnych, pozostając w reżimie świeckiej metody.

Zasada zakazu imitacji jest rdzeniem syntetycznej metodologii translacji religii do psychoperformansu, ponieważ odróżnia translację funkcjonalną od symulacji konfesyjnej. W badaniach nad rytuałem, religią i kulturą wizualną wielokrotnie wskazywano, że przenoszenie form sakralnych do obiegu świeckiego bywa obciążone ryzykiem przywłaszczenia, fetyszyzacji egzotyki oraz produkcji fałszywej legitymizacji. W perspektywie antropologicznej imitacja nie jest neutralnym „zapożyczeniem formy", lecz często aktem władzy: przejęciem czyjejś infrastruktury sensu bez przejęcia jej kosztów, obowiązków i relacji społecznych. Psychoperformans, jeśli ma pozostać metodą odpowiedzialną, musi tę strukturę rozpoznać i przeciąć na poziomie projektu. Zakaz imitacji nie oznacza zakazu inspiracji, lecz zakaz udawania, że działanie posiada status, autoryzację lub ontologiczną rangę religijnego obrzędu.

Zakaz imitacji można sformułować w formie czterech zakazów szczegółowych, które działają jako warunki brzegowe planu sytuacyjnego. Pierwszy to zakaz imitacji liturgii i rytuału w sensie sekwencji i rekwizytów, jeśli sekwencja jest rozpoznawalna jako należąca do danej religii. Oznacza to, że plan sytuacyjny nie rekonstruuje mszy, modlitwy kanonicznej, sederu, pujy, medytacji rytualnej w formie, która ma wyglądać jak „prawdziwa praktyka". Dopuszczalna jest natomiast translacja abstrakcyjna: na przykład struktura otwarcia–intensyfikacji–domknięcia jako model formalny, który nie nosi znaków rozpoznawalnej liturgii. Drugi to zakaz imitacji języka sakralnego: nie używa się formuł, które stylizują się na modlitwę, zaklęcie, mantrę lub tekst święty, jeśli ich funkcją miałoby być wywołanie wrażenia konfesyjnej prawomocności.

Wypowiedź performatywna w psychoperformansie może być intensywna i rytmiczna, ale musi pozostać jawnie autorska i jawnie proceduralna, a jej sens musi być kontrolowany przez funkcję w planie, nie przez odniesienie do „świętości". Trzeci to zakaz imitacji znaków, ikonografii i talizmanów: nie stylizuje się znaków na fu, sigille, pieczęcie, wersety, symbole sakralne ani litery święte, ponieważ jest to estetyczne przywłaszczenie i jednocześnie próba przejęcia autorytetu. Czwarty to zakaz imitacji roli: prowadzący nie przyjmuje roli kapłana, szamana, mnicha, mistrza, rabina czy imama, a nawet jeśli plan sytuacyjny zawiera elementy „ceremonialne", są one nazywane jako procedura psychoperformatywna, nie jako rytuał religijny.

Każdy z tych zakazów ma bezpośrednią funkcję ochronną. Zakaz imitacji liturgii chroni przed pomyleniem psychoperformansu z konwersją lub z parareligiami, które często rodzą się właśnie na styku sztuki i „duchowości". Zakaz imitacji języka chroni przed przemocą hermeneutyczną, ponieważ język sakralny ma tendencję do immunizacji: trudno go kwestionować bez poczucia winy lub bluźnierstwa. Zakaz imitacji znaków chroni przed fetyszyzacją obiektu–klucza, a zakaz imitacji roli chroni przed produkcją charyzmy prowadzącego. Wspólnym mianownikiem jest tu przerwanie mechanizmu autoryzacji: w religii autoryzacja jest integralna i często sankcjonowana przez tradycję; w psychoperformansie autoryzacja musi być zastąpiona kompetencją techniczną oraz kontraktem etycznym.

Z zakazu imitacji wynika wymóg pozytywny: projektowanie odpowiedników funkcjonalnych, które są świadomie odróżnione formalnie. Jest to metodologia „izomorfizmu funkcjonalnego bez izomorfizmu ikonograficznego". Plan sytuacyjny może na przykład przejąć funkcję rytualnego oczyszczenia, ale nie może przejąć formy ablucji religijnej; może przejąć funkcję ustanowienia zobowiązania, ale nie może przejąć formy przysięgi sakralnej; może przejąć funkcję wspólnotowej synchronizacji, ale nie może przejąć formy konkretnej modlitwy wspólnotowej. W praktyce oznacza to, że projektant planu sytuacyjnego musi zawsze odpowiedzieć na pytanie: jaki jest minimalny zestaw elementów, które realizują funkcję, a jednocześnie nie są rozpoznawalną rekonstrukcją cudzej praktyki. To jest zadanie stricte kompozycyjne, wymagające wysokiej świadomości semiotycznej i kulturowej.

W tym miejscu pojawia się szczególny problem: religie nie są jedynie zbiorem znaków, lecz zbiorem reżimów interpretacji, które kształtują percepcję uczestnika. Nawet jeśli plan sytuacyjny nie imituje formy, może nieświadomie imitować reżim interpretacji, na przykład przez hierarchizację przeżyć, przez obietnicę „czystości" lub „wyższego stanu", przez sugestię winy, przez dyscyplinę podporządkowaną autorytetowi, albo przez retorykę „próby". Dlatego zakaz imitacji musi zostać uzupełniony zakazem replikowania mechanizmów reżimu: plan sytuacyjny nie może produkować normatywnej hierarchii przeżyć, nie może wytwarzać lęku przed błędem jako sankcji, nie może przenosić odpowiedzialności na uczestnika w sposób przemocowy, i nie może utrzymywać uczestnika w stanie zawieszenia. To jest praktyczne przełożenie krytycznych analiz religii jako dyscypliny (Talal Asad) na język psychoperformansu: nawet świecka praktyka może stać się religijna w sensie strukturalnym, jeśli reprodukuje dyscyplinę i autoryzację bez instytucji.

W konsekwencji protokół translacji powinien zawierać test imitacji, który jest elementem kontroli jakości planu sytuacyjnego. Test ma trzy pytania. Pierwsze: czy obserwator z zewnątrz mógłby rozpoznać w planie sytuacyjnym konkretną praktykę religijną, nawet jeśli nie jest ona nazwana. Drugie: czy uczestnik mógłby uznać, że działanie rości sobie prawo do skuteczności

metafizycznej lub do autoryzacji tradycji. Trzecie: czy struktura działania buduje zależność od prowadzącego lub od obiektu w sposób analogiczny do zależności religijnej. Jeśli odpowiedź na którekolwiek pytanie jest twierdząca, plan sytuacyjny wymaga przeprojektowania. Taki test jest narzędziem prewencji, a nie „cenzury", ponieważ ma chronić psychoperformans przed stoczeniem się w parareligię.

Z zakazu imitacji wynika również zasada szczególna dotycząca pracy na obiektach–kluczach, zwłaszcza tych, które w kulturze są obciążone sakralnością. Jeśli obiekt ma status sakralny w danej tradycji, jego użycie w psychoperformansie musi zostać obwarowane dodatkowymi ograniczeniami: albo obiekt jest wyłączony z użycia, albo jego funkcja jest ściśle rekontekstualizowana w sposób, który nie narusza jego sakralnego znaczenia. W praktyce metodologicznej najbezpieczniejszą regułą jest unikanie obiektów jawnie sakralnych i wybieranie obiektów neutralnych, które dopiero w planie sytuacyjnym zyskują funkcję operatorów znaczenia. W psychoperformansie obiekt–klucz ma być narzędziem rekonstrukcji relacji, nie narzędziem zawłaszczania cudzej świętości.

Dopiero po ustanowieniu zakazu imitacji można przejść do protokołu etycznego pracy na rytuałach i obiektach–kluczach. Protokół ten musi z jednej strony umożliwiać wykorzystanie formalnej skuteczności rytuału jako technologii progu, a z drugiej strony musi utrzymywać nieprzekraczalne granice: jawność, odwracalność, unieważnienie, prawo do przerwania, brak hierarchii przeżyć, brak tajemnicy procedury i brak autoryzacji. W kolejnej części podrozdziału konieczne będzie opisanie takiego protokołu w formie zestawu wymogów dla planu sytuacyjnego, wraz z typologią ryzyk oraz procedurami domknięcia, które w psychoperformansie zastępują instytucjonalne mechanizmy religii.

Protokół etyczny pracy na rytuałach i obiektach–kluczach w psychoperformansie musi zostać skonstruowany tak, aby zastępował instytucjonalne zabezpieczenia obecne w religiach, ale bez przejmowania ich autoryzacyjnej logiki. W tradycjach religijnych bezpieczeństwo i sens są „podtrzymywane" przez wspólnotę, normę, prawo, rolę specjalisty oraz rytm kalendarzowy; w psychoperformansie te podpory nie istnieją, ponieważ plan sytuacyjny działa w trybie świeckiej, autorskiej metodologii. Oznacza to, że protokół etyczny nie jest dodatkiem, lecz jest rdzeniem technologii, a jego brak wytwarza ryzyko nie tylko psychologiczne, lecz także społeczne i kulturowe: od przemocy hermeneutycznej po niejawne sekciarstwo strukturalne. Dlatego protokół musi być wbudowany w samą konstrukcję perfonemów, w logikę delimitacji i w procedury domknięcia, a nie „dopisywany" po fakcie.

Pierwszym filarem protokołu jest zgoda świadoma rozumiana funkcjonalnie, a nie formalistycznie. W praktykach religijnych zgoda jest często domniemana przez przynależność, socjalizację lub autorytet; w psychoperformansie nie może być domniemana, bo plan sytuacyjny może uruchamiać intensywne stany afektywne, wrażliwe obszary tożsamości oraz silne mechanizmy projekcji. Zgoda świadoma obejmuje nie tylko zgodę na „uczestnictwo", ale zgodę na konkretne parametry: intensywność bodźców, czas trwania, rodzaj pracy z ciałem, sposób użycia języka, status obiektu–klucza, poziom ujawniania treści osobistych, a przede wszystkim prawo do przerwania bez sankcji i bez interpretacyjnej kary. Ta zgoda musi być powtarzalna, czyli możliwa do odnowienia w trakcie działania, ponieważ w planach sytuacyjnych o charakterze progowym próg sam w sobie może zmieniać zdolność do oceny

sytuacji. W tym sensie zgoda jest perfonemem ochronnym: czynnością ustanawiającą granicę władzy planu nad uczestnikiem.

Drugim filarem jest zasada minimalnej przemocy interpretacyjnej, która bezpośrednio wynika z wcześniejszej analizy zakazu monopolu hermeneutycznego. Religie posiadają reżimy interpretacji i często utrzymują je przez autorytet tekstu, rolę specjalisty lub doktrynę; psychoperformans nie może ich kopiować. Protokół etyczny musi zatem narzucić ograniczenie języka interpretacji: prowadzący i sama partytura nie mogą „wiedzieć lepiej" niż uczestnik, co oznacza jego doświadczenie, a interpretacje muszą pozostać hipotezami o funkcji operacyjnej, nie diagnozami tożsamości ani wyrokami metafizycznymi. W praktyce oznacza to zakaz przypisywania przeżyciom rang, zakaz nazywania sceptycyzmu „oporem", zakaz moralizowania reakcji fizjologicznych oraz zakaz „tłumaczeń totalnych", które obejmują całe życie uczestnika jedną metaforą. Metodologicznie jest to konsekwencja krytycznej analityki władzy: im silniejsza interpretacja, tym większe ryzyko dominacji, dlatego w psychoperformansie interpretacja musi być oszczędna, odwracalna i podległa funkcji domknięcia.

Trzecim filarem protokołu jest typologia ryzyk wraz z procedurami prewencji i interwencji, ponieważ plan sytuacyjny nie jest neutralny wobec psychiki, ciała i relacji społecznych. Ryzyka można tu rozumieć jako profile skutków ubocznych, które są wytwarzane przez określone klasy perfonemów. Perfonemy intensyfikujące próg, takie jak deprywacja bodźców, silna repetycja, praca w ciemności, monotonna rytmika, długotrwały bezruch lub gwałtowna ekspresja, niosą ryzyko derealizacji, dysocjacji, przeciążenia afektywnego i utraty orientacji. Perfonemy wspólnotowe, takie jak synchronizacja, chóralność, rytm grupowy i wspólne deklaracje, niosą ryzyko konformizmu, presji normatywnej oraz wytwarzania mikrohierarchii, w której „lepsze przeżycia" stają się walutą statusu. Perfonemy ascetyczne, takie jak post, ograniczenia, czuwanie, restrykcje bodźcowe, niosą ryzyko autokary, obsesyjnego perfekcjonizmu oraz pomieszania dyscypliny z przymusem. Perfonemy semiotyczne, oparte na silnych znakach i obiektach, niosą ryzyko fetyszyzacji oraz przeniesienia sprawczości na rekwizyt; perfonemy językowe, oparte na formułach, niosą ryzyko immunizacji interpretacyjnej, jeśli formuła zostanie potraktowana jako „prawda" zamiast narzędzia. Protokół etyczny musi więc narzucać zasadę doboru: im wyższa intensywność i im bardziej „sakralizujący" potencjał perfonemu, tym silniejsza musi być delimitacja, prawo przerwania, odczarowanie i procedura reintegracji.

Czwartym filarem jest protokół domknięcia, który zastępuje instytucjonalne mechanizmy powrotu do struktury znane z religii. W klasycznych ujęciach Turnera próg domaga się reintegracji, ponieważ liminalność bez reintegracji wytwarza stan zawieszenia; w praktykach religijnych reintegrację wspiera wspólnota, normy i rytm kalendarza. Psychoperformans musi wbudować reintegrację jako nieprzekraczalny element planu sytuacyjnego, a nie jako „opcjonalny epilog". Domknięcie obejmuje obniżenie intensywności bodźców, przywrócenie orientacji w przestrzeni, powrót do neutralnej czynności oraz formalne zamknięcie znaczenia w granicach hipotezy. Domknięcie obejmuje też unieważnienie obiektu–klucza i znaku, jeśli były użyte, przez procedurę, która nie zostawia uczestnika z talizmanem, relikwią ani „dowodem metafizyki"; w przeciwnym razie plan sytuacyjny zaczyna żyć własnym życiem w codzienności jako przymus, a nie jako narzędzie.

Na tym tle należy doprecyzować, czym jest protokół etyczny pracy na obiektach–kluczach w warunkach, w których psychoperformans dopuszcza „magiczne technologie znaczenia", ale

rozumiane jako rytualno-performatywne operacje semantyczne, nie jako roszczenia ontologiczne. Obiekt–klucz ma status materialnego operatora sensu, jednak jego użycie musi zostać obwarowane trzema ograniczeniami. Po pierwsze, obiekt powinien być kulturowo neutralny lub jednoznacznie autorski, aby nie wchodzić w pole sakralnych rekwizytów, które w tradycjach religijnych mają status nieprzekładalny bez przemocy symbolicznej. Po drugie, obiekt nie może działać jako nośnik autorytetu prowadzącego, czyli nie może być „naładowany" przez osobę, nie może być dystrybuowany jako „narzędzie mocy", nie może też stać się walutą zależności; jego funkcją jest praca na relacji, nie praca na hierarchii. Po trzecie, obiekt musi mieć procedurę unieważnienia, ponieważ bez unieważnienia powstaje fetysz, a fetysz jest narzędziem przeniesienia sprawczości na przedmiot. W tym sensie unieważnienie jest etyczne, ale zarazem techniczne: zamyka działanie i chroni autonomię.

Analogicznie należy opisać protokół pracy na rytuałach jako na sekwencjach czynności, które w religiach są legitymizowane przez tradycję, a w psychoperformansie muszą być legitymizowane wyłącznie przez funkcję i bezpieczeństwo. Protokół wymaga, aby każdy element rytualny został rozbity na perfonemy i przypisany do funkcji, a następnie pozbawiony rozpoznawalnych markerów konfesyjnych. W praktyce oznacza to, że nie wolno rekonstruować modlitw, gestów kanonicznych, ikonografii ani kaligrafii sakralnej, nawet jeśli motywacją jest „szacunek" lub „inspiracja", ponieważ efekt strukturalny bywa identyczny jak w imitacji: plan zyskuje aurę autoryzacji, a uczestnik traci prawo do korekty, bo „tak się robi". Zamiast tego tworzy się świeckie odpowiedniki funkcji, które nie udają liturgii, ale mogą być równie rygorystyczne proceduralnie. Ta rygorystyczność jest istotna, ponieważ w psychoperformansie brak instytucji musi zostać skompensowany przez jakość projektu.

Ważnym elementem protokołu etycznego jest też zasada jawności kosztów kulturowych i genealogicznych. Translacja religii do psychoperformansu nie może opierać się na fantazmacie „uniwersalnej duchowości", ponieważ to jest typowy mechanizm redukcji różnic i zarazem mechanizm kolonialny w sensie epistemicznym. Jeżeli plan sytuacyjny czerpie z konkretnego pola religijnego, musi to zostać rozpoznane jako inspiracja formalna, nie jako reprezentacja; prowadzący nie ma prawa przedstawiać się jako znawca tradycji ani jako jej „tłumacz" w sensie doktrynalnym, jeśli nie posiada kompetencji, a nawet przy kompetencji nie posiada autoryzacji. Jawność genealogiczna pełni tu funkcję ochronną: zapobiega fałszywej legitymizacji i utrzymuje plan w trybie metody.

Ostatnim elementem tej części metodologii jest zasada projektowania „antycharyzmatycznego", która wprost przeciwdziała temu, co Weber opisywał jako dynamikę charyzmy. Psychoperformans, działając w obszarze intensywnych symboli i progu, jest podatny na produkcję charyzmatycznego autorytetu, nawet jeśli prowadzący tego nie chce. Protokół etyczny musi temu przeciwdziałać przez proceduralizację roli prowadzącego, przez dystrybucję kontroli, przez wymóg, aby sens był produkowany przez wykonanie i refleksję uczestnika, a nie przez interpretację zewnętrzną, oraz przez obowiązkową możliwość krytyki i korekty planu. W ten sposób plan sytuacyjny pozostaje narzędziem sprawczości, a nie narzędziem zależności.

W kolejnej części podrozdziału konieczne będzie domknięcie metodologii w postaci syntetycznej matrycy translacyjnej, która pozwala przełożyć dowolny komponent religijny na perfonemy planu sytuacyjnego, a następnie przeprowadzić test imitacji, test immunizacji i test fetyszyzacji, zanim praktyka zostanie wykonana. Ta matryca będzie równocześnie narzędziem

autokontroli oraz narzędziem edukacji psychoperformatywnej, ponieważ uczy nie tyle „religii", ile odpowiedzialnego obchodzenia się z infrastrukturą sensu.

Domknięcie syntetycznej metodologii wymaga narzędzia, które da się stosować operacyjnie, a nie tylko deklaratywnie. Takim narzędziem jest matryca translacyjna, rozumiana jako procedura przejścia od komponentu religijnego do perfonemów planu sytuacyjnego, wraz z zestawem testów bezpieczeństwa i kryteriów jakości. Matryca nie ma ambicji zastąpienia religioznawstwa ani praktyki duchowej; ma ambicję zabezpieczenia psychoperformansu przed trzema fundamentalnymi ryzykami: imitacją konfesyjną, immunizacją epistemiczną i fetyszyzacją obiektu. Jeżeli matryca jest konsekwentnie stosowana, psychoperformans może korzystać z formalnej skuteczności rytuału bez wchodzenia w przemoc kulturową i bez produkcji parareligijnego autorytetu.

Matryca translacyjna składa się z ośmiu kroków, które odpowiadają logicznej sekwencji projektowania planu sytuacyjnego. Krok pierwszy to identyfikacja komponentu religijnego w jego kontekście: nazwa praktyki, tradycja, miejsce w systemie, status społeczny, typ autoryzacji, typ relacji z instytucją. Ten krok jest konieczny, ponieważ wiele błędów translacji wynika z wyrwania praktyki z kontekstu, co prowadzi do fałszywego „uniwersalizmu". Krok drugi to dekompozycja komponentu na kanały: słowo, głos, rytm, gest, postawa, oddech, obiekt, znak, światło, przestrzeń, czas, wspólnota, zakaz, reguła. Krok trzeci to przypisanie funkcji: co komponent robi z uwagą, z afektem, z czasem, z relacją, z zobowiązaniem, z pamięcią, z progiem. Na tym etapie funkcja jest opisywana bez twierdzeń ontologicznych; nie opisuje się „dlaczego w sensie metafizycznym", opisuje się „jak w sensie operacyjnym".

Krok czwarty to wybór klasy translacji, czyli decyzja, czy komponent ma zostać przepisany jako perfonem progowy, ascetyczny, wspólnotowy czy hermeneutyczny. Decyzja ta determinuje profil ryzyka i wymagany zestaw zabezpieczeń. Krok piąty to projekt perfonemów, czyli stworzenie świeckich odpowiedników funkcjonalnych, które realizują tę samą funkcję, ale nie są rozpoznawalną rekonstrukcją formy. W tym miejscu działa zasada izomorfizmu funkcjonalnego bez izomorfizmu ikonograficznego: struktura może być podobna, znaki muszą być inne, a język musi być autorski i proceduralny. Krok szósty to wbudowanie aparatu odczarowania: jawność funkcji, parametryzacja doświadczenia, unieważnienie obiektu i znaku, prawo przerwania, protokół reintegracji, zakaz hierarchii przeżyć, zakaz tajemnicy procedury i zakaz autoryzacji prowadzącego. Krok siódmy to przeprowadzenie trzech testów bezpieczeństwa, które działają jako filtr jakości. Krok ósmy to protokół dokumentacji i korekty, czyli zapis parametrów i decyzja, co modyfikować, jeśli funkcja nie została osiągnięta.

Trzy testy bezpieczeństwa stanowią praktyczną implementację krytyki religii jako infrastruktury władzy i sensu. Test imitacji jest testem semiotycznym i kulturowym: czy plan sytuacyjny może zostać rozpoznany jako konkretna praktyka religijna, czy używa markerów konfesyjnych, czy stylizuje znaki i język, czy rekonstruuje sekwencję liturgiczną. Jeśli tak, plan wymaga przeprojektowania, ponieważ narusza zakaz imitacji. Test immunizacji jest testem epistemicznym: czy plan przewiduje możliwość, że perfonem nie zadziała, i czy brak działania może zostać uznany za informację do korekty, a nie za winę uczestnika. Jeśli plan nie ma kryteriów modyfikacji i falsyfikacji funkcjonalnej, jest podatny na przemoc interpretacyjną i musi zostać przeprojektowany. Test fetyszyzacji jest testem materialnym: czy obiekt–klucz lub znak może stać się nośnikiem „mocy", czy ma procedurę unieważnienia, czy jest dystrybuowany

jako talizman, czy buduje zależność od prowadzącego. Jeśli obiekt może przejąć sprawczość, plan narusza zasadę wzmacniania autonomii i musi zostać przeprojektowany.

W ramach matrycy konieczne jest również wprowadzenie kryteriów jakości, które odróżniają translację odpowiedzialną od translacji powierzchownej. Kryterium pierwsze to spójność funkcji i sekwencji: perfonemy muszą być ułożone tak, aby funkcje nie przeczyły sobie, a intensyfikacja nie była większa niż zdolność domknięcia. Kryterium drugie to precyzja parametrów: czas trwania, intensywność bodźców, warunki przerwania, rola prowadzącego, status obiektu–klucza i procedura unieważnienia muszą być jednoznaczne. Kryterium trzecie to proporcjonalność: im bardziej perfonem działa na próg i intensywność, tym większa musi być infrastruktura reintegracji. Kryterium czwarte to antyautorytaryzm: plan nie może budować ukrytych hierarchii ani przyswajać roli religijnej w formie charyzmy. Kryterium piąte to transparentność: uczestnik rozumie, po co coś jest robione, i może odmówić bez sankcji. Kryterium szóste to szacunek kulturowy: plan nie korzysta z sakralnych obiektów i nie tworzy estetycznej egzotyki, która ma zastąpić metodę.

Matryca translacyjna ma jeszcze jedną funkcję, istotną dla psychoperformansu jako praktyki edukacyjnej i artystycznej: uczy krytycznej pracy na sensie bez popadania w redukcjonizm. Nie chodzi o to, aby „udowodnić", że religia jest tylko psychologią lub tylko socjologią. Chodzi o to, aby rozpoznać, że rytuał jest złożonym urządzeniem działającym na ciele, uwadze, relacji i czasie, i że to urządzenie może zostać przepisane na plan sytuacyjny, o ile zachowa się rygor etyczny i epistemiczny. W tym sensie matryca jest narzędziem odpowiedzialnej kreatywności: pozwala tworzyć działania o wysokiej skuteczności formalnej, a zarazem odporniejsze na nadużycia, które są typowe dla środowisk parareligijnych.

Tym samym podrozdział 34.15 domyka segment religioznawczy rozdziału 34 nie przez mnożenie kolejnych religii, lecz przez ustanowienie metody, która pozwala psychoperformansowi pracować z dowolnym materiałem religijnym bez imitacji i bez roszczeń. Jest to również domknięcie na poziomie epistemologii planu sytuacyjnego: plan przestaje być „zbiorem inspiracji", a staje się instrumentem krytycznej translacji, który jest zdolny utrzymać jednocześnie intensywność, bezpieczeństwo i szacunek kulturowy. W tym sensie religie nie są tu „składnicą rekwizytów", lecz laboratorium rygoru, które uczy, że skuteczność działania zawsze ma koszt, a odpowiedzialność polega na tym, aby koszt został rozpoznany, ograniczony i domknięty.

Proste podsumowanie rozdziału: Rozdział 34 ustanowił religioznawczą ramę psychoperformansu jako praktyki operującej na infrastrukturach sensu, progu, dyscypliny i wspólnotowej synchronizacji, jednocześnie formułując rygorystyczną metodologię translacji: z zakazem imitacji konfesyjnej, z aparatem odczarowania, z testami bezpieczeństwa oraz z protokołem etycznym pracy na obiektach–kluczach i rytuałach, dzięki czemu materiał religijny może być używany jako formalne źródło narzędzi planu sytuacyjnego, a nie jako doktryna lub substytut autoryzacji.

Perspektywa okultystyczna (analiza kulturowo-historyczna)

Rozdział 35 otwiera perspektywa okultystyczna rozumiana nie jako repertuar „prawd ukrytych", lecz jako genealogia kultur sensu: historycznie ukształtowanych języków przemiany, które od późnej starożytności, przez średniowiecze i renesans, po nowoczesne formacje ezoteryczne organizowały wyobraźnię, etykę praktyk, a także materialne techniki pracy na znakach, ciele i obiekcie. W tym porządku „okultystyczne" nie znaczy automatycznie „fałszywe" ani „prawdziwe"; znaczy: osadzone w określonych tradycjach hermeneutycznych, instytucjach przekazu, ekonomiach autorytetu, rytuałach legitymizacji i konfliktach o status poznawczy. Dlatego rozdział traktuje gnozę, hermetykę, kabałę, astrologię, numerologię czy antropozofię jako systemy semio-praktyczne, w których sprzęgają się metafizyka, etyka i performatyka, a ich skuteczność bywała rozumiana jako skuteczność sensu, skuteczność wspólnoty, skuteczność dyscypliny uwagi oraz skuteczność reżimów interpretacyjnych. Taka rama pozwala równocześnie widzieć w tych tradycjach zasób figur i narzędzi, a zarazem rozpoznawać ryzyka: nadinterpretację, przemoc symboliczną, kolonialny ekstrakcjonizm sensu, a także mechanizmy nadużyć związanych z autorytetem „wiedzy tajemnej".

W tym miejscu psychoperformans wchodzi w dialog z okultyzmem w sposób ściśle kontrolowany: nie przez roszczenie do „dziedziczenia" jakiejkolwiek tradycji, lecz przez badanie, w jaki sposób tradycje te konstruują operator przemiany i jakimi protokołami zabezpieczają lub przeciwnie – rozszczelniają granice między doświadczeniem a interpretacją. Psychoperformans, jako metoda kompozycji zdarzenia w planie sytuacyjnym, potrzebuje języków, które potrafią zorganizować intensywność bez natychmiastowego zawłaszczania jej przez dogmat; potrzebuje figur przejścia, ale także narzędzi demistyfikacji. Dlatego rozdział 35 będzie konsekwentnie rozdzielał: poziom fenomenologii doświadczenia (co się zdarza w obrazie, słowie, geście, świetle, dźwięku i obiekcie), poziom interpretacji symbolicznej (jak i dlaczego przypisuje się znaczenia), poziom roszczenia poznawczego (co ma status wiedzy, a co jest metaforyką) oraz poziom etyki relacyjnej (kto ma prawo interpretować, kto ponosi koszty interpretacji, kto czerpie zyski z autorytetu). W tym sensie „okultystyczna" część książki nie jest dodatkiem ornamentacyjnym, tylko testem dojrzałości metodologicznej: pokazuje, jak utrzymać wysoką intensywność sensu przy jednoczesnym utrzymaniu rygoru ostrożności.

Współczesne badania nad ezoteryzmem zachodnim – od klasycznych propozycji Antoine'a Faivre'a po krytyczne ujęcia Woutera J. Hanegraaffa i Kocku von Stuckrada – uczą, że kategorie „okultyzm", „ezoteryzm" i „mistyka" są konstruktami historycznymi, powiązanymi z modernistycznymi sporami o naukę, religię i racjonalność, a także z praktykami wykluczenia i stygmatyzacji. Rozdział 35 przyjmuje z tego wniosek prosty i brzemienny: nie można uczciwie używać cudzych systemów znaków bez rekonstrukcji ich kontekstów, genealogii i sporów, w których się narodziły. Jednocześnie nie można ignorować faktu, że tradycje okultystyczne pełniły rolę laboratoriów wyobraźni, w których rozwijały się techniki medytacyjne, praktyki imaginacyjne, dyscypliny codzienności, sztuki pamięci, a także rozbudowane modele relacji mikrokosmos–makrokosmos. To napięcie – między krytyką roszczeń a uznaniem kulturowej produktywności – jest osią całej perspektywy okultystycznej w tej części książki.

Odrębny problem stanowi „status" tych systemów w praktyce współczesnej: w obiegu popularnym hermetyzm bywa redukowany do sloganów, kabała do dekoracji, astrologia do

rozrywki, a numerologia do prostych algorytmów autodiagnozy. Z perspektywy psychoperformansu oznacza to konieczność wprowadzenia zasad anty-mistyfikacji i etyki nie-zawłaszczania jako warunku dopuszczenia tych języków do pracy. Anty-mistyfikacja nie polega na ośmieszaniu, tylko na rozpoznaniu mechanizmu: gdzie kończy się opis doświadczenia, a zaczyna przemysł interpretacyjny; gdzie metafora udaje dowód; gdzie autorytet zastępuje weryfikację; gdzie system znaków zaczyna żądać posłuszeństwa zamiast oferować narzędzie. Etyka nie-zawłaszczania oznacza z kolei: jawność pochodzenia figur, rezygnację z „przebierania się" w cudze tradycje, unikanie udawania inicjacji, rezygnację z tytułów i genealogii, których się nie posiada, oraz świadomość asymetrii – zwłaszcza wtedy, gdy praktyki mają rodowód mniejszościowy, kolonialnie obciążony albo są elementem żywych religii i wspólnot.

Kluczowy będzie również konflikt „języka znaków" z „językiem dowodów". Hermeneutyka okultystyczna operuje często logiką korespondencji, analogii, izomorfizmu i syntezy; epistemologie naukowe operują hipotezą, falsyfikacją, replikacją, kontrolą zmiennych i redukcją błędów systematycznych. Rozdział 35 nie będzie próbował sztucznie ich pojednać, lecz pokaże protokoły rozdzielania porządków: kiedy wolno użyć symbolu jako operatora kompozycji planu sytuacyjnego, a kiedy użycie symbolu grozi pomyleniem porządków i produkcją poznawczej iluzji. W praktyce psychoperformansu oznacza to rygor dokumentacyjny: zapis faktu (co zostało zrobione, w jakich warunkach, z jakimi ograniczeniami) ma pierwszeństwo wobec zapisu sensu; dopiero potem dopuszcza się interpretację, a jej zakres jest jawnie ograniczony. Ten porządek jest szczególnie ważny tam, gdzie w tle pojawiają się wątki zdrowia, cierpienia i nadziei: rozdział 35 przygotowuje grunt pod rozdziały medyczne i paramedyczne właśnie przez to, że uczy rozpoznawać, kiedy język „przemiany" zaczyna kolonizować język kliniczny.

Wreszcie, perspektywa okultystyczna jest w tej książce nie tylko katalogiem tradycji, ale narzędziem krytyki: krytyki rynku duchowości, krytyki przemysłów certyfikacji „wglądu", krytyki systemów władzy opartych na tajemnicy i dostępie. W tym sensie rozdział 35 będzie stale pamiętał o tym, że obiekt–klucz w praktykach ezoterycznych bywa talizmanem, relikwią, narzędziem wróżebnym lub medium autorytetu, a w psychoperformansie ma pozostać materialnym operatorem znaczeń, który nie wymusza wiary, tylko umożliwia pracę na relacji między znakiem a działaniem. Różnica jest zasadnicza: nie chodzi o to, by obiekt „działał sam", lecz by działanie na obiekcie umożliwiało precyzyjne przestawienie relacji, nawyku, uwagi i odpowiedzialności. To rozróżnienie – między magią jako roszczeniem przyczynowym a magią jako technologią znaczenia – będzie utrzymywane konsekwentnie, zwłaszcza w partiach dotyczących kabały, numerologii i astrologii, gdzie ryzyko nadinterpretacji oraz budowania fałszywych determinizmów jest szczególnie wysokie.

Tym samym rozdział 35 pełni funkcję bramy metodologicznej dla całego bloku perspektyw: pokazuje, jak pracować z tradycjami o silnym ładunku metafizycznym tak, aby nie zamieniać książki w instruktaż wiary ani w apologetykę sceptycyzmu. Stawką jest dojrzała praca na sensie: zdolność do komponowania planu sytuacyjnego tak, by intensywność doświadczenia była wysoka, a przemoc interpretacyjna niska; by język znaków wzbogacał repertuar wyobraźni, ale nie przejmował władzy nad rozpoznaniem faktów; by praktyka była krytyczna wobec autorytetu, a jednocześnie zdolna do subtelnej pracy symbolicznej bez ucieczki w naiwność. W kolejnych podrozdziałach ten rygor zostanie sprawdzony na siedmiu polach, od gnozy i hermetyki po antropozofię i eurytmię, zawsze z podwójnym wymogiem: rekonstrukcji historycznej i ostrożności praktycznej.

35.1. Gnoza, hermetyka i alchemia duchowa jako figury myślenia o przemianie

Podrozdział 35.1 wymaga od razu rozróżnienia dwóch poziomów, które w obiegach popularnych bywają mieszane: poziomu historyczno-filologicznego (rekonstrukcja tradycji na podstawie korpusów źródłowych, krytyki tekstu, kontekstu instytucjonalnego i historii recepcji) oraz poziomu figuralno-praktycznego (użycie pewnych konfiguracji pojęć jako „figur myślenia o przemianie" w planie sytuacyjnym). W dyskursie akademickim kategorie „gnoza", „hermetyka" i „alchemia duchowa" są równocześnie terminami emicznymi (wytworzonymi wewnątrz tradycji) i etyczno-metodologicznymi etykietami opisu (wypracowanymi przez historię religii, filologię klasyczną, mediewistykę, historię nauki oraz badania nad ezoteryzmem). Ta dwoistość nakłada obowiązek rygoru: nie wolno przeskakiwać z rejestru opisu do rejestru roszczeń ontologicznych, nie wolno też traktować systemów symbolicznych jak substytutu dowodu. W perspektywie psychoperformansu oznacza to, że gnoza, hermetyka i alchemia są tu rozumiane jako wysoko wyspecjalizowane aparaty semio-praktyczne: zestawy pojęć, narracji, obrazów, procedur interpretacyjnych i technik pracy na uwadze, które historycznie organizowały doświadczenie przemiany, a dziś mogą służyć jako materiał kompozycyjny zdarzenia, pod warunkiem jawnego ograniczenia ich statusu poznawczego.

W samym polu badań nad ezoteryzmem zachodnim oraz historią religii od kilku dekad trwa spór o to, czy „gnostycyzm" jest adekwatną kategorią syntetyczną, czy raczej konstruktem polemicznym i późniejszą etykietą, która ujednolica zjawiska w istocie zróżnicowane. Michael A. Williams w „Rethinking 'Gnosticism'" i Karen L. King w „What Is Gnosticism?" krytykowali reifikację gnostycyzmu jako jednej, spójnej „religii", wskazując na rolę herezjologów (Ireneusz z Lyonu, Hipolit Rzymski, Epifaniusz z Salaminy) w wytwarzaniu obrazu przeciwnika. Z kolei klasyczne ujęcia Hansa Jonasa („The Gnostic Religion") czy Kurta Rudolpha („Gnosis: The Nature and History of Gnosticism") ustanowiły gnozę jako klucz do rozumienia pewnych późnoantycznych konfiguracji soteriologicznych, w których „poznanie" (gnōsis) pełni funkcję nie tylko epistemiczną, lecz wyzwalającą. Ten spór jest w psychoperformansie istotny nie z powodów terminologicznych, lecz dlatego, że uczy ostrożności wobec totalizujących etykiet: figura przemiany może zostać skomponowana z elementów gnostyckich bez udawania, że odtwarza się historyczną „doktrynę", a zarazem bez przemocy interpretacyjnej wobec konkretnych tradycji tekstualnych i wspólnotowych.

Jeżeli jednak przyjąć minimalną definicję roboczą, gnoza w późnej starożytności oznacza rodzinę dyskursów i praktyk, w których wyzwolenie jest modelowane jako przebudzenie poznawcze dotyczące statusu świata, statusu „ja" oraz relacji między transcendencją a kosmosem. Charakterystyczna jest tu semantyka alienacji i powrotu: podmiot rozpoznaje siebie jako „obcego" wobec porządku świata, który bywa przedstawiany jako rezultat błędu, upadku lub działania niższych mocy kosmicznych; równocześnie podmiot otrzymuje mapę drogi (często w postaci mitopoetyckiej narracji o eonach, pleromie, archontach i demiurgu), która umożliwia powrót do źródła. W tekstach z biblioteki z Nag Hammadi (odkrytej w 1945 roku w Górnym Egipcie) – takich jak „Apokryf Jana", „Ewangelia Prawdy", „Traktat trójdzielny" czy pisma z kręgu setiańskiego i walentyniańskiego – widać, jak intensywnie pracuje się na figurach progu, zasłony, imienia, pieczęci, tajemnicy i rozpoznania. To są figury „przemiany" w sensie precyzyjnym: przemiany relacji do świata i do siebie, dokonującej się przez przesunięcie ram interpretacyjnych, a nie przez prostą korektę zachowania.

W psychoperformansie to przesunięcie ram może zostać potraktowane jako zasób formalny, a nie jako „prawda o kosmosie". Plan sytuacyjny (precyzyjna partytura działania obejmująca cel, zasoby, sekwencję wejść, kulminacji i domknięć, parametry bezpieczeństwa oraz kryteria modyfikacji w toku) może wchłonąć gnostycką logikę progu jako architekturę doświadczenia: etapowanie przejścia, kontrolę ujawnień, modulację napięcia między wiedzą a niewiedzą, a także świadome wytwarzanie momentu rozpoznania, który nie musi mieć charakteru metafizycznego, by był transformacyjny. W takim ujęciu archon nie jest „bytem", lecz figurą oporu systemowego; demiurg nie jest „osobą", lecz metaforą błędnie uznanego autorytetu; pleroma nie jest „miejscem", lecz językiem pełni doświadczeniowej, której nie da się sprowadzić do jednego komunikatu. Te figury stają się narzędziami pracy na percepcji, afekcie i uwadze, o ile zachowuje się rygor rozdzielenia porządków: opis działania pozostaje opisem działania, a interpretacja – interpretacją o ograniczonym zasięgu.

Istotne jest również to, że gnoza bywa w literaturze przedmiotu opisywana jako tradycja „wiedzy zbawczej", a więc tradycja o wysokiej intensywności normatywnej: wiedzieć znaczy tu mieć prawo do zbawienia, być „wewnątrz" znaczy mieć dostęp do wyższego statusu. Właśnie w tym miejscu psychoperformans musi zachować zasadę anty-mistyfikacji i etykę nie-zawłaszczania: nie może powtarzać mechanizmu, w którym dostęp do sensu staje się narzędziem hierarchizacji uczestników. Funkcja świadka (osoby obecnej, która poświadcza przebieg i sens działania bez jego zawłaszczania; pełni rolę etycznego i relacyjnego regulatora) jest tu przeciw-gnostycznym bezpiecznikiem: świadek stabilizuje relację między doświadczeniem a interpretacją, nie ustanawiając kasty wtajemniczonych. Równie ważny jest perfonem (minimalna jednostka znaczącego działania w psychoperformansie: gest, pauza, zmiana światła, dźwięk), ponieważ pozwala rozłożyć „przemianę" na mikrooperacje, które dają się opisać i kontrolować, zamiast wymagać wiary w jednorazowe „objawienie".

Z punktu widzenia historii idei można też zauważyć, że gnoza była wielokrotnie czytana jako diagnoza kondycji nowoczesnej: Hans Jonas interpretował ją w perspektywie egzystencjalnej, jako dramat obcości w świecie i pragnienia ocalenia przez wiedzę; Elaine Pagels wskazywała na jej związki z konfliktami wczesnego chrześcijaństwa i polityką autorytetu. Te interpretacje są cenne dla psychoperformansu nie dlatego, że rozstrzygają „kto miał rację", lecz dlatego, że pokazują mechanizm: figury gnostyckie migrują między epokami jako narzędzia artykulacji kryzysu sensu, a ich siła tkwi w zdolności do modelowania napięcia między alienacją a możliwością powrotu. W pracy psychoperformatywnej można ten mechanizm wykorzystać w sposób jawnie krytyczny: jako narzędzie demontażu fałszywych autorytetów i jako język rekonstrukcji sprawczości, bez wytwarzania nowego systemu posłuszeństwa.

W tym kontekście szczególne znaczenie ma materialny wymiar gnozy, który bywa marginalizowany przez uproszczone ujęcia „czystej duchowości". Teksty późnoantyczne są przesycone technologiami znaku: imionami mocy, formułami, pieczęciami, diagramami, sekwencjami inicjacyjnymi, a także praktykami, które historycy religii i filologowie rekonstruują z trudem, bo źródła są fragmentaryczne i często polemicznie filtrowane. Psychoperformans, jeżeli ma pozostać praktyką rozpoznawaną naukowo, nie może udawać rekonstrukcji rytuałów; może natomiast wydobyć z tego fakt podstawowy: przemiana w tradycjach gnostyckich była projektowana jako interakcja między narracją, afektem, ciałem i materialnym nośnikiem znaku. Dlatego obiekt–klucz (przedmiot włączony do działania jako nośnik znaczenia, którego właściwości materialne i symboliczne służą transpozycji sensu) może pełnić funkcję „pieczęci"

wyłącznie w sensie performatywnym: jako materialny stabilizator decyzji, pamięci i zobowiązania, a nie jako fetysz gwarantujący sprawczość poza działaniem.

Tak zarysowana gnoza stanowi pierwszy z trzech biegunów tego podrozdziału: pokazuje model przemiany oparty na rozpoznaniu struktury zniewolenia i na praktyce wyzwalającego poznania. Dopiero na tym tle widać właściwie, czym różni się hermetyka – mniej polemiczna wobec kosmosu, częściej kosmofilna i syntetyczna – oraz czym różni się alchemia duchowa, w której przemiana jest projektowana jako proces długotrwały, iteracyjny i laboratoro-symboliczny zarazem, a nie jako jednorazowy „wgląd". To przejście od dramatycznej soteriologii poznania do techniki pracy na procesie będzie kolejnym krokiem w rozwinięciu figur przemiany.

Jeżeli gnoza modeluje przemianę jako radykalne przesunięcie ontologiczno-epistemiczne (przebudzenie, anamneza, rozpoznanie struktury zniewolenia), to hermetyka częściej projektuje ją jako proces reintegracji z kosmosem, a nie ucieczki z niego: kosmos bywa tu pojmowany jako żywy, inteligibilny porządek, w którym człowiek może odzyskać właściwą miarę przez ascezę poznawczą, kontemplację i praktykę korespondencji. Ta różnica nie jest kosmetyczna; dotyczy samego „wektora" przemiany. W hermetyce późnoantycznej – rekonstruowanej filologicznie przede wszystkim na podstawie greckiego Corpus Hermeticum oraz łacińskiego Asclepiusa (przekazanego w tradycji rękopiśmiennej i znanego także średniowieczu) – widać stałą pracę na pojęciach nous, logos, pneuma, heimarmenē (los/konieczność), a także na figurze człowieka jako bytu granicznego, zawieszonego między porządkiem materialnym a inteligibilnym. Tekst „Poimandres" (pierwszy traktat Corpus Hermeticum) ustanawia matrycę inicjacyjną: poznanie jest tu równocześnie ćwiczeniem wyobraźni (imaginatio w sensie technicznym późniejszych tradycji) i dyscypliną rozróżniania poziomów rzeczywistości; przemiana jest ruchem od rozproszenia ku jedności, od nieuporządkowania afektu ku uporządkowaniu uwagi, od nieprzezroczystości znaku ku czytelności sensu. W praktykach psychoperformansu ten wektor jest szczególnie użyteczny jako rama projektowa, ponieważ pozwala budować plan sytuacyjny jako proces reorganizacji relacji: nie przez „wyłom" z rzeczywistości, lecz przez przeformułowanie sposobu bycia-w-świecie, rozumianego fenomenologicznie i operacyjnie.

W badaniach nad hermetyzmem utrwaliło się rozróżnienie na hermetykę „filozoficzną" i „techniczną": pierwsza obejmuje traktaty kontemplacyjne i soteriologiczne (Corpus Hermeticum), druga – szerzej rozumiane praktyki i instrukcje z obszaru astrologii, alchemii, magii i teurgii, które w późnej starożytności współtworzyły ten sam ekosystem piśmienny, choć nie zawsze dawały się jednoznacznie przypisać do jednej „szkoły". To rozróżnienie jest ważne metodologicznie, bo zabezpiecza przed popularnym skrótem: utożsamieniem hermetyzmu wyłącznie z „magią", albo wyłącznie z „mistyką". Garth Fowden w klasycznym studium o Hermesie Trismegistosie i hermetyce późnego antyku pokazywał, że mamy do czynienia z formacją kulturową osadzoną w środowisku hellenistyczno-rzymskiego Egiptu, w której greckie idiomy filozoficzne, egipskie imaginaria sakralne i praktyki piśmienne splatały się w nowy typ autorytetu; Brian P. Copenhaver, pracując na krytycznej edycji i przekładach, wydobywał, jak precyzyjnie te teksty konstruują „podmiot hermetyczny" poprzez retorykę nauczania, dialogu inicjacyjnego i autoryzacji imienia Hermesa. Dla psychoperformansu to lekcja konstrukcji ramy: nie chodzi o powtarzanie doktryn, tylko o rozpoznanie technologii dyskursu, która wytwarza przejście od stanu „niewiedzy" do stanu „wiedzy" i zarazem wytwarza odpowiedzialność za tę wiedzę. W planie sytuacyjnym przekłada się to na projektowanie bram poznawczych: sekwencji

działań, które stabilizują różnicę między faktem a interpretacją, między doświadczeniem a narracją o doświadczeniu, między intensywnością a roszczeniem.

Hermetyczna figura korespondencji (mikrokosmos–makrokosmos) bywa traktowana jako prosta analogia, lecz w tradycjach historycznych działała jako pełnoprawny aparat hermeneutyczny: mechanizm, który pozwalał mapować porządek świata na porządek ciała, porządek ciała na porządek wspólnoty, a porządek wspólnoty na porządek tekstu. W tym sensie korespondencja jest przede wszystkim techniką translacji: przenoszeniem struktur między rejestrami, z zachowaniem pewnej izomorfii, która nie musi być „prawdziwa" w sensie empirycznym, by była produktywna w sensie kompozycyjnym. Psychoperformans może z tej techniki korzystać wyłącznie jako z narzędzia semiotycznego: przeniesienie z „makro" do „mikro" nie ma wytwarzać pseudoprzyczynowości, tylko ma umożliwić modelowanie relacji i decyzji. Jeżeli obiekt–klucz zostaje włączony do działania jako operator znaczeń, hermetyczna korespondencja może określić, jak jego cechy materialne (waga, faktura, temperatura, kruchość, przewodnictwo, barwa) zostaną wplecione w obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt w taki sposób, by powstała spójna struktura intermodalna, a nie przypadkowy kolaż symboli. Rygor polega na tym, że „korespondencja" jest tu kontraktem kompozycyjnym, nie teorią natury.

Ten sam rygor dotyczy renesansowej recepcji hermetyzmu, bo to właśnie ona zbudowała nowoczesny mit hermetyzmu jako „starożytnej teologii" (prisca theologia) i jako fundamentu syntezy wiedzy. Marsilio Ficino, tłumacząc Corpus Hermeticum na łacinę (w połowie XV wieku, w kontekście programu intelektualnego florenckiego kręgu Medyceuszy), ustanowił hermetykę jako autorytet rzekomo starszy od Platona; Giovanni Pico della Mirandola sprzęgał hermetykę z kabałą chrześcijańską, budując model uniwersalnej syntezy znaków; Giordano Bruno radykalizował program „magii naturalnej" i sztuki pamięci w stronę projektu transformacji poznawczej, która jest zarazem projektem polityki wyobraźni. Krytyczna rewizja tego mitu, dokonana w XVII wieku przez Isaaca Casaubona (argumentacja filologiczna sytuująca hermetykę w późnej starożytności, a nie w czasach faraońskich), jest w tej książce istotna nie jako ciekawostka, lecz jako wzorzec procedury demistyfikacyjnej: pokazuje, że autorytet tradycji bywa efektem błędnej chronologii, a nie „głębi"; że status tekstu musi zostać odróżniony od jego siły retorycznej. Psychoperformans, jeśli ma być praktyką rozpoznawaną naukowo, musi naśladować ten gest Casaubona na poziomie metodologicznym: każdorazowo rozdzielać „siłę figury" od „prawdziwości roszczenia", a w dokumentacji wskazywać, czy dana figura działa jako metaforyka, jako narzędzie kompozycji, czy jako opis empiryczny.

Na tym tle „alchemia duchowa" wyłania się jako szczególnie istotna figura przemiany, ponieważ przenosi oś z momentu iluminacji na proces, a więc na długotrwałą, iteracyjną pracę na materiale. Historycznie alchemia nie była jedynie metaforą; była też techniką materialną, proto-chemicznym laboratorium związanym z metalurgią, barwieniem, destylacją, sublimacją i wytwarzaniem farmakopei, rozwijanym od późnej starożytności (Zosimos z Panopolis jako jeden z najważniejszych autorów greckiej alchemii) przez tradycje arabskie (kompleks tekstów przypisywanych Dżabirowi ibn Hajjanowi, a w Europie łacińskiej – „Geberowi", z całym problemem pseudepigrafii), aż po alchemię nowożytną, gdzie linie paracelsjańskiej iatrochemii przecinały się z ambicjami transmutacyjnymi i z programami naturfilozofii. W tym subrozdziale kluczowe jest jednak to, że już w samych tradycjach alchemicznych operacje laboratoryjne były stale podwajane przez operacje symboliczne: retorta, alembik, athanor i vas hermeticum

funkcjonowały nie tylko jako aparatura, lecz jako figury zamknięcia, separacji, oczyszczenia i ponownego złożenia. To „podwojenie" jest bezpośrednio kompatybilne z psychoperformansem, o ile zachowa się ostrożności interpretacyjne: nie twierdzi się, że proces psychiczny jest dosłownie procesem chemicznym, lecz że język operacji alchemicznych może służyć jako precyzyjny metaopis procesu performatywnego.

W praktyce planu sytuacyjnego alchemiczna matryca przemiany działa przez logikę operacji, nie przez mitologię. Operacje takie jak solutio, coagulatio, calcinatio, putrefactio, distillatio i sublimatio – występujące w różnych wariantach w piśmiennictwie alchemicznym i w jego nowożytnych parafrazach – mogą zostać potraktowane jako kategorie proceduralne do projektowania sekwencji działań na obiekcie–kluczu i na całej strukturze intermodalnej: rozpuszczenie jako etap kontrolowanego rozluźnienia reżimu znaczeń, koagulacja jako etap stabilizacji decyzji, destylacja jako etap selekcji i ekstrakcji tego, co istotne, sublimacja jako etap przeniesienia sensu na poziom mniej zależny od dosłowności. Tak rozumiana „alchemia duchowa" nie jest wcale ucieczką w irracjonalność; jest językiem procesualności, który pozwala opisać transformację bez redukowania jej do jednego „wglądu" i bez udawania, że zmiana jest natychmiastowa. W tym miejscu widać też, dlaczego w XX wieku C. G. Jung uczynił z alchemii zasób hermeneutyczny dla psychologii głębi: nie dlatego, że „wierzył w transmutację", lecz dlatego, że rozpoznawał w alchemicznym imaginarium skomplikowany system projekcji i symbolizacji procesów psychicznych. Psychoperformans może wykorzystać tę lekcję tylko w wersji zdyscyplinowanej: jungowska hermeneutyka jest materiałem historycznym i teoretycznym, a nie instrukcją; nie wolno jej absolutyzować ani używać do legitymizacji dowolnych interpretacji.

Wreszcie, alchemiczna figura przemiany wnosi do psychoperformansu jeszcze jeden element kluczowy: kategorię naczynia i reżimu domknięcia. W alchemii „zamknięcie" (hermetyczne uszczelnienie, izolacja procesu, kontrola parametrów) jest warunkiem zachodzenia operacji; w psychoperformansie analogiczną rolę pełni kontrakt sytuacyjny i infrastruktura bezpieczeństwa poznawczego. Naczyniem jest tu nie alembik, lecz cały układ: przestrzeń, czas, zasady uczestnictwa, rola świadka, protokoły dokumentacji, a także świadomie dobrany obiekt–klucz, którego materialność umożliwia operacje symboliczne bez popadania w fetyszyzację. Alchemia uczy, że bez stabilnego „vas" proces rozpływa się w dyfuzji; psychoperformans przekłada to na język organizacji działania: bez precyzyjnego domknięcia ram (czasowych, przestrzennych, relacyjnych) intensywność znaków zamienia się w szum semiozy, a przemiana – w niekontrolowaną nadinterpretację.

Jeżeli gnoza modeluje przemianę jako radykalne przesunięcie ontologiczno-epistemiczne (przebudzenie, anamneza, rozpoznanie struktury zniewolenia), to hermetyka częściej projektuje ją jako proces reintegracji z kosmosem, a nie ucieczki z niego: kosmos bywa tu pojmowany jako żywy, inteligibilny porządek, w którym człowiek może odzyskać właściwą miarę przez ascezę poznawczą, kontemplację i praktykę korespondencji. Ta różnica nie jest kosmetyczna; dotyczy samego „wektora" przemiany. W hermetyce późnoantycznej – rekonstruowanej filologicznie przede wszystkim na podstawie greckiego Corpus Hermeticum oraz łacińskiego Asclepiusa (przekazanego w tradycji rękopiśmiennej i znanego także średniowieczu) – widać stałą pracę na pojęciach nous, logos, pneuma, heimarmenē (los/konieczność), a także na figurze człowieka jako bytu granicznego, zawieszonego między porządkiem materialnym a inteligibilnym. Tekst „Poimandres" (pierwszy traktat Corpus

Hermeticum) ustanawia matrycę inicjacyjną: poznanie jest tu równocześnie ćwiczeniem wyobraźni (imaginatio w sensie technicznym późniejszych tradycji) i dyscypliną rozróżniania poziomów rzeczywistości; przemiana jest ruchem od rozproszenia ku jedności, od nieuporządkowania afektu ku uporządkowaniu uwagi, od nieprzezroczystości znaku ku czytelności sensu. W praktykach psychoperformansu ten wektor jest szczególnie użyteczny jako rama projektowa, ponieważ pozwala budować plan sytuacyjny jako proces reorganizacji relacji: nie przez „wyłom" z rzeczywistości, lecz przez przeformułowanie sposobu bycia-w-świecie, rozumianego fenomenologicznie i operacyjnie.

W badaniach nad hermetyzmem utrwaliło się rozróżnienie na hermetykę „filozoficzną" i „techniczną": pierwsza obejmuje traktaty kontemplacyjne i soteriologiczne (Corpus Hermeticum), druga – szerzej rozumiane praktyki i instrukcje z obszaru astrologii, alchemii, magii i teurgii, które w późnej starożytności współtworzyły ten sam ekosystem piśmienny, choć nie zawsze dawały się jednoznacznie przypisać do jednej „szkoły". To rozróżnienie jest ważne metodologicznie, bo zabezpiecza przed popularnym skrótem: utożsamieniem hermetyzmu wyłącznie z „magią", albo wyłącznie z „mistyką". Garth Fowden w klasycznym studium o Hermesie Trismegistosie i hermetyce późnego antyku pokazywał, że mamy do czynienia z formacją kulturową osadzoną w środowisku hellenistyczno-rzymskiego Egiptu, w której greckie idiomy filozoficzne, egipskie imaginaria sakralne i praktyki piśmienne splatały się w nowy typ autorytetu; Brian P. Copenhaver, pracując na krytycznej edycji i przekładach, wydobywał, jak precyzyjnie te teksty konstruują „podmiot hermetyczny" poprzez retorykę nauczania, dialogu inicjacyjnego i autoryzacji imienia Hermesa. Dla psychoperformansu to lekcja konstrukcji ramy: nie chodzi o powtarzanie doktryn, tylko o rozpoznanie technologii dyskursu, która wytwarza przejście od stanu „niewiedzy" do stanu „wiedzy" i zarazem wytwarza odpowiedzialność za tę wiedzę. W planie sytuacyjnym przekłada się to na projektowanie bram poznawczych: sekwencji działań, które stabilizują różnicę między faktem a interpretacją, między doświadczeniem a narracją o doświadczeniu, między intensywnością a roszczeniem.

Hermetyczna figura korespondencji (mikrokosmos–makrokosmos) bywa traktowana jako prosta analogia, lecz w tradycjach historycznych działała jako pełnoprawny aparat hermeneutyczny: mechanizm, który pozwalał mapować porządek świata na porządek ciała, porządek ciała na porządek wspólnoty, a porządek wspólnoty na porządek tekstu. W tym sensie korespondencja jest przede wszystkim techniką translacji: przenoszeniem struktur między rejestrami, z zachowaniem pewnej izomorfii, która nie musi być „prawdziwa" w sensie empirycznym, by była produktywna w sensie kompozycyjnym. Psychoperformans może z tej techniki korzystać wyłącznie jako z narzędzia semiotycznego: przeniesienie z „makro" do „mikro" nie ma wytwarzać pseudoprzyczynowości, tylko ma umożliwić modelowanie relacji i decyzji. Jeżeli obiekt–klucz zostaje włączony do działania jako operator znaczeń, hermetyczna korespondencja może określić, jak jego cechy materialne (waga, faktura, temperatura, kruchość, przewodnictwo, barwa) zostaną wplecione w obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt w taki sposób, by powstała spójna struktura intermodalna, a nie przypadkowy kolaż symboli. Rygor polega na tym, że „korespondencja" jest tu kontraktem kompozycyjnym, nie teorią natury.

Ten sam rygor dotyczy renesansowej recepcji hermetyzmu, bo to właśnie ona zbudowała nowoczesny mit hermetyzmu jako „starożytnej teologii" (prisca theologia) i jako fundamentu syntezy wiedzy. Marsilio Ficino, tłumacząc Corpus Hermeticum na łacinę (w połowie XV wieku,

w kontekście programu intelektualnego florenckiego kręgu Medyceuszy), ustanowił hermetykę jako autorytet rzekomo starszy od Platona; Giovanni Pico della Mirandola sprzęgał hermetykę z kabałą chrześcijańską, budując model uniwersalnej syntezy znaków; Giordano Bruno radykalizował program „magii naturalnej" i sztuki pamięci w stronę projektu transformacji poznawczej, która jest zarazem projektem polityki wyobraźni. Krytyczna rewizja tego mitu, dokonana w XVII wieku przez Isaaca Casaubona (argumentacja filologiczna sytuująca hermetykę w późnej starożytności, a nie w czasach faraońskich), jest w tej książce istotna nie jako ciekawostka, lecz jako wzorzec procedury demistyfikacyjnej: pokazuje, że autorytet tradycji bywa efektem błędnej chronologii, a nie „głębi"; że status tekstu musi zostać odróżniony od jego siły retorycznej. Psychoperformans, jeśli ma być praktyką rozpoznawaną naukowo, musi naśladować ten gest Casaubona na poziomie metodologicznym: każdorazowo rozdzielać „siłę figury" od „prawdziwości roszczenia", a w dokumentacji wskazywać, czy dana figura działa jako metaforyka, jako narzędzie kompozycji, czy jako opis empiryczny.

Na tym tle „alchemia duchowa" wyłania się jako szczególnie istotna figura przemiany, ponieważ przenosi oś z momentu iluminacji na proces, a więc na długotrwałą, iteracyjną pracę na materiale. Historycznie alchemia nie była jedynie metaforą; była też techniką materialną, proto-chemicznym laboratorium związanym z metalurgią, barwieniem, destylacją, sublimacją i wytwarzaniem farmakopei, rozwijanym od późnej starożytności (Zosimos z Panopolis jako jeden z najważniejszych autorów greckiej alchemii) przez tradycje arabskie (kompleks tekstów przypisywanych Dżabirowi ibn Hajjanowi, a w Europie łacińskiej – „Geberowi", z całym problemem pseudepigrafii), aż po alchemię nowożytną, gdzie linie paracelsjańskiej iatrochemii przecinały się z ambicjami transmutacyjnymi i z programami naturfilozofii. W tym subrozdziale kluczowe jest jednak to, że już w samych tradycjach alchemicznych operacje laboratoryjne były stale podwajane przez operacje symboliczne: retorta, alembik, athanor i vas hermeticum funkcjonowały nie tylko jako aparatura, lecz jako figury zamknięcia, separacji, oczyszczenia i ponownego złożenia. To „podwojenie" jest bezpośrednio kompatybilne z psychoperformansem, o ile zachowa się ostrożności interpretacyjne: nie twierdzi się, że proces psychiczny jest dosłownie procesem chemicznym, lecz że język operacji alchemicznych może służyć jako precyzyjny metaopis procesu performatywnego.

W praktyce planu sytuacyjnego alchemiczna matryca przemiany działa przez logikę operacji, nie przez mitologię. Operacje takie jak solutio, coagulatio, calcinatio, putrefactio, distillatio i sublimatio – występujące w różnych wariantach w piśmiennictwie alchemicznym i w jego nowożytnych parafrazach – mogą zostać potraktowane jako kategorie proceduralne do projektowania sekwencji działań na obiekcie–kluczu i na całej strukturze intermodalnej: rozpuszczenie jako etap kontrolowanego rozluźnienia reżimu znaczeń, koagulacja jako etap stabilizacji decyzji, destylacja jako etap selekcji i ekstrakcji tego, co istotne, sublimacja jako etap przeniesienia sensu na poziom mniej zależny od dosłowności. Tak rozumiana „alchemia duchowa" nie jest wcale ucieczką w irracjonalność; jest językiem procesualności, który pozwala opisać transformację bez redukowania jej do jednego „wglądu" i bez udawania, że zmiana jest natychmiastowa. W tym miejscu widać też, dlaczego w XX wieku C. G. Jung uczynił z alchemii zasób hermeneutyczny dla psychologii głębi: nie dlatego, że „wierzył w transmutację", lecz dlatego, że rozpoznawał w alchemicznym imaginarium skomplikowany system projekcji i symbolizacji procesów psychicznych. Psychoperformans może wykorzystać tę lekcję tylko w wersji zdyscyplinowanej: jungowska hermeneutyka jest materiałem historycznym i

teoretycznym, a nie instrukcją; nie wolno jej absolutyzować ani używać do legitymizacji dowolnych interpretacji.

Wreszcie, alchemiczna figura przemiany wnosi do psychoperformansu jeszcze jeden element kluczowy: kategorię naczynia i reżimu domknięcia. W alchemii „zamknięcie" (hermetyczne uszczelnienie, izolacja procesu, kontrola parametrów) jest warunkiem zachodzenia operacji; w psychoperformansie analogiczną rolę pełni kontrakt sytuacyjny i infrastruktura bezpieczeństwa poznawczego. Naczyniem jest tu nie alembik, lecz cały układ: przestrzeń, czas, zasady uczestnictwa, rola świadka, protokoły dokumentacji, a także świadomie dobrany obiekt–klucz, którego materialność umożliwia operacje symboliczne bez popadania w fetyszyzację. Alchemia uczy, że bez stabilnego „vas" proces rozpływa się w dyfuzji; psychoperformans przekłada to na język organizacji działania: bez precyzyjnego domknięcia ram (czasowych, przestrzennych, relacyjnych) intensywność znaków zamienia się w szum semiozy, a przemiana – w niekontrolowaną nadinterpretację.

To rozpoznanie ma w psychoperformansie konsekwencje metodologiczne: jeżeli przyjmuje się figurę hermetyczną jako materiał kompozycyjny planu sytuacyjnego, to trzeba równocześnie widzieć jej instytucjonalne warunki możliwości, ponieważ inaczej łatwo popaść w narrację o „czystej tradycji", która sama w sobie jest mechanizmem mistyfikacyjnym.

Korekta filologiczna dokonana przez Isaaca Casaubona w 1614 roku, w której wykazywał późnoantyczne pochodzenie Corpus Hermeticum (wbrew renesansowym datowaniom „egipskim"), powinna być traktowana nie jako epizod z historii erudycji, ale jako model postępowania: filologia działa tu jak aparat demitologizacji, oddzielając retoryczną aurę starożytności od krytyki języka, stylu i kontekstu historycznego. W psychoperformansie analogiczną funkcję pełni rygor dokumentacyjny i semantyczne rozdzielenie rejestrów: działanie może korzystać z figur hermetycznych jako operatorów semiozy, ale nie wolno na ich podstawie wytwarzać roszczeń epistemicznych, które udają dowód. To jest różnica fundamentalna: figura hermetyczna ma status narzędzia retoryczno-performatywnego, nie status tezy o świecie; jej „prawdziwość" jest prawdziwością spójności kompozycyjnej, a nie prawdziwością empirycznej weryfikacji. Dopiero w takim reżimie da się włączyć hermetykę do naukowo rozpoznawalnej praktyki artystycznej bez przekształcenia jej w rynek autorytetu opartego na tajemnicy.

W tym miejscu alchemia duchowa ujawnia swój kluczowy walor jako figura myślenia o przemianie: jest figurą procesualną, iteracyjną i operacyjną, zdolną opisać zmianę jako serię transformacji materii, formy i relacji, a nie jako jednorazową iluminację. Trzeba jednak utrzymać ścisłe rozróżnienie historiograficzne: alchemia była przez stulecia przede wszystkim praktyką materialną i laboratoryjną, w której aparat pojęciowy (materia prima, mercurius, sulphur, sal; zasady separatio, purificatio, fixatio; dialektyka volatilitas–fixitas) splatał się z konkretnymi procedurami technicznymi, recepturami i instrumentarium. Współczesna historia nauki, zwłaszcza w pracach Williama R. Newmana i Lawrence'a M. Principe, konsekwentnie pokazuje, że dychotomia „alchemia jako irracjonalna magia" kontra „chemia jako racjonalna nauka" jest anachroniczna i zaciera ciągłość praktyk, dlatego proponuje się termin „chymistry" na oznaczenie wczesnonowożytnego pola obejmującego zarówno to, co później nazwano chemią, jak i to, co klasyfikowano jako alchemię. Dla psychoperformansu jest to ważne z dwóch powodów: po pierwsze, uczy, że „przemiana" nie jest wyłącznie retoryką, ale może być

zaprojektowana jako reżim operacji na materiale i na warunkach procesu; po drugie, uczy czujności wobec późnych, XIX- i XX-wiecznych „uduchowień" alchemii, które często odcinają się od jej materialności, a przez to łatwo produkują mistyfikację i niekontrolowaną semiozę.

Jeżeli w tradycjach grecko-egipskich jednym z kluczowych autorów alchemicznych jest Zosimos z Panopolis, sytuowany zwykle około przełomu III i IV wieku n.e., to nie dlatego, że dostarcza „tajemnych prawd", tylko dlatego, że pokazuje język, w którym operacje techniczne są równolegle opisywane jako operacje na podmiocie: praca z piecem, naczyniem i procesami separacji staje się modelem pracy z afektem, pragnieniem, rozproszeniem i dyscypliną. Psychoperformans może przejąć z tego nie „doktrynę", lecz formalny schemat: przemiana jest tu funkcją naczynia, czasu i kontroli parametrów, a więc funkcją infrastruktury. Plan sytuacyjny, jeśli ma korzystać z figury alchemicznej w sposób nienadużyciowy, powinien traktować „naczynie" jako kompleks: kontrakt relacyjny, granice czasoprzestrzenne, rolę świadka, protokoły przerwania, oraz obiekt–klucz jako materialny operator znaczeń, na którym wykonuje się akty symboliczne bez przypisywania im autonomicznej sprawczości. W takim układzie „alchemia duchowa" nie jest ani metafizyką, ani terapią udającą medycynę, lecz rygorystycznym językiem organizacji procesu: opisuje, jak modulować intensywność, jak dawkować ekspozycję, jak separować warstwy znaczeń, jak stabilizować decyzję i jak domykać zdarzenie, by nie zostawić uczestnika w stanie rozszczelnienia interpretacyjnego.

Najbardziej ryzykownym polem jest tu popularna, skrótowa „psychologizacja" alchemii, w której symboliczny repertuar (nigredo, albedo, rubedo; król i królowa; coniunctio oppositorum; opus) bywa używany jako maszynka do szybkich diagnoz i łatwych narracji o „rozwoju". Tego typu użycia łatwo przekształcają się w przemoc interpretacyjną: narzucają uczestnikowi gotową mapę sensu, a następnie każą mu wpasować doświadczenie w diagram. Psychoperformans, jeżeli pozostaje praktyką krytyczną i rozpoznawalną naukowo, musi działać odwrotnie: najpierw opis faktu działania i jego parametrów, potem dopiero ostrożna hermeneutyka; najpierw analiza struktury semiozy (jak znak działa w czasie, jak zmienia się relacja między ikonicznością, indeksalnością i symbolicznością), dopiero potem dopuszczenie metafory jako narzędzia domknięcia. W tym reżimie alchemiczne „fazy" nie są obowiązującym scenariuszem sensu, lecz jednym z możliwych języków metaopisu procesu, używanym wyłącznie wtedy, gdy pomaga uporządkować materiał bez jego zawłaszczania. Tak rozumiana alchemia duchowa jest w psychoperformansie figurą metodologiczną: uczy, że zmiana wymaga czasu, naczynia, kontroli parametrów i odpowiedzialności za konsekwencje, a nie tylko „wglądu" i autorytetu.

Wspólnym mianownikiem gnozy, hermetyki i alchemii – widzianych nie jako „prawdy tajemne", lecz jako historycznie uformowane reżimy semio-praktyczne – jest konstrukcja przemiany jako operacji na relacji między znakiem, uwagą i autorytetem. Gnoza organizuje przemianę poprzez dramat epistemiczny: rozpoznanie iluzji, rozszczelnienie dotychczasowej ontologii codzienności i ustanowienie nowej mapy sensu, w której poznanie pełni funkcję emancypacyjną, ale zarazem łatwo generuje hierarchie wtajemniczenia. Hermetyka organizuje przemianę poprzez model reintegracji: kosmos jest czytelny, a człowiek, jako byt graniczny, ma odzyskać miarę dzięki dyscyplinie nous, logos i praktykom korespondencji, które są zarazem techniką translacji między rejestrami doświadczenia. Alchemia organizuje przemianę poprzez operacyjność: nie „wgląd" jest sednem, lecz proces, naczynie, parametry i iteracja; język laboratoriów, aparatury i separacji staje się metaopisem długotrwałej zmiany, o ile nie odcina się go od materialności i historii praktyk, co w nowoczesnej historiografii bywa korygowane

właśnie przez badaczy takich jak William R. Newman i Lawrence M. Principe, podkreślających anachroniczność prostego podziału „alchemia kontra chemia” oraz proponujących bardziej adekwatne ujęcia ciągłości pola „chymistry”.

Psychoperformans, jeśli ma pozostać praktyką rozpoznawalną naukowo, nie może wziąć z tych tradycji ani ich roszczeń metafizycznych, ani ich mechanizmów władzy opartej na tajemnicy, lecz może wziąć trzy rzeczy: po pierwsze, precyzyjne modele przejścia (liminalność, próg, inicjacyjne „przestawienie” ram), po drugie, narzędzia kompozycji intermodalnej (korespondencje między obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem), po trzecie, język operacji procesualnych, który pozwala unikać infantylnej narracji o natychmiastowym „uzdrowieniu sensu”. W tym sensie figura gnostycka jest w psychoperformansie przede wszystkim modelem destabilizacji fałszywego autorytetu (a nie opisem kosmologii), figura hermetyczna jest modelem rekonstrukcji czytelności świata (a nie dowodem „magii natury”), a figura alchemiczna jest modelem organizacji procesu i infrastruktury (a nie obietnicą transmutacji). Ten transfer jest dopuszczalny metodologicznie tylko wtedy, gdy każdorazowo dołącza się do niego protokół anty-mistyfikacji: jawne oznaczenie, że używa się języka figur, a nie języka dowodów, i że interpretacja nie uzurpuje sobie prawa do diagnozowania ani do rozstrzygania o „prawdziwych” strukturach rzeczywistości.

Warto tu doprecyzować szczególnie newralgiczny punkt: renesansowa recepcja hermetyki jest wzorcowym przykładem tego, jak łatwo tradycja figuralna może zostać przekuta w mit autorytetu. Marsilio Ficino wykonał łaciński przekład Corpus Hermeticum w 1463 roku na prośbę Cosima de’ Medici, a tekst został po raz pierwszy wydrukowany w Treviso w 1471 roku bez zgody Ficino, co w literaturze przedmiotu bywa podkreślane jako początek nowoczesnego hermetyzmu w warunkach kultury druku. Następnie Isaac Casaubon w 1614 roku – w ramach „De rebus sacris et ecclesiasticis exercitationes” – argumentował filologicznie na rzecz późnoantycznego pochodzenia Corpus Hermeticum, podważając renesansowy mit jego „przedplatońskiej” starożytności, co stało się jednym z fundamentów krytycznego podejścia do hermetyki w nauce nowożytnej. Dla psychoperformansu jest to model procedury: nie wystarczy, że figura przemiany jest sugestywna; trzeba zawsze wiedzieć, skąd pochodzi, jak została zinstytucjonalizowana, jak stała się walutą autorytetu, i jakimi narzędziami krytycznymi da się ją odczarować bez redukowania jej do karykatury.

Analogiczna ostrożność dotyczy alchemii, zwłaszcza tam, gdzie „alchemia duchowa” bywa traktowana jako gotowy schemat interpretacyjny. Historycznie alchemia jest nieusuwalnie związana z materialnością operacji i z realną kulturą techniczną; Zosimos z Panopolis, zwykle sytuowany na przełomie III i IV wieku n.e., jest ważny właśnie dlatego, że w jego pismach operacje techniczne są nieustannie sprzęgane z dyskursem religijno-symbolicznym, tworząc wczesny przykład „chemico-religijnej” ramy praktyki, w której aparat, procedura i interpretacja współkonstytuują sens działania. Psychoperformans może używać alchemicznego słownika operacji (separatio, purificatio, fixatio, sublimatio, distillatio) jako języka kompozycji procesu, ale wyłącznie na warunkach, które blokują przemoc nadinterpretacji: opis faktu działania i jego parametrów ma pierwszeństwo nad interpretacją; interpretacja ma być odwracalna, negocjowalna i ograniczona do tego, co da się obronić jako sens wytworzony przez strukturę zdarzenia, a nie „odkryty” w uczestniku.

W tym miejscu widać, że hermetyczno-alchemiczna matryca jest szczególnie kompatybilna z psychoperformansem właśnie przez kategorię naczynia, domknięcia i kontroli parametrów. „Vas” w psychoperformansie nie jest naczyniem laboratoryjnym, tylko konstruktem infrastrukturalnym: obejmuje ramę czasoprzestrzenną, reguły uczestnictwa, protokoły przerwania, rolę świadka oraz sposób dokumentowania perfonemów (mikro-jednostek zdarzenia), tak aby nie dopuścić do sytuacji, w której intensywność symboli wymusza na uczestniku gotowy sens. Obiekt–klucz, fundamentalny w psychoperformansie, może w takim układzie pełnić funkcję „operatora procesu” w sensie rygorystycznym: jest materialnym nośnikiem, na którym wykonuje się akty symboliczne (w tym rytualno-performatywne technologie znaczenia), ale jego sprawczość nie jest fetyszem, tylko efektem relacji: tego, jak został wprowadzony, jak został nazwany, jak został umieszczony w sekwencji działań, i jak jego materialność moduluje percepcję i decyzję. Z tej perspektywy „alchemia duchowa” staje się nie metafizyką, lecz metodologią procesualności: narzędziem projektowania przemiany jako serii kontrolowanych transformacji sensu, których integralną częścią jest odpowiedzialność za domknięcie i za powrót do reżimu codzienności bez długotrwałego rozszczelnienia interpretacyjnego.

Tym samym 35.1 ustanawia trzy figury myślenia o przemianie jako trzy różne logiki planu sytuacyjnego: logikę przebudzenia (gnostyczną), logikę reintegracji i translacji (hermetyczną) oraz logikę operacyjnego procesu (alchemiczną). Każda z nich może być w psychoperformansie produktywna tylko wtedy, gdy nie staje się doktryną i nie przejmuje funkcji dowodu; pozostaje aparatem kompozycji i krytycznej hermeneutyki. Ta zasada będzie w kolejnych podrozdziałach stale powracającym kryterium: nie chodzi o to, by „wierzyć” w systemy, tylko by rozumieć ich mechanizmy, genealogie, instytucje i ryzyka, a następnie używać wybranych figur w sposób jawny, odwracalny i etycznie nie-zawłaszczający.

35.2. Zasady anty-mistyfikacji i etyka nie-zawłaszczania

Zasady anty-mistyfikacji w perspektywie okultystycznej nie są programem „walki z duchowością”, lecz rygorem higieny epistemicznej i etyki relacyjnej, który umożliwia korzystanie z języków symbolicznych bez reprodukcji mechanizmów nadużycia. W polu praktyk ezoterycznych, parareligijnych i „duchowo-rozwojowych” mistyfikacja nie polega wyłącznie na fałszu faktograficznym; częściej ma charakter pragmatyczny i performatywny: polega na wytwarzaniu asymetrii władzy poprzez kontrolę dostępu do znaczeń, produkcję aury wtajemniczenia, inscenizację wyjątkowości oraz przeniesienie ciężaru dowodu na uczestnika. Max Weber opisywał charyzmę jako szczególny typ legitymizacji, w której autorytet nie wynika z procedury ani z tradycji instytucjonalnej, lecz z przypisywanej jednostce „nadwyżki” mocy i wyjątkowości; w obiegach okultystycznych ta logika jest stale aktywna i łatwo przechodzi w ekonomię obietnicy. Michel Foucault, analizując reżimy prawdy i relacje wiedzy-władzy, wskazywał, że dyskurs nie jest neutralnym nośnikiem informacji, tylko urządzeniem, które organizuje to, co można mówić, komu wolno to mówić i jakie konsekwencje ma wypowiedź; w polu ezoterycznym mechanizm ten bywa szczególnie intensywny, ponieważ „sekret” staje się instrumentem produkcji zależności. Psychoperformans, jeżeli ma zachować status praktyki rozpoznawalnej naukowo oraz etycznie bezpiecznej, musi w tym miejscu wprowadzić własny system immunologiczny: zestaw procedur, które rozbrajają mistyfikację zanim stanie się ona „estetyką autorytetu”.

Anty-mistyfikacja zaczyna się od precyzyjnego rozdzielenia porządków: porządku doświadczenia, porządku interpretacji oraz porządku roszczeń poznawczych. W pierwszym porządku mieści się opis fenomenologiczny i operacyjny: co zostało wykonane w obrazie, słowie, geście, świetle, dźwięku i obiekcie, w jakim czasie, w jakiej przestrzeni, z jakimi ograniczeniami, jakie były punkty wejścia, eskalacji, stabilizacji i domknięcia. W drugim porządku mieści się hermeneutyka: jakie sensy mogły się pojawić, jakie metafory zostały uruchomione, jakie figury kulturowe stały się aktywne, jak uczestnicy opisywali powstające znaczenia, jakie napięcia między ikoną, indeksem i symbolem ujawniły się w semiozie zdarzenia. W trzecim porządku mieszczą się roszczenia epistemiczne, które w obiegach mistyfikacyjnych są najczęściej przemycane pod osłoną metafory: sugestia, że symbol „działa" przyczynowo, że korelacja jest kauzalnością, że pojedyncze doświadczenie ma status dowodu ogólnego, że autorytet praktyka zastępuje walidację. Anty-mistyfikacja nakazuje nie tylko oddzielać te porządki, ale także jawnie je etykietować w toku pracy: w dokumentacji, w komunikacji z uczestnikami, w sposobie nazywania obiektu–klucza oraz w sposobie, w jaki świadek poświadcza przebieg zdarzenia bez zamiany poświadczenia w interpretacyjny wyrok.

Taki rygor wymaga również wprowadzenia „taksonomii twierdzeń" w obrębie praktyki, ponieważ nie wszystkie zdania wypowiadane w kontekście okultystycznym mają ten sam ciężar epistemiczny. Jedne są stwierdzeniami faktograficznymi i muszą podlegać zwykłym kryteriom prawdziwości; inne są zdaniami autobiograficznymi i dotyczą perspektywy pierwszoosobowej, której nie da się w prosty sposób sfalsyfikować, ale którą można stabilizować przez precyzję opisu; jeszcze inne są zdaniami metaforycznymi i powinny pozostać w domenie „jak gdyby", bez skoku w domenę „jest tak". Anty-mistyfikacja polega na tym, że praktyk nie tylko rozumie te różnice, ale też nie manipuluje nimi retorycznie, na przykład nie zamienia metafory w obietnicę, a obietnicy w roszczenie. W psychoperformansie ta zasada jest sprzężona z planem sytuacyjnym: plan jest narzędziem projektowania i zabezpieczania zdarzenia, a nie wehikułem narracji o „mocy" prowadzącego. Dlatego każda figura okultystyczna, jeżeli w ogóle zostaje dopuszczona do użycia, musi zostać „zdecharyzmatyzowana" proceduralnie: zostaje opisana jako narzędzie pracy na sensie, nie jako źródło przywileju interpretacyjnego.

Drugi wymiar anty-mistyfikacji dotyczy przejrzystości protokołu i demontażu asymetrii informacyjnej. Mistyfikacja żywi się niedookreśleniem, a niekiedy również celowym wytwarzaniem mętności: uczestnik ma czuć, że „coś się dzieje", ale nie ma mieć dostępu do języka, który pozwoli mu nazwać mechanizm, zapytać o granice i zakwestionować sugestię. Psychoperformans wprowadza tu przeciwny standard: opisuje reguły, cele i ograniczenia planu sytuacyjnego w sposób zrozumiały, nie ukrywając tego, co jest proceduralne, i nie budując dramaturgii na podtrzymywaniu niewiedzy uczestnika. Oznacza to także jawność w zakresie roli świadka, który nie jest ozdobą ani „strażnikiem tajemnicy", lecz pełni funkcję etyczno-epistemiczną: przeciwdziała narastaniu interpretacyjnej przemocy, stabilizuje granice, rejestruje przebieg, a w razie potrzeby inicjuje przerwanie lub korektę działania. W wielu tradycjach ezoterycznych „świadek" bywa figurą wtajemniczenia; w psychoperformansie musi pozostać figurą odpowiedzialności i ochrony podmiotowości uczestnika.

Zasady anty-mistyfikacji obejmują ponadto zakaz substytucji metod: nie wolno podmieniać metod badania i rozpoznania rzeczywistości metodą interpretacji symbolicznej, gdy stawką jest twierdzenie o świecie, a nie praca na sensie. To rozróżnienie jest szczególnie kluczowe w sąsiedztwie wątków zdrowia, cierpienia i nadziei, nawet jeśli w tym miejscu książka nie wchodzi

w tematykę chorób ani leczenia. Mistyfikacja bardzo często działa przez mieszanie rejestrów: język metafory udaje język diagnozy, język doświadczenia udaje język przyczynowości, język autorytetu udaje język dowodu. Psychoperformans musi wypracować praktykę „asertywnej nie-wiedzy", czyli gotowość do powiedzenia: „nie wiem", „nie mam podstaw", „to jest interpretacja", „to jest figura", „to jest propozycja języka", a nie „to jest mechanizm świata". Taka asertywna nie-wiedza nie osłabia działania; przeciwnie, zwiększa jego bezpieczeństwo poznawcze i etyczne, ponieważ nie buduje zależności na fałszywej pewności.

Na tym tle etyka nie-zawłaszczania staje się koniecznym dopełnieniem anty-mistyfikacji, ponieważ wiele nadużyć w polu okultystycznym ma charakter nie tylko epistemiczny, ale też kulturowy, ekonomiczny i kolonialny. „Zawłaszczenie" nie oznacza po prostu inspiracji; oznacza ekstrakcję symboli, praktyk i autorytetów z kontekstu, w którym powstały, przy jednoczesnym odcięciu ich od historii przemocy, hierarchii i własności znaczeń. W badaniach kulturoznawczych i w antropologii etyka zapożyczeń bywa analizowana w kategoriach relacji dominacji, asymetrii kapitału kulturowego i ekonomicznego, a także w kategoriach naruszenia integralności praktyk żywych wspólnot. Psychoperformans, który świadomie dopuszcza figury okultystyczne jako materiał kompozycyjny, musi równocześnie wprowadzić zasadę jawności genealogii: skąd pochodzi dana figura, do jakiej tradycji jest przypisywana, jakie spory o nią toczą się w historii, i co znaczy użyć jej dziś w zupełnie innym układzie instytucjonalnym. Bez tej jawności łatwo przejść od „pracy na symbolu" do rynku symbolicznego, w którym praktyk sprzedaje cudzy sens jako własny produkt, a uczestnik płaci za aurę rzekomej autentyczności.

W etyce nie-zawłaszczania kluczowe jest rozróżnienie między translacją a ekstrakcją. Translacja w sensie antropologii interpretatywnej i badań nad przekładem kulturowym zakłada, że przeniesienie figury, praktyki lub idiomu znaczeń między kontekstami jest zawsze transformacją: nie istnieje „czysta" reprodukcja, a każda adaptacja ujawnia relacje władzy, selekcje, redukcje i dopowiedzenia. Ekstrakcja natomiast działa jak wydobycie surowca: bierze znak, gest, formułę lub ornament, odrywa go od genealogii, od konfliktów interpretacyjnych, od instytucji, które go legitymizowały, a następnie sprzedaje jako „uniwersalny" lub „pradawny". W dyskursach postkolonialnych i dekolonialnych (od krytyki orientalizmu po krytykę kolonialności wiedzy) opisuje się ten mechanizm jako wariant epistemicznego zawłaszczenia: dominujący obieg kulturowy uzurpuje sobie prawo do tłumaczenia, klasyfikowania i monetyzowania cudzych form sensu, często przy jednoczesnym unieważnianiu żywych wspólnot, z których te formy pochodzą. Z perspektywy psychoperformansu oznacza to, że nie wolno traktować repertuarów okultystycznych jako „magazynu symboli" oderwanego od historii, a już szczególnie nie wolno traktować tradycji mniejszościowych, religijnych lub rdzennych jako dekoracji, która ma podnieść intensywność zdarzenia.

Praktyczny rygor nie-zawłaszczania wymaga jawnej pracy na pozycjonalności: kto używa danej figury, z jakiej pozycji klasowej, instytucjonalnej, kulturowej i geopolitycznej, w jakim reżimie kapitału symbolicznego, w jakim układzie korzyści i ryzyk. W etyce badań jakościowych i w autoetnografii od dawna podkreśla się, że „neutralny obserwator" jest fikcją, a wiedza jest usytuowana; analogicznie w psychoperformansie „neutralny praktyk" nie istnieje, a użycie figur okultystycznych jest zawsze gestem politycznym w mikroskali. Dlatego plan sytuacyjny powinien zawierać metadane pochodzenia: nie w sensie scholastycznej bibliografii w środku działania, lecz w sensie transparentności wobec uczestników i wobec dokumentacji. Taki zapis obejmuje co najmniej: nazwę tradycji, z której figura pochodzi; status tej tradycji (żywa

wspólnota religijna, historyczny korpus tekstualny, nowożytna rekonstrukcja, współczesny ruch synkretyczny); zakres pewności co do pochodzenia; oraz informację, czy użycie figury ma charakter czysto kompozycyjny (operator semiozy), czy jest próbą rekonstrukcji praktyki (co z reguły należy w tej książce odradzać jako obszar wysokiego ryzyka zawłaszczenia i fałszu).

W tym miejscu trzeba też wprowadzić kryterium „uprawnień" rozumianych nie jako licencja do władzy, lecz jako minimalny standard kompetencji i uczciwości. W obiegach ezoterycznych często spotyka się mechanizm performowania inicjacji: tytuły, genealogie, certyfikaty i pseudolinie przekazu działają jak narzędzia legitymizacji charyzmatycznej, a nie jak gwarancje jakości. Psychoperformans ma działać inaczej: nie bazuje na inscenizacji wtajemniczenia, tylko na jawnych kompetencjach w zakresie metodologii, bezpieczeństwa relacyjnego i precyzji pracy na znakach. To oznacza zakaz podszywania się pod role religijne i tradycyjne, zakaz używania atrybutów inicjacyjnych bez realnej przynależności i zgody, zakaz udawania „autentycznego" praktyka cudzej tradycji. Jeżeli w planie sytuacyjnym pojawia się figura kabalistyczna, hermetyczna czy alchemiczna, to nie wolno jej wprowadzać jako „sekretnej wiedzy prowadzącego", lecz jako narzędzie interpretacyjne o ograniczonym statusie, które uczestnik może przyjąć, odrzucić albo przetworzyć bez sankcji symbolicznej.

Etyka nie-zawłaszczania ma również wymiar dystrybucyjny, czyli dotyczy tego, kto czerpie korzyści z użycia cudzych figur. W dyskusjach o przywłaszczeniu kulturowym w sztuce i mediach (w tym w analizach filozofii sztuki dotyczących relacji między inspiracją, cytatem i eksploatacją) zwraca się uwagę, że problemem nie jest samo przeniesienie form, lecz asymetria: gdy jedna strona buduje prestiż, karierę i kapitał ekonomiczny na symbolach drugiej strony, a druga pozostaje niewidzialna lub stygmatyzowana. Psychoperformans, jeśli ma być etycznie spójny, powinien stosować zasadę nie-ekstrakcyjnej dystrybucji sensu: jeżeli czerpie się z tradycji, należy zadbać o widoczność źródła, o nieprzypisywanie sobie autorstwa, o unikanie zawłaszczającej narracji „odkrycia", a w działaniach instytucjonalnych także o praktyki redystrybucji (współpraca, konsultacje, zaproszenia, honoraria, partnerstwa). Ta zasada jest szczególnie istotna w kontekście muzealnym, kuratorskim i archiwalnym, gdzie języki okultystyczne bywają eksponowane jako egzotyczny artefakt, a ich żywe konteksty są neutralizowane estetyzacją.

Z perspektywy anty-mistyfikacji i nie-zawłaszczania trzeba też precyzyjnie odróżnić „synkretyzm" jako zjawisko historyczne od synkretyzmu jako strategii rynkowej. W historii religii i antropologii synkretyzm opisuje realne procesy mieszania się praktyk w warunkach migracji, przemocy, wymiany i negocjacji; ma on często charakter przetrwaniowy, oporowy, a niekiedy twórczy w sensie wytwarzania nowych form wspólnoty. W przemysłach duchowości synkretyzm bywa natomiast mechanizmem pakietowania: wybiera się elementy o wysokiej atrakcyjności estetycznej lub obietnicowej i składa z nich produkt, w którym znikają konflikty, różnice i konteksty. Psychoperformans musi uznać, że „estetyka miksu" jest sama w sobie ryzykiem etycznym: im bardziej hybrydyczna kompozycja figur, tym większy obowiązek jawnego opisu, co jest cytatem, co jest transformacją, co jest autorskim przetworzeniem, a co jest nadużyciem. Ten obowiązek dotyczy również języka: wprowadzanie obcych terminów, imion mocy, formuł czy diagramów bez kompetencji i bez kontekstu jest jedną z najbardziej typowych dróg do mistyfikacji, bo wytwarza aurę, która działa jak dowód.

Wreszcie, etyka nie-zawłaszczania wymaga rozpoznania i neutralizacji epistemicznych krzywd, które mogą się pojawić po stronie uczestnika. Tu przydatne są narzędzia z teorii epistemicznej niesprawiedliwości: gdy uczestnikowi odbiera się prawo do własnego opisu doświadczenia (bo „system" już wie lepiej), powstaje krzywda testimonialna; gdy uczestnik nie ma dostępu do języka, by nazwać to, co się z nim dzieje, a prowadzący monopolizuje interpretację, powstaje krzywda hermeneutyczna. W psychoperformansie to są sygnały alarmowe, bo praktyka ma wzmacniać podmiotowość i sprawczość, a nie produkować zależność od interpretatora. Dlatego procedury powinny być projektowane tak, by uczestnik zachował prawo do „odmowy sensu": do wstrzymania interpretacji, do pozostawienia doświadczenia w stanie nieukształtowanym, do przerwania pracy na danej figurze, do wyboru alternatywnego języka opisu. Tam, gdzie tradycje okultystyczne historycznie budowały często silne reżimy interpretacyjne, psychoperformans musi wprowadzać mechanizmy rozszczelniania autorytetu w sposób kontrolowany, aby intensywność symboliczna nie stała się przemocą.

Trzeci filar perspektywy anty-mistyfikacji i nie-zawłaszczania dotyczy formalnej architektury odpowiedzialności: kto za co odpowiada w obrębie zdarzenia, jakie są granice kompetencji, jakie są tryby eskalacji i przerwania, oraz jakie mechanizmy zabezpieczają przed przejęciem władzy interpretacyjnej przez prowadzącego. W praktykach ezoterycznych i parareligijnych odpowiedzialność bywa rozmywana przez retorykę „energii", „przeznaczenia" albo „pracy, która sama się dzieje", co prowadzi do sytuacji, w której konsekwencje doświadczenia pozostają po stronie uczestnika, a prestiż i kapitał symboliczny po stronie praktyka. Psychoperformans musi działać w reżimie przeciwnym: prowadzący odpowiada za konstrukcję planu sytuacyjnego, za warunki ramy, za komunikaty prewencyjne, za protokoły bezpieczeństwa relacyjnego i poznawczego, a także za jakość domknięcia; uczestnik zachowuje prawo do odmowy sensu, do wstrzymania interpretacji, do przerwania udziału oraz do zgłoszenia dyskomfortu bez sankcji symbolicznej. W tym układzie rola świadka jest nie ozdobą dramaturgii, lecz elementem mechanizmu kontroli jakości: świadek monitoruje, czy nie następuje charyzmatyczne przejęcie reżimu znaczeń, czy interpretacje nie zaczynają funkcjonować jako przymus, oraz czy granice kompetencji nie są przekraczane przez inscenizację „wiedzy wyższej".

Anty-mistyfikacja ma więc wymiar proceduralny i można ją opisać jako zestaw protokołów, które przenoszą praktykę z obszaru sugestii i aury do obszaru sprawdzalnej organizacji zdarzenia. Plan sytuacyjny powinien zawierać jawne parametry: cel pracy rozumiany jako cel kompozycyjny i refleksyjny (a nie obietnica skutku), ramę czasową z wyznaczonymi punktami stabilizacji, mechanizm „pauzy bezpieczeństwa" umożliwiający przerwanie sekwencji bez konieczności uzasadniania, a także minimalny standard dokumentacji perfonemów, czyli mikrojedynek działania (zmian w obrazie, słowie, geście, świetle, dźwięku i obiekcie), które tworzą strukturę zdarzenia. Dokumentacja nie służy tu fetyszyzacji archiwum, lecz rozdzieleniu faktu od interpretacji: zapisuje się, co zaszło, a dopiero potem dopuszcza się hermeneutykę jako opcję, nie jako obowiązek. W praktyce oznacza to również zakaz „przepowiadania" uczestnikowi, co „naprawdę" przeżył; prowadzący może proponować języki opisu, ale nie może rościć sobie prawa do domknięcia znaczenia w imieniu systemu, tradycji czy rzekomego wglądu. To właśnie w tej przestrzeni najczęściej rodzi się nadużycie: interpretacja staje się narzędziem dominacji, a figura okultystyczna zmienia się w aparat dyscypliny.

Kolejnym elementem etyki nie-zawłaszczania jest zarządzanie atrybucją i autorstwem na poziomie symboli, technik i narracji. W polu sztuki współczesnej funkcjonuje rozróżnienie

między cytatem, parafrazą, apropriacją i pastiszem, jednak w obszarze praktyk rytualnych i okultystycznych te kategorie wymagają zaostrzenia, bo stawką jest nie tylko estetyka, lecz relacja do żywych wspólnot oraz do systemów znaczeń, które mogą być obciążone historią przemocy, wykluczeń i stygmatyzacji. Etyka nie-zawłaszczania nakazuje więc, aby każda zapożyczona figura była traktowana jak materiał o wysokiej wrażliwości: należy ujawniać jej genealogię, nie udawać inicjacji, nie produkować fikcyjnych linii przekazu, nie posługiwać się tytułami i autorytetami w sposób performatywnie przemocowy, a także nie sprzedawać „autentyczności" jako towaru. Tam, gdzie w obiegach popularnych pojawia się mechanizm „starożytnej prawdy" lub „sekretu", psychoperformans powinien praktykować „jawność pochodzenia" i „jawność statusu": czy figura jest rekonstrukcją historyczną, czy nowoczesną reinterpretacją, czy eklektycznym konglomeratem; czy pełni rolę semio-praktyczną, czy rości sobie prawo do opisu świata; czy jest elementem tradycji zamkniętej, zastrzeżonej, czy otwartej na transfer. Ten rygor nie jest gestem moralnej wyższości, lecz warunkiem minimalizowania szkód interpretacyjnych i kulturowych.

W obszarze anty-mistyfikacji konieczne jest również wyraźne rozpoznanie ekonomii praktyk: jak wytwarzany jest popyt na „przemianę" i jakie mechanizmy retoryczne utrzymują zależność. Pierre Bourdieu opisywał kapitał symboliczny jako zasób, który może być konwertowany na kapitał ekonomiczny; w obiegach ezoterycznych ta konwersja bywa szczególnie bezpośrednia, bo „autorytet sensu" staje się produktem. Etyka nie-zawłaszczania obejmuje w tym kontekście zakaz modelu predacyjnego: nie wolno budować planu sytuacyjnego tak, aby wytwarzał permanentny brak, który można „domknąć" tylko kolejnym zakupem, kolejnym stopniem, kolejną inicjacją. Psychoperformans powinien preferować model autonomizujący: zdarzenie ma zwiększać sprawczość uczestnika i jego zdolność do samodzielnej organizacji sensu, nie zaś wiązać go z instytucją prowadzącego. W praktyce oznacza to także jawność konfliktów interesów, jawność tego, co jest usługą artystyczno-edukacyjną, a co byłoby sugestią o charakterze terapeutycznym, oraz bezwzględne unikanie retoryki „ostatniej szansy", „wyjątkowego dostępu" i „tajnego klucza", która jest klasycznym instrumentem przemocy charyzmatycznej.

Etyka nie-zawłaszczania wchodzi ponadto w bezpośredni dialog z krytykami kolonialności wiedzy i z analizami orientalizmu, ponieważ wiele współczesnych mieszanek „duchowości świata" jest zbudowanych na egzotyzacji, redukcji i selekcji tego, co pasuje do oczekiwań rynku. Edward Said pokazał, jak Zachód konstruował „Wschód" jako projekcję, a nie jako realną różnorodność kultur; Gayatri Chakravorty Spivak wskazywała na problem reprezentacji i „mówienia za" tych, których głos jest strukturalnie wyciszany; Aníbal Quijano oraz Walter D. Mignolo rozwijali krytykę kolonialności jako trwałej infrastruktury hierarchii epistemicznych. Te ujęcia nie mają służyć w psychoperformansie do dekoracyjnego moralizowania, lecz do projektowania konkretnych zabezpieczeń: nie wolno budować planu sytuacyjnego na fantazmacie „czystej tradycji" oderwanej od historii; nie wolno traktować cudzych idiomów jako estetycznych rekwizytów; nie wolno neutralizować konfliktów poprzez synkretyczne „wszystko jest jednym" tam, gdzie realnie istnieją spory, zakazy, granice i cierpienie związane z przemocą kulturową. To jest również obowiązek językowy: terminologia powinna unikać uogólnień i pseudouniwersalizmów, a tam gdzie nie ma pewności, należy wprost utrzymywać niepewność zamiast przykrywać ją aurą.

Zwieńczeniem tych zasad jest postulat, aby psychoperformans w perspektywie okultystycznej działał jako praktyka „minimum roszczeń, maksimum odpowiedzialności". Minimum roszczeń oznacza: brak obietnic, brak przyczynowych twierdzeń o działaniu symboli, brak udawania dowodu, brak autorytaryzmu interpretacyjnego, brak performowania inicjacji. Maksimum odpowiedzialności oznacza: rygor planu sytuacyjnego, jawność protokołu, jasno zdefiniowane role i granice, prymat opisu zdarzenia nad jego interpretacją, ochrona podmiotowości uczestnika poprzez możliwość odmowy sensu, oraz stałe monitorowanie, czy obiekt–klucz pozostaje materialnym operatorem znaczeń, a nie fetyszem autorytetu. W takim ujęciu „magiczne" praktyki rozumiane jako rytualno-performatywne technologie znaczenia mogą istnieć wyłącznie jako praca na relacji, a nie jako roszczenie do władzy nad światem; mogą wspierać reorganizację uwagi i symbolicznej ekonomii życia, ale nie mogą przejmować funkcji nauki, prawa ani instytucji opieki. Ta dyscyplina jest warunkiem, by perspektywa okultystyczna w książce była jednocześnie bogata, precyzyjna i etycznie nieprzemocowa, a psychoperformans zachował swoją definicyjną cechę: jest metodą komponowania zdarzenia, która zwiększa sprawczość i klarowność, zamiast produkować zależność od tajemnicy.

35.3. Język znaków a język dowodów – ostrożności metodologiczne

Podrozdział 35.3 ustanawia jedną z najważniejszych linii demarkacyjnych całej książki: rozróżnienie między językiem znaków (językiem semiozy, figur, tropów, korespondencji i operacji symbolicznych) a językiem dowodów (językiem uzasadnienia, wnioskowania, walidacji, kryteriów trafności i ograniczeń inferencji). W praktykach okultystycznych oba porządki są notorycznie mieszane, często intencjonalnie, ponieważ przełączenie rejestru – od metafory do twierdzenia o świecie – jest rdzeniem mistyfikacji: znak udaje wskaźnik przyczynowy, korelacja udaje mechanizm, a sugestywność narracji udaje empiryczną prawdziwość. Psychoperformans, jeśli ma być rozpoznawany naukowo jako praktyka artystyczno-badawcza i jako technologia kompozycji zdarzenia, nie może przyjmować takiego przełączenia jako „naturalnego"; przeciwnie, musi je traktować jako błąd kategorialny. Gilbert Ryle opisywał błąd kategorialny jako pomyłkę polegającą na przypisaniu zjawisku predykatów należących do innego typu logicznego; w tym podrozdziale analogicznie chodzi o to, by nie przypisywać semiozie statusu dowodu, a dowodowi statusu symbolu. W tym sensie rozróżnienie nie jest akademicką pedanterią, lecz fundamentem bezpieczeństwa poznawczego: pozwala korzystać z repertuaru okultystycznych figur bez reprodukcji fałszywych roszczeń i bez wytwarzania relacji zależności opartej na autorytecie „tajemnicy".

Język znaków ma własną racjonalność i własne rygory, które są inne niż rygory dowodu. W semiotyce Ferdinanda de Saussure'a znak jest relacją dwuczłonową (signifiant–signifié), arbitralną i osadzoną w systemie różnic; w semiotyce Charlesa Sandersa Peirce'a znak jest relacją trójczłonową (representamen–object–interpretant), a semioza jest procesem nieustannego wytwarzania interpretantów w czasie. Umberto Eco, rozwijając semiotykę kultury, wskazywał, że znaki funkcjonują w kodach, a kody w praktykach społecznych; Roland Barthes analizował, jak mitologizacje kultury naturalizują arbitralne konwencje, przez co znak nabiera pozoru oczywistości. Roman Jakobson i Jurij Łotman dostarczali narzędzi do opisu funkcji językowych i mechanizmów kulturowej translacji sensu, a Julia Kristeva – do opisu intertekstualności, w której każdy znak jest echem wcześniejszych znaków. To wszystko składa się na aparat rozpoznawania, w jaki sposób symbole, figury i tropy „działają" w sensie semio-

pragmatycznym: modulują uwagę, uruchamiają afekty, organizują pamięć, stabilizują decyzje, wzmacniają spójność narracyjną albo ją rozbijają. Jest to działanie realne, ale nie w tym samym sensie, w jakim „działa" mechanizm przyczynowy w opisie nauk empirycznych; to działanie jest mediowane przez interpretację, konwencję, kontekst, relację władzy i dynamikę sytuacji.

Język dowodów ma natomiast własną architekturę: opiera się na pojęciu uzasadnienia (warrant), na kryteriach trafności i rzetelności, na kontroli błędów systematycznych, na rozróżnieniu danych i interpretacji oraz na świadomości niedookreślenia teorii przez dane. Karl Popper postulował falsyfikowalność jako kryterium demarkacji, a jego krytycy i kontynuatorzy – od Thomasa S. Kuhna (paradygmaty i rewolucje naukowe) po Imre Lakatosa (programy badawcze) – pokazywali, że praktyka naukowa ma również wymiar historyczny, instytucjonalny i retoryczny, ale nie znosi to konieczności dyscypliny uzasadniania. Stephen Toulmin analizował strukturę argumentu (dane–uzasadnienie–konkluzja wraz z kwalifikatorami i rebuttal), a Chaïm Perelman wraz z Lucie Olbrechts-Tyteca rozwijali teorię argumentacji jako praktyki perswazji w sytuacjach niepewności. W studiach nad nauką i technologią (STS) Bruno Latour i Steve Woolgar opisywali, jak fakty naukowe są stabilizowane w sieciach praktyk laboratoryjnych, instrumentarium, zapisów i negocjacji, co znów nie unieważnia różnicy między dowodem a metaforą, lecz pozwala precyzyjniej uchwycić warunki, w których „dowód" powstaje i zyskuje intersubiektywną nośność. W języku dowodów kluczowe jest więc nie tylko „co się twierdzi", ale „jakim prawem się twierdzi": jakie są dane, jaka jest procedura ich pozyskania, jakie są ograniczenia, jakie alternatywne wyjaśnienia nie zostały wykluczone, i jaki jest zakres generalizacji.

Psychoperformans działa w obszarze, w którym oba języki muszą współistnieć, ale nie mogą się stapiać. Plan sytuacyjny jest konstruktem hybrydalnym: zawiera elementy kompozycyjne typowe dla sztuki działania i live art (partytura zdarzenia, dramaturgia, praca na intensywności, rytm, progi, kulminacje, domknięcia), a zarazem zawiera elementy protokołu typowe dla praktyk badawczych (parametry, kryteria modyfikacji, dokumentacja, minimalizacja interpretacyjnej przemocy, rozdzielenie opisu i wnioskowania). Dlatego w tym podrozdziale wprowadza się zasadę przełączania rejestrów pod kontrolą: w obrębie zdarzenia dopuszcza się język znaków jako narzędzie generowania i porządkowania sensu, natomiast w obrębie refleksji i dokumentacji priorytet ma język dowodów w wersji adekwatnej do badań jakościowych i praktyki artystycznej, czyli z uwzględnieniem ograniczeń generalizacji, z naciskiem na trafność konstruktu, spójność proceduralną, intersubiektywną weryfikowalność opisu oraz jawne kwalifikowanie wniosków. To jest kluczowa różnica w stosunku do obiegów okultystycznych: tam często dowód jest symulowany przez aurę, u nas aura jest dopuszczalna wyłącznie jako materiał estetyczno-semiotyczny, natomiast twierdzenie wymaga jawnego uzasadnienia.

Najbardziej newralgiczny jest tu mechanizm „abdukcji" w sensie Peirce'a, czyli wnioskowania do najlepszego wyjaśnienia, które w praktykach symbolicznych bywa nadużywane. Abdukcja jest naturalnym trybem ludzkiej interpretacji: widzimy zdarzenie i natychmiast wytwarzamy hipotezę sensu. W polu okultystycznym hipoteza jest często natychmiast naturalizowana, czyli uznawana za fakt; dodatkowo hipoteza bywa immunizowana retorycznie, bo każdy kontrargument jest interpretowany jako „opór", „brak gotowości" albo „działanie niższych mocy". Psychoperformans musi zatem wprowadzić anty-immunizację: hipoteza sensu ma pozostać hipotezą, a jej status musi być jawny. Oznacza to, że język znaków jest traktowany jako generator hipotez interpretacyjnych, natomiast język dowodów jest narzędziem ich

kwalifikowania: wskazuje, które elementy interpretacji mają podstawę w strukturze zdarzenia (w sekwencji perfonemów, w reakcji uczestników, w spójności opisów), a które są nadwyżką, projekcją, intertekstualnym echem albo po prostu prywatnym skojarzeniem, które może być wartościowe estetycznie, lecz nie ma prawa stać się normą dla innych.

W konsekwencji trzeba tu zaproponować rygor „wielowarstwowej walidacji" bez udawania laboratoriów. Walidacja w psychoperformansie nie polega na replikacji w sensie nauk przyrodniczych ani na statystycznej istotności; polega na stabilizacji opisu i na ograniczaniu błędów interpretacyjnych. W praktyce oznacza to, że opis zdarzenia jest „gruby" w sensie Clifforda Geertza: zawiera kontekst, intencję kompozycyjną, sekwencję działań, warunki ramy i sposób domknięcia, a nie tylko streszczenie. Oznacza to również triangulację w sensie Normana K. Denzina: zderzanie perspektyw (uczestnik, świadek, prowadzący), zderzanie rejestrów (opis fenomenologiczny, opis semio-pragmatyczny, opis organizacyjny) oraz zderzanie materiałów (notatki, zapis czasowy zdarzenia, artefakty materialne, o ile istnieją). Dopiero taki układ daje minimalny „język dowodów" adekwatny do praktyki, w której sens jest wytwarzany, a nie odkrywany jak stała fizyczna.

W dalszej części podrozdziału zostanie zatem doprecyzowane, jak dokładnie rozbraja się typowe pomyłki między znakiem a dowodem: kiedy symbol pełni rolę heurystyki, kiedy staje się narzędziem presji, kiedy „korespondencja" jest kompozycją, a kiedy udaje przyczynę, oraz jakie są procedury minimalizowania ryzyka, że interpretacja zamieni się w dominację. Równolegle zostanie pokazane, jak w psychoperformansie konstruuje się wypowiedzi o różnym ciężarze epistemicznym, od zdań czysto opisowych przez interpretacje po ograniczone wnioski, bez skoku w dogmat i bez kolonizacji cudzych tradycji przez pozór „dowodu".

Najczęstszą pomyłką, która rodzi się na styku języka znaków i języka dowodów, jest traktowanie indeksu jako przyczyny. W semiotyce Peirce'a indeks jest znakiem powiązanym z obiektem relacją współwystępowania lub śladu (dym jako indeks ognia; odcisk jako indeks nacisku), ale nawet wtedy indeks nie jest jeszcze teorią mechanizmu, tylko wskazaniem na możliwą relację. W praktykach okultystycznych indeks bywa natychmiast „domykany" przez narrację: przypadkowa koincydencja zostaje ogłoszona omenem, a omen – mechanizmem, którego nie wolno kwestionować, bo kwestionowanie jest wpisane w system jako dowód „oporu". Ten ruch ma strukturę logiczną immunizacji i jest klasycznym narzędziem dominacji interpretacyjnej: każda krytyka staje się potwierdzeniem, a każda niezgodność – znakiem „niegotowości". Psychoperformans musi ten mechanizm rozbroić, bo inaczej język znaków przejmie funkcję języka dowodów i zainstaluje w planie sytuacyjnym przemoc, która nie wynika z intensywności doświadczenia, tylko z przymusu jego wyjaśnienia. Rozbrojenie wymaga trzech operacji: po pierwsze, jawnego rozdzielenia korelacji, śladu i kauzalności; po drugie, utrzymania hipotezy w statusie hipotezy (abdukcja pozostaje abdukcją); po trzecie, dopuszczenia alternatywnych modeli wyjaśnienia bez sankcji symbolicznej.

W obszarze języka dowodów jednym z najważniejszych narzędzi przeciwko „magii indeksu" jest myślenie probabilistyczne i praca na priorytetach epistemicznych. David Hume pokazywał, że z samego następstwa czasowego nie wynika konieczność przyczynowa; współczesna metodologia nauk empirycznych dopowiada, że intuicja człowieka jest podatna na apofenię (tendencję do widzenia wzorców w danych losowych) oraz na pareidolię (rozpoznawanie sensownych figur tam, gdzie ich nie ma), a także na błąd potwierdzenia, efekt dostępności i

selektywną pamięć. W praktyce psychoperformansu oznacza to, że intensywność znaku i intensywność afektu nie mogą automatycznie podnosić rangi twierdzenia; emocjonalna oczywistość jest zjawiskiem psychologicznym, a nie walidacją. Język dowodów wymaga, by zawsze pytać o alternatywy: czy zdarzenie można wyjaśnić przypadkiem, selekcją uwagi, kontekstem sytuacyjnym, presupozycją kulturową, dynamiką relacji, a dopiero potem dopuszczać interpretację symboliczno-figuralną jako sensotwórczą, nie zaś jako przyczynową. To jest też punkt, w którym wchodzą nowoczesne narzędzia rozumowania o przyczynowości: Hans Reichenbach pisał o zasadzie wspólnej przyczyny jako wyjaśnieniu korelacji, a w ujęciach Judei Pearla rozróżnienie między obserwacją a interwencją jest krytyczne, bo dopiero interwencja i model kontrfaktyczny uprawniają do mocniejszych wniosków. Psychoperformans nie ma ambicji prowadzenia eksperymentu w sensie laboratoriów, ale może przejąć etos rygoru: nie mylić „widziałem znak" z „mam mechanizm", nie mylić „zadziałało na mnie" z „działa w ogóle", nie mylić „to było znaczące" z „to jest prawdziwe jako opis świata".

Aby utrzymać tę dyscyplinę, potrzebna jest w praktyce wyraźna typologia wypowiedzi i odpowiadających im kryteriów trafności. Zdanie opisowe (co zrobiono, co zaobserwowano) ma inne kryteria niż zdanie interpretacyjne (co to znaczy), inne niż zdanie ewaluacyjne (czy to było spójne, adekwatne, etyczne), a jeszcze inne niż zdanie kauzalne (co spowodowało co) i zdanie normatywne (co należy robić). W obiegach mistyfikacyjnych te typy są mieszane: interpretacja jest podsuwana jako fakt, a fakt jest interpretowany jako nakaz. Psychoperformans powinien ustanowić zasadę gradacji ciężaru epistemicznego: im bliżej przyczynowości i normatywności, tym mocniejsze wymogi uzasadnienia i tym węższy zakres generalizacji. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny i jego dokumentacja muszą wprost oddzielać warstwę rejestracyjną (czas, sekwencja perfonemów, konfiguracja przestrzeni, warunki światła i dźwięku, właściwości obiektu–klucza) od warstwy hermeneutycznej (tropy, metonimie, synekdochy, metafory przejścia, figury progu), a obie od warstwy wnioskowania (jakie minimalne wnioski można postawić, jakich nie wolno). Taki rozdział nie „zabija" sztuki; przeciwnie, zabezpiecza intensywność symbolu przed zamianą w dogmat i zabezpiecza uczestnika przed przymusem interpretacji.

Szczególną ostrożność trzeba zachować w obszarze „korespondencji", tak istotnym w hermetyce, kabałach chrześcijańskich i wielu odmianach ezoteryzmu. Korespondencja jest potężną maszyną wytwarzania sensu: pozwala mapować cechy obiektu na cechy doświadczenia, cechy doświadczenia na narrację, narrację na działanie. Problem zaczyna się, gdy korespondencja zostaje uznana za prawo natury, a nie za narzędzie kompozycji. Wówczas symbol zamienia się w pseudoprzyczynowość: „to jest czerwone, więc to działa tak", „to ma liczbę, więc to determinuje", „to przyszło w tej chwili, więc było przeznaczone". Psychoperformans może używać korespondencji wyłącznie jako kontraktu estetyczno-semiotycznego: ustala się, że określony parametr (barwa, ciężar, rytm, faktura, dźwiękowość materiału, sposób odbijania światła) będzie pracował jako operator sensu w zdarzeniu, ale nie ustanawia się z tego parametru dowodu o świecie. W praktyce planu sytuacyjnego oznacza to, że korespondencje są jawne, negocjowalne i odwracalne: można je zmienić, można je porzucić, można je traktować jako propozycję, a nie jako konieczność. To odwracalność jest jednym z najlepszych testów anty-mistyfikacyjnych: tam, gdzie system nie dopuszcza odwracalności, rośnie ryzyko dominacji.

W metodologii badań jakościowych istnieje cały zestaw praktyk, które można przenieść do psychoperformansu bez udawania laboratoryjnej twardości, ale z zachowaniem rygoru: audytowalny ślad decyzji, triangulacja perspektyw, analiza przypadków negatywnych, kontrola własnej stronniczości oraz refleksyjność. W ujęciu Yvonny S. Lincoln i Egona Guby kryteria jakości w badaniach interpretatywnych formułuje się inaczej niż w eksperymentach: mówi się o wiarygodności, transferowalności, niezawodności i potwierdzalności, a nie o prostym powtórzeniu wyniku. W ujęciu Josepha A. Maxwella akcentuje się trafność interpretacyjną i trafność teoretyczną, czyli to, czy wyjaśnienie rzeczywiście pasuje do danych i czy nie jest nadbudową. W psychoperformansie te narzędzia mogą zostać wpisane w plan sytuacyjny jako procedury: świadek i uczestnik dostają prawo do rozdzielnych opisów; prowadzący wykonuje redukcję hermeneutyczną, zanim dopowie sens; dokumentuje się nie tylko „co wyszło", lecz także „jak dochodzono do wniosku"; dopuszcza się opis dysonansu zamiast wymuszania spójności. Taki reżim sprzyja temu, by język znaków pozostał twórczy, a język dowodów – uczciwy wobec ograniczeń.

Kluczową funkcją tego podrozdziału jest więc ustanowienie w psychoperformansie praktyki kontrolowanego przełączania rejestrów: w samej materii zdarzenia język znaków może być intensywny, gęsty i wieloznaczny, bo to on organizuje pracę na wyobraźni i relacji; natomiast w opisie, ewaluacji i komunikacji język dowodów musi chronić przed przemocą interpretacji, przed pseudoprzyczynowością i przed retoryczną immunizacją. Dopiero w takim układzie tradycje okultystyczne mogą być traktowane jako zasób figur myślenia o przemianie, a nie jako rynek obietnic lub aparat dominacji. W dalszym fragmencie zostaną doprecyzowane techniki praktyczne: jak konstruować komunikaty, które nie sugerują nadmiarowej pewności, jak projektować obiekt–klucz tak, by nie stał się fetyszem, oraz jak dokumentować zdarzenie w sposób, który umożliwia intersubiektywną kontrolę opisu bez redukcji sensu do jednego, narzuconego wyjaśnienia.

W praktyce psychoperformansu rozdzielenie języka znaków i języka dowodów musi zostać przełożone na konkretne techniki pracy, inaczej pozostanie deklaracją, którą najszybciej unieważni sama dramaturgia zdarzenia. Pierwszą techniką jest kontrola modalności wypowiedzi: w obrębie zdarzenia dopuszczalne są wypowiedzi w trybie propozycji sensu (metafora, analogia, trop, korespondencja), natomiast w obrębie opisu i ewaluacji wymagany jest tryb kwalifikowany (z kwalifikatorami, zakresami i ograniczeniami). W praktyce oznacza to konsekwentne stosowanie kwalifikatorów w duchu analizy argumentacji Stephena Toulmina: oddziela się dane (co zaszło), uzasadnienie (dlaczego wolno tak to interpretować), wniosek (co z tego wynika) oraz rebuttale (co mogłoby tę interpretację podważyć), a także wprowadza się jawne ograniczenia transferu (co wolno uogólnić, a czego nie). Ten rygor jest szczególnie ważny, gdy działa „naddatek sensu", charakterystyczny dla intensywnej semiozy: im mocniejszy afekt i im bardziej sugestywny znak, tym większa pokusa, by przejść od hermeneutyki do dogmatu. Psychoperformans musi utrzymać interpretację jako hipotezę w sensie Peirce'owskiej abdukcji, a nie jako fakt; musi też rozpoznawać, że abdukcja jest nieunikniona i poznawczo produktywna, ale bywa mylona z dowodem, zwłaszcza w warunkach wysokiej uwagi, oczekiwania i dramaturgii. W tym miejscu znaczenie ma także krytyka błędów poznawczych opisywanych przez Amosa Tversky'ego i Daniela Kahnemana: efekt potwierdzenia, heurystyka dostępności, selektywna pamięć i apofenia nie są „słabością uczestnika", lecz normalnymi mechanizmami umysłu, dlatego prowadzący i świadek mają obowiązek projektować plan sytuacyjny tak, aby nie wzmacniał ich w kierunku immunizującej mistyfikacji.

Drugą techniką jest konstrukcja „drabiny twierdzeń”, czyli jawnego porządkowania wypowiedzi według ciężaru epistemicznego oraz odpowiadających im kryteriów uzasadnienia. Najniższy poziom to opis fenomenologiczno-operacyjny, prowadzony w duchu redukcji fenomenologicznej Husserla, ale bez udawania czystej bezzałożeniowości: opisuje się kolejność perfonemów, parametry światła i dźwięku, relację ciała do obiektu–klucza, rytm pauz, zmianę odległości i orientacji w przestrzeni, a także to, co w sensie percepcyjnym jest dostępne obserwacji. Wyżej znajduje się opis semio-pragmatyczny, korzystający z narzędzi Peirce’a (ikoniczność, indeksalność, symboliczność), Eco (kody i negocjacje sensu), Barthes’a (naturalizacja mitu) oraz Jakobsona (funkcje komunikatu), który pozwala uchwycić, jak znaczenie jest wytwarzane i jak się przemieszcza, nie udając, że to znaczenie jest „odkryciem prawdy”. Jeszcze wyżej znajdują się interpretacje hermeneutyczne w sensie Gadamera i Ricoeura, gdzie działa koło hermeneutyczne i gdzie sens jest zawsze w ruchu, ale musi pozostać jawnie „usytuowany”: kto interpretuje, z jakiej tradycji pojęciowej, z jakim interesem, w jakiej relacji do uczestnika. Najwyższe poziomy to twierdzenia przyczynowe i normatywne, które w tej książce mają być traktowane z maksymalną ostrożnością: w obszarze przyczynowości trzeba pamiętać o różnicy między obserwacją a interwencją oraz o logice modeli kontrfaktycznych (w duchu współczesnych ujęć przyczynowości, takich jak podejście Judei Pearla), a w obszarze normatywności trzeba pamiętać, że psychoperformans nie jest aparatem nakazu ani „systemem prawdy”, lecz metodą kompozycji zdarzenia, której etycznym rdzeniem jest ochrona podmiotowości, możliwość odmowy sensu oraz odwracalność interpretacji. W praktyce pracy oznacza to, że plan sytuacyjny powinien zawierać wprost mechanizmy anty-immunizacyjne: dopuszczanie sprzecznych odczytań bez sankcji, wprowadzanie „hipotez alternatywnych” jako normalnego elementu refleksji, a także wyraźne zakazy: nie wolno traktować korespondencji jako prawa natury, nie wolno używać symbolu jako dowodu, nie wolno przerzucać ciężaru weryfikacji na uczestnika przez retorykę „jeśli nie widzisz, to znaczy, że nie jesteś gotów”.

Trzecia technika dotyczy dokumentacji i walidacji w reżimie badań jakościowych oraz practice-based research, tak aby język dowodów był adekwatny do zdarzenia artystycznego, a nie był jego imitacją. W metodologii badań interpretatywnych – od Clifforda Geertza i jego koncepcji opisu gęstego po Normana K. Denzina i jego triangulację – walidacja polega na stabilizacji opisu i na kontroli błędów interpretacyjnych, a nie na laboratoryjnej replikacji. W praktyce psychoperformansu oznacza to audytowalny ślad decyzji: zapisuje się nie tylko to, co „wyszło”, lecz także to, jakie decyzje kompozycyjne podjęto, jakie parametry zmieniono, dlaczego je zmieniono, i jakie alternatywy rozważano. Oznacza to również wprowadzenie kryteriów jakości, które Lincoln i Guba określali jako wiarygodność, transferowalność, niezawodność i potwierdzalność: wiarygodność rośnie, gdy opis jest wieloperspektywiczny (uczestnik, świadek, prowadzący), transferowalność rośnie, gdy kontekst jest opisany precyzyjnie i bez mitologizacji, niezawodność rośnie, gdy procedury są jawne i powtarzalne na poziomie struktury (nie treści), a potwierdzalność rośnie, gdy interpretacje są zakotwiczone w danych zdarzeniowych, a nie w autorytecie interpretatora. W tym miejscu szczególnie przydatne są praktyki takie jak analiza przypadków negatywnych (szukanie elementów, które nie pasują do dominującej interpretacji), refleksyjność prowadzącego (jawne rozpoznanie własnych presupozycji), a także ograniczona forma member-checkingu, rozumianego nie jako „zatwierdzenie prawdy” przez uczestnika, lecz jako weryfikacja, czy opis faktów zdarzenia nie zawłaszcza jego doświadczenia. Jeżeli psychoperformans ma utrzymać anty-mistyfikacyjny rygor, dokumentacja nie może stać się

„legendą działania”, tylko musi pozostać narzędziem separacji faktu i sensu, przy czym sens nie jest eliminowany, lecz utrzymywany jako warstwa odwracalna i negocjowalna.

Czwarta technika obejmuje retorykę i pragmatykę komunikacji, bo język dowodów może zostać zniszczony nie błędem logicznym, lecz stylem mówienia. Teoria aktów mowy J. L. Austina i Johna Searle’a przypomina, że wypowiedzi nie tylko opisują, lecz także robią rzeczy: ustanawiają zobowiązania, wyznaczają hierarchie, tworzą relacje zależności. Jeśli prowadzący mówi w trybie kategorycznym, to nawet metafora zaczyna działać jak nakaz; jeśli mówi w trybie autorytatywnym, to nawet hipoteza zaczyna działać jak wyrok. W praktyce psychoperformansu trzeba więc stosować rygor pragmatyczny: maksymy konwersacyjne H. P. Grice’a (jakość, ilość, relewancja, sposób) mogą zostać przełożone na standardy komunikatu prowadzącego i świadka, tak aby nie było mętności, sugestii udających wiedzę ani nadmiaru interpretacji, który przytłacza uczestnika. Równocześnie trzeba pamiętać o mechanizmach społecznej perswazji i autorytetu: klasyczne analizy władzy dyskursu (Foucault) pokazują, że „prawda” bywa efektem instytucjonalnego trybu mówienia, a nie efektem danych. Dlatego w psychoperformansie wprowadza się zasadę de-autorytaryzacji sensu: prowadzący ma prawo projektować strukturę zdarzenia, ale nie ma prawa monopolizować interpretacji; świadek ma prawo stabilizować granice, ale nie ma prawa domykać znaczenia w imieniu tradycji; uczestnik ma prawo pozostać przy opisie bez interpretacji, a także ma prawo do „ciszy semantycznej”, czyli do niedomknięcia sensu. Ten element jest kluczowy zwłaszcza w perspektywie okultystycznej, gdzie presja na „odczytanie znaku” jest wbudowana w wiele systemów: psychoperformans musi tę presję neutralizować, inaczej język znaków będzie kolonizował język dowodów przez samą pragmatykę sytuacji.

W rezultacie „język znaków” i „język dowodów” nie są w psychoperformansie wrogami, lecz dwoma reżimami pracy, które muszą być utrzymywane w dynamicznej równowadze przez procedury, a nie przez dobrą wolę. Znak ma prawo być wieloznaczny, bo wieloznaczność jest paliwem twórczej semiozy i re-kontekstualizacji, natomiast dowód ma obowiązek być skromny i kwalifikowany, bo tylko skromność chroni przed przemocą interpretacji i przed charyzmatycznym przejęciem relacji. Psychoperformans, rozpoznawany naukowo, jest więc praktyką, która świadomie wytwarza sens, ale równie świadomie go ogranicza: intensyfikuje doświadczenie, lecz nie zamienia doświadczenia w doktrynę; uruchamia figury okultystyczne jako narzędzia kompozycji, lecz nie udaje, że są one teorią świata; buduje plan sytuacyjny jako infrastrukturę przemiany, lecz utrzymuje etyczny priorytet podmiotowości uczestnika i odwracalności interpretacji. Taki reżim jest warunkiem, by perspektywa okultystyczna w tej książce mogła być jednocześnie gęsta kulturowo, rygorystyczna metodologicznie i odporna na typowe nadużycia pola ezoterycznego.

35.4. Kabała — drzewo życia, gematria, status i ostrożności interpretacyjne

Tak, kontekst żydowskiej teozofii sefirot powinien zostać tu ujęty explicite, ponieważ bez niego „drzewo życia” staje się w najlepszym razie ahistoryczną infografiką, a w najgorszym – wehikułem późniejszych, często hermetyczno-okultystycznych nadpisań, które zacierają różnice między kabałą klasyczną, kabałą luriańską, kabałą chrześcijańską i nowożytną „Qabalah” w tradycji okultystycznej. Jeżeli w tej części książki perspektywa okultystyczna ma pozostać kulturoznawczo i metodologicznie rzetelna, to punkt wyjścia musi być jednoznaczny: sefirotyka

(teozoficzno-teurgiczna doktryna sefirot) jest rdzeniem głównego nurtu kabały, a nie dodatkiem; równocześnie jej status poznawczy w ramach tej książki pozostaje statusem języka znaków – systemu konceptualno-symbolicznego, który historycznie organizował rozumienie relacji między transcendencją, światem i człowiekiem, ale nie jest językiem dowodów w sensie nauk empirycznych. Dopiero takie rozróżnienie pozwala włączyć drzewo sefirotyczne do psychoperformansu jako mapę kompozycyjną planu sytuacyjnego, bez przejścia w mistyfikację i bez zawłaszczenia tradycji.

W porządku historycznym trzeba od razu odróżnić wcześniejsze żydowskie nurty mistyki (literatura merkawy i hechalot, ascezy wizjonerskie, techniki imion) od kabały w sensie ścisłym, która krystalizuje się w średniowieczu jako specyficzny typ teozofii i hermeneutyki, silnie związany z egzegezą biblijną, teologią języka oraz praktyką micwot rozumianych także w perspektywie teurgicznej. W tym horyzoncie pojawiają się kluczowe kategorie: Ein Sof jako apofatyczny horyzont boskości, sefirot jako emanacyjne lub „modulacyjne" aspekty boskiego życia (w zależności od szkoły), Szechina utożsamiana w wielu ujęciach z Malkhut, a także cała ekonomia relacji między górą i dołem, pomiędzy dynamiką miłosierdzia i surowości, przepływem (szefa) i „naprawą" (tikkun) jako pracą na porządku świata. W badaniach judaistycznych (Gershom Scholem, Moshe Idel, Elliot R. Wolfson, Joseph Dan) podkreśla się, że kabała jest zarazem dyskursem metafizycznym, teorią języka, praktyką interpretacji i projektem duchowej techniki, a więc nie da się jej zredukować do jednego wymiaru bez deformacji.

W tym właśnie miejscu „drzewo życia" wymaga odhistorycznienia w sensie przeciwnym, niż robi to popkultura: zamiast wyjmować diagram z kontekstu i traktować go jako uniwersalną mapę psychiki, należy najpierw pokazać, że sefirotyka jest żydowską teozofią, a nie neutralną psychologią. Sefirot w klasycznym układzie dziesięciu modalności (Keter, Chokhmah, Binah, Chesed, Gevurah, Tiferet, Netzach, Hod, Yesod, Malkhut) nie są „czakrami Zachodu" ani prostymi „cechami osobowości", lecz gęstą strukturą relacji pomiędzy aspektami boskości i kosmosem, a dopiero wtórnie mogą być wykorzystywane jako język do opisu doświadczenia człowieka, w ramach określonych szkół i określonej hermeneutyki. Jeżeli psychoperformans ma użyć sefirotyki jako figury przemiany, powinien robić to analogicznie do tego, jak korzysta z hermetyki i alchemii: jako z aparatu kompozycji sensu, a nie jako z ontologicznego „prawa". W praktyce planu sytuacyjnego oznacza to, że sefirah staje się operatorem relacji (np. „Gevurah" jako figura granicy, cięcia, kontraktu; „Chesed" jako figura dystrybucji, gościnności i rozluźnienia; „Tiferet" jako figura syntezy i mediacji), ale bez sugerowania, że wprowadza się „siły kosmiczne" działające kauzalnie. To rozróżnienie jest nie tylko naukowe, ale i etyczne: blokuje zarówno charyzmatyczne przejęcie interpretacji, jak i banalizację tradycji.

Z punktu widzenia genealogii tekstów trzeba wskazać, że kabała sefirotyczna wyrasta z kilku strumieni: spekulacji o stworzeniu i literach (Sefer Jecira w różnych tradycjach redakcyjnych), wczesnej symboliki światła i form boskiej manifestacji (Sefer ha-Bahir jako tekst formacyjny dla obrazowania sefirotycznego), szkół prowansalsko-katalońskich i geroneńskich (w których rozwijają się języki emanacji, imion i struktur), a następnie z korpusu zoharycznego, tradycyjnie wiązanego z autorytetem rabina Szymona bar Jochaja, lecz w badaniach historycznych analizowanego jako średniowieczna kompozycja w języku aramejskim o złożonej genezie i redakcji. W tych warstwach widać, jak powstaje teozoficzno-teurgiczna logika: świat jest nie tylko „stworzeniem", ale dynamicznym polem napięć w boskim życiu; micwa i intencja (kawwana) mogą być opisywane jako działania „naprawcze" w obrębie kosmicznej struktury; a

język Pisma jest rozumiany jako żywe medium boskiej obecności, nie wyłącznie jako zapis. Dla perspektywy psychoperformansu to ważne, bo pokazuje, że sefirotyka jest systemem operacyjnym pracy na znaczeniu, w którym czyn, słowo i rytuał są sprzężone, ale sprzężenie to ma charakter wewnątrztradycyjny i nie może być dowolnie przenoszone na inne konteksty bez procedur anty-zawłaszczania.

Kolejny poziom komplikacji przynosi kabała luriańska (Izaak Luria i tradycja safedyjska, z kluczową rolą Chajima Witala jako redaktora i transmitera), gdzie sefirotyka zostaje przepisana przez narrację kosmogonicznej katastrofy i naprawy: cimcum (kontrakcja), szewirat ha-kelim (rozbicie naczyń) i tikkun (naprawa) organizują nowy typ myślenia o przemianie jako pracy po pęknięciu. W tym ujęciu „naczynie" i „rozbicie" są nie tylko metaforami, lecz strukturami, które modelują relację między porządkiem a chaosem, między dystrybucją światła a jego uwięzieniem w skorupach (kelipot), między pamięcią a rekonstrukcją. Psychoperformans może z tego korzystać jedynie jako z języka organizacji procesu, szczególnie w pracy na obiekcie–kluczu, gdzie „naczynie", „separacja", „naprawa" i „domknięcie" mogą stać się precyzyjnymi figurami kompozycyjnymi, pod warunkiem utrzymania różnicy między semio-praktyką a dowodem oraz pod warunkiem, że nie symuluje się przynależności do tradycji religijnej ani nie przejmuje się jej autorytetu dla legitymizacji roszczeń.

Wreszcie, gematria – obok notarikon i temury – musi zostać opisana jako technika hermeneutyczna, a nie jako „kalkulator przeznaczenia". W tradycji rabinicznej i kabalistycznej praca na wartościach liczbowych liter (w różnych systemach: gematria prosta, gematria rozszerzona, redukcje i permutacje) pełni funkcję generowania skojarzeń, wiązań intertekstualnych i dodatkowych ścieżek egzegezy, ale jej produktywność jest wprost zależna od reguł gry i od wspólnoty interpretacyjnej. To kluczowa lekcja metodologiczna dla psychoperformansu: gematria jest maszyną wytwarzania hipotez sensu, nie maszyną dowodzenia; może służyć jako narzędzie kompozycji (np. do organizowania rytmu, sekwencji wejść, powtórzeń, relacji między elementami planu sytuacyjnego), ale nie ma prawa stać się narzędziem presji interpretacyjnej, w której wynik obliczenia jest traktowany jako przymus. Taki rygor jest również formą anty-mistyfikacji: liczba w systemie symbolicznym jest operatorem, nie wyrokiem.

Żydowska teozofia sefirot jest w istocie teorią „życia boskiego" ujmowanego dynamicznie, relacyjnie i procesualnie, a więc teorią, w której metafizyka, hermeneutyka i praktyka religijna splatają się w jeden aparat sensu. W klasycznych ujęciach kabały teozoficzno-teurgicznej sefirot nie należy rozumieć jako abstrakcyjnych „atrybutów" ani jako katalogu cech psychologicznych, lecz jako strukturę emanacyjną lub modalną, która umożliwia mówienie o relacji między apofatycznym horyzontem boskości (Ein Sof) a światem, językiem i działaniem. Ten model jest zarazem ontologią i pragmatyką: ontologią, bo określa, jak w ogóle wolno mówić o Bogu bez popadania w prostą antropomorfizację; pragmatyką, bo zakłada, że micwot, modlitwa, intencja (kawwana) i porządek życia wspólnotowego mają wymiar „naprawczy" w obrębie kosmicznej struktury. Właśnie dlatego kontekst sefirotyczny jest nieusuwalny: bez niego „drzewo życia" nie jest kabałą, tylko nowoczesnym diagramem, którego logika bywa w praktykach okultystycznych instrumentalizowana jako uniwersalny schemat samodoskonalenia.

W badaniach judaistycznych Gershom Scholem opisywał kabałę jako wewnętrzny ruch w judaizmie, w którym mit, symbolika i spekulacja metafizyczna organizują doświadczenie

religijne bez zrywania z centralnością tekstu i praktyki. Moshe Idel przesuwał akcent ku „mistyce praktycznej", pokazując wielość nurtów i technik (w tym pracę na imionach, na literach i na wyobraźni), które nie dają się zredukować do jednego modelu teozoficznego; Elliot R. Wolfson wprowadzał niezwykle precyzyjne analizy językowo-symboliczne, w których erotyka, cielesność i figura języka jako medium objawienia są integralne dla zoharycznego imaginarium; Joseph Dan konsekwentnie podkreślał zróżnicowanie historyczne, szkoły i przemiany dyskursu kabały. Te nazwiska są tu ważne nie jako „autorytety do przywołania", lecz jako sygnał metodologiczny: kabała nie jest jedną monolityczną doktryną, a każdy skrót narracyjny jest ryzykiem mistyfikacji, bo upraszcza strukturę tradycji do jednego memu.

W obrębie sefirotyki kluczowe jest pojęcie relacji i napięć, a nie „spisu dziesięciu punktów". Sefirot są opisywane jako układ oddziaływań, często artykułowany w parach i triadach: Chokhmah i Binah jako bieguny dynamiki intelektu, Chesed i Gevurah jako bieguny ekspansji i restrykcji, Netzach i Hod jako bieguny trwałości i formy, a także Tiferet jako węzeł mediacji, Yesod jako kanał transmisji i Malkhut jako pole manifestacji, w którym Szechina (w wielu zoharycznych ujęciach) doświadcza zarówno obecności, jak i wygnania. Ten aparat jest teozoficzny, bo dotyczy tego, jak „dzieje się" boskość, ale jest też semio-praktyczny, bo pozwala opisywać, jak w praktyce religijnej i egzystencjalnej „dzieją się" relacje: granica, miłosierdzie, sąd, integracja, dystrybucja, przyjęcie. W perspektywie psychoperformansu ta relacyjność jest najcenniejsza, bo pozwala projektować plan sytuacyjny jako układ napięć, który nie jest dowolny: można w nim precyzyjnie rozróżniać momenty ekspansji i momenty cięcia, momenty przekazu i momenty domknięcia, momenty integracji i momenty rozproszenia. Jednocześnie etyka nie-zawłaszczania nakazuje, by pamiętać, że te rozróżnienia mają w judaizmie sens zakorzeniony w języku Pisma, w liturgii, w halachicznej praktyce życia i w sporach interpretacyjnych, a nie w psychologicznym „profilowaniu".

Zoharyczne imaginarium sefirotyczne bywa szczególnie podatne na uproszczenia, ponieważ jest barokowo metaforyczne, pełne narracji o zjednoczeniach, przepływach, światłach, szatach, pałacach i figurach płciowych, które w tradycji są splecione z teologią języka. Zohar nie jest „podręcznikiem systemu", lecz wielowarstwowym korpusem dyskursu, w którym opowieść, komentarz, midrasz i spekulacja tworzą maszynę generowania sensu. Właśnie dlatego próba przeniesienia go do obiegu okultystycznego jako zestawu „sekretnych praw" prowadzi do mistyfikacji: zrywa się z kontekstem egzegezy, z kontekstem religijnego rytmu życia i z kontekstem wspólnoty interpretacyjnej, a zostaje czysta aura. Dla psychoperformansu lekcja jest inna: zoharyczna teozofia pokazuje, jak tekst i symbol potrafią organizować doświadczenie nie przez „dowód", lecz przez gęstość semiozy i przez rytm komentarza. Można z tego wziąć model pracy na warstwach: warstwa zdarzenia, warstwa opisu, warstwa interpretacji, warstwa domknięcia; można wziąć model hermeneutyczny, w którym sens jest negocjowany, a nie narzucany; nie wolno natomiast brać roszczenia do religijnego autorytetu ani udawać, że uczestnik bierze udział w praktyce, do której nie należy.

W tym kontekście trzeba też powiedzieć wprost o problemie antropomorfizacji i seksualizacji sefirot, bo to jest obszar, w którym nadużycia w obiegach popularnych są wyjątkowo częste. Zoharyczna symbolika relacji męskie–żeńskie, zjednoczenia i rozdzielenia, obecności i wygnania, nie jest prostą metaforą psychoseksualną; jest elementem teozoficznego języka relacji, który ma swoje reguły i swoje granice, a jego sens historyczny nie może być bezkarnie przepisany w język współczesnych poradników. W psychoperformansie nie wolno robić z tego

„mapy ról” ani „architektury energii” w sensie przyczynowym; wolno natomiast potraktować tę symbolikę jako narzędzie analizy napięć w strukturze zdarzenia, o ile zachowa się ostrożności: nie narzuca się interpretacji uczestnikowi, nie wprowadza się przymusu „odczytania”, nie udaje się wtajemniczenia, a wszelkie odwołania są jawnie przedstawione jako propozycje języka opisu, nie jako prawda o uczestniku.

Włączenie kabały do perspektywy okultystycznej wymaga także uporządkowania genealogii jej „przekładów” na Zachodzie chrześcijańskim i okultystycznym, bo to właśnie tam rodzi się większość współczesnych zniekształceń. Kabała chrześcijańska, rozwijana w renesansie między innymi przez Giovanniego Pico della Mirandolę i Johannesa Reuchlina, była projektem teologicznym i politycznym: próbą włączenia elementów żydowskiej egzegezy i symboliki do chrześcijańskiej syntezy, często w logice dowodzenia „prawdziwości” chrześcijaństwa, co z perspektywy judaizmu jest formą zawłaszczenia, bo przepisuje żydowskie znaki w cudzą ekonomię zbawienia. Późniejsze tradycje hermetyczno-okultystyczne, od Eliphasa Léviego i Papusa po środowiska Zakonu Złotego Brzasku, a następnie ujęcia Aleistera Crowleya, Dion Fortune i Israel Regardie’ego, wytworzyły własną „Qabalah” jako system synkretyczny, który łączy drzewo sefirot z astrologią, tarotem, anielologią, alchemią i korespondencjami barwnymi. Ten system może być fascynującym aparatem kompozycji w sztuce i w praktykach wyobraźni, ale nie jest tożsamy z kabałą żydowską i nie może być tak przedstawiany. W psychoperformansie ta różnica musi zostać utrzymana konsekwentnie: jeśli korzysta się z „Qabalah” w sensie hermetycznym, należy ją nazwać jako modernistyczną tradycję okultystyczną, a jeśli mówi się o sefirotyce, należy ją umieścić w judaizmie, w teozofii i w praktykach egzegetycznych, z pełną świadomością ryzyk antysemickich klisz i komercyjnej banalizacji.

Ponieważ użytkownik pytał o żydowską teozofię sefirot, trzeba też wprost dopisać konsekwencję etyczną: drzewo sefirot nie jest neutralnym narzędziem samopoznania dostępnego „dla wszystkich” bez kosztu. Jego neutralizacja do postaci psychologicznej mapy bywa formą przemocy symbolicznej, bo usuwa żydowskość z żydowskiego systemu i zamienia go w uniwersalny produkt. Psychoperformans, jako praktyka świadoma relacji władzy i ryzyka zawłaszczenia, musi stosować zasadę minimalnej ingerencji: jeśli używa diagramu, robi to z jawną atrybucją genealogii, z jawnym określeniem statusu (język znaków, nie język dowodów), z zakazem roszczeń o „autentyczność” i z zakazem symulowania przynależności religijnej. W przeciwnym razie perspektywa okultystyczna nie byłaby w tej książce analizą kulturowo-historyczną, tylko reprodukcją tego, co ma zostać skrytykowane.

W obrębie kabały jednym z najbardziej podatnych na mistyfikację obszarów jest właśnie technika „języka liter” oraz narzędzia hermeneutyczne oparte na relacjach między literą, liczbą i permutacją, ponieważ łatwo generują one pozór mechanicznej konieczności: skoro „wynik się zgadza”, to „musi być prawdziwe”. Z perspektywy krytyki metodologicznej to klasyczny efekt autorytetu formalizmu: procedura wygląda jak rachunek, więc użytkownik odruchowo podnosi rangę wyniku z poziomu heurystyki (generatora możliwych sensów) do poziomu dowodu (rozstrzygnięcia o tym, jak jest). W tradycjach żydowskich gematria, notarikon i temura funkcjonują jako techniki interpretacyjne o różnym statusie w zależności od epoki, szkoły i kontekstu: mogą wspierać asocjacje midraszowe, mogą porządkować połączenia intertekstualne, mogą działać jako narzędzia spekulacji teozoficznej, ale nie są automatem epistemicznym, który unieważnia inne warstwy egzegezy, zwłaszcza warstwę filologiczną,

historyczną i halachiczną. W kabale teozoficzno-teurgicznej praca na literach nie jest „matematyką przeznaczenia”, tylko elementem szerokiej teorii języka, w której hebrajski ma status medium objawienia, a pismo i mowa są rozumiane jako przestrzenie działania sensu; różne szkoły akcentują to inaczej, co w literaturze naukowej bywa rekonstruowane m.in. przez Gershoma Scholema, Moshego Idela, Elliota R. Wolfsona i Josepha Dana. Włączenie tych technik do psychoperformansu wymaga zatem podwójnej ostrożności: po pierwsze, precyzyjnego odróżnienia żydowskich reżimów egzegezy od późniejszych synkretycznych nadpisań (kabała chrześcijańska i tradycje hermetyczne), po drugie, ustanowienia protokołów anty-nadinterpretacji, które zatrzymują automatyczne przejście od „kalkulacji” do „konkluzji”.

Gematria w sensie technicznym jest rodziną procedur przypisywania wartości liczbowych literom i wykorzystywania uzyskanych sum jako punktów zaczepienia dla interpretacji; historycznie i praktycznie istnieje wiele wariantów, a ich rezultaty mogą się znacząco różnić w zależności od tego, czy stosuje się wartości podstawowe, rozszerzenia, redukcje, sumy złożone, uwzględnianie końcowych form liter i inne konwencje. Ta wielość wariantów jest pierwszym sygnałem metodologicznego ryzyka: im większa swoboda doboru reguł, tym łatwiej dopasować wynik do tezy, co w języku metodologii naukowej odpowiada problemowi „stopni swobody” oraz selekcji po fakcie. Dlatego w psychoperformansie jedynym dopuszczalnym użyciem gematrii jest użycie jawne i kontraktowe: reguły muszą zostać ustalone z góry, a ich funkcja musi być określona jako kompozycyjna, nie jako dowodowa. W praktyce planu sytuacyjnego może to oznaczać, że gematria staje się narzędziem ograniczeń w sensie znanym z poetyk formalnych (bliskich temu, co w literaturze eksperymentalnej rozwijali Raymond Queneau i Georges Perec): narzuca liczbę powtórzeń, liczbę etapów, rytm pauz, proporcje między ekspozycją i domknięciem, albo relacje między obiektem–kluczem a sekwencją gestów. Taki transfer ma charakter operacyjny, a nie metafizyczny: liczba jest tu parametrem formy, który ma wytworzyć określony profil uwagi i pamięci, a nie „odczytać los”. Im bardziej rygorystycznie ogranicza się to użycie do funkcji formotwórczej, tym bardziej unika się pomyłki kategorialnej, w której wynik rachunku zostaje potraktowany jako konieczność ontologiczna.

Notarikon i temura są w tym kontekście równie ryzykowne i równie interesujące. Notarikon, rozumiany jako technika wydobywania sensów poprzez akrostychy, skróty i rozwinięcia liter w słowa, jest maszyną generowania wielości: pozwala z jednego ciągu znaków wytworzyć rozgałęzioną sieć możliwych fraz, a przez to uruchamia intertekstualność i powiązania skojarzeniowe, które mogą być kulturowo produktywne, ale nie mogą zostać mylnie uznane za „zakodowane przesłanie” o statusie koniecznym. Temura (wraz z szerokim spektrum permutacji i przestawień) działa jako technologia kombinatoryczna, która wytwarza gęstość semiozy, ale jednocześnie generuje ogromną liczbę możliwości, co z perspektywy krytyki metodologicznej tworzy analog problemu wielokrotnych porównań: im więcej kombinacji, tym większa szansa, że „coś zaskoczy” i wyda się znaczące, nawet jeśli jest wynikiem czysto statystycznej obfitości. W praktykach mistyfikacyjnych ta obfitość bywa przedstawiana jako dowód tajemnicy; w psychoperformansie musi zostać przedstawiona jako cecha narzędzia: kombinatoryka produkuje sensy, ale nie produkuje dowodów. Tu pojawia się też kluczowa różnica między hermeneutyką a numerologicznym przymusem: hermeneutyka dopuszcza pluralność i konflikty odczytań, natomiast mistyfikacja dąży do jednego, autorytatywnego wyniku, który podporządkowuje uczestnika. Dlatego w planie sytuacyjnym trzeba utrzymać zasadę odwracalności: żadna permutacja, żadna suma, żaden akrostych nie może działać jak wyrok; może działać co najwyżej jak propozycja dalszego ruchu w zdarzeniu.

W tym miejscu wraca kwestia statusu poznawczego kabały jako systemu: nie jest ona nauką empiryczną, ale nie jest też przypadkową fantazją; jest historycznie określonym, wewnątrzreligijnym dyskursem o wysokiej złożoności, w którym tekst, praktyka i metafizyka pozostają w relacji sprzężenia zwrotnego. W obrębie judaizmu istnieją zróżnicowane postawy wobec kabały, jej legitymizacji, zakresu i sposobu praktykowania, a samo słowo „kabała" bywało w różnych epokach polem sporów o autorytet, poprawność i granice. Dla psychoperformansu oznacza to, że nie wolno przedstawiać kabały jako „uniwersalnej psychologii" ani jako „systemu energii", ponieważ to są narracje wytworzone w nowoczesnych przemysłach duchowości i w tradycjach okultystycznych, a nie w judaizmie jako takim. Jednocześnie nie wolno jej redukować do „przesądu", bo to jest równie ahistoryczne: kabała była i jest częścią realnych historii intelektualnych, praktyk interpretacyjnych i debat teologicznych. Właściwym językiem opisu dla tej książki pozostaje więc język kulturoznawczy i historyczny, wzbogacony o semiotykę i teorię praktyk: kabała jako aparat wytwarzania sensu i jako model relacji, który może być w psychoperformansie cytowany i transformowany wyłącznie w reżimie jawności genealogii, anty-mistyfikacji i nie-zawłaszczania.

Najbardziej typową pułapką nadinterpretacji w pracy z sefirotyką i gematrią jest przeskok od analizy formy do ontologii: jeśli układ „pasuje", uczestnik lub prowadzący uznaje, że „to jest prawda o świecie" albo „to jest prawda o tobie". Ta pułapka jest wzmacniana przez dwa mechanizmy poznawcze: apofenię (widzenie sensownych wzorców w obfitości danych) oraz narratywizację (nadawanie ciągłości i konieczności temu, co mogło być przypadkiem, selekcją lub post hoc). Psychoperformans musi te mechanizmy traktować jako normalne działania umysłu w warunkach intensywnej semiozy, a więc musi je oswajać procedurami, nie moralizowaniem. Procedury są proste, ale bezwzględne: interpretacje liczbowe muszą być opcjonalne; uczestnik ma prawo do odmowy sensu i do pozostawienia znaku jako znaku bez domknięcia; świadek ma prawo wprost przerwać narrację, gdy zaczyna ona działać jak przymus; prowadzący ma obowiązek oferować alternatywy wyjaśnienia i przypominać, że w tym reżimie liczba nie jest mechanizmem, lecz narzędziem kompozycji. Dopiero wtedy sefirotyka może stać się w psychoperformansie mapą relacji, a nie aparatem dominacji.

Status kabały w tym rozdziale musi zostać opisany w kategoriach historyczno-kulturowych i metodologicznych, a nie w kategoriach „prawdziwości metafizycznej", ponieważ inaczej natychmiast dochodzi do podmiany porządków: tradycja egzegezy i teozofii religijnej zostaje zdegradowana do roli magazynu rekwizytów, a zarazem podniesiona do roli rzekomego systemu dowodzenia o świecie. W obrębie judaizmu kabała funkcjonowała jako złożony reżim interpretacyjno-praktyczny o wysokiej gęstości tekstualnej, w którym relacja do Pisma, języka hebrajskiego, liturgii i porządku normatywnego (halacha) stanowiła warunek sensu; to jest zasadniczo inny typ „wiedzy" niż wiedza empiryczna, ale też inny typ „praktyki" niż współczesne techniki samodoskonalenia. W literaturze naukowej konsekwentnie podkreśla się wielonurtowość kabały: obok linii teozoficzno-teurgicznej (z silną rolą zoharycznego imaginarium i sefirotyki) istnieją nurty ekstatyczne i językowo-medytacyjne kojarzone z Abrahamem Abulafią, istnieją też zróżnicowane formy kabały „praktycznej", których status był przedmiotem sporów o granice dopuszczalności, ryzyko nadużyć i relację do ortopraksji. Dla psychoperformansu wniosek jest precyzyjny: nie wolno przedstawiać kabały jako jednego, spójnego „systemu energii" ani jako uniwersalnej mapy psychiki; wolno natomiast rozpoznawać ją jako historyczny aparat semio-praktyczny, w którym praca na znaku (litera, imię, liczba,

figura) organizuje uwagę, pamięć, afekt, relację i etykę działania, przy czym ta organizacja ma sens tylko w kontekście tradycji, z której wyrasta.

Na tym tle trzeba wprost wprowadzić ostrą demarkację pojęciową między kabałą żydowską a nowożytną „Qabalah" w tradycjach hermetycznych. O ile sefirotyka i techniki literowe w judaizmie są splecione z egzegezą, językiem i teologią, o tyle w europejskich obiegach chrześcijańsko-okultystycznych drzewo sefirot zostało przepisane jako interfejs korespondencji: zaczęto wiązać sefirah nie tylko z relacją teozoficzną, ale z planetami, znakami zodiaku, kartami tarota, barwami, „hierarchiami anielskimi", alfabetami magicznymi i rozbudowaną taksonomią analogii. To przesunięcie ma charakter epistemiczny: z hermeneutyki tekstu przechodzi się do encyklopedii korespondencji; z dyskursu religijnego przechodzi się do dyskursu operacyjnego, często z roszczeniem do skuteczności przyczynowej. Psychoperformans może – w perspektywie estetycznej i kompozycyjnej – rozpoznawać hermetyczną Qabalah jako modernistyczny system symboliczny, ale nie może jej mieszać z żydowską kabałą ani tym bardziej nazywać „kabałą" bez kwalifikatora, bo to jest dokładnie ten typ niejawnego zawłaszczenia, który w poprzednim podrozdziale został opisany jako ekstrakcja. Różnica ma również wymiar etyczny i polityczny: dyskursy spiskowe i antysemickie wielokrotnie pasożytowały na pojęciu „kabały", przedstawiając je jako „tajny mechanizm rządzenia światem"; jeżeli książka ma pozostać rygorystyczna, musi tę pułapkę zneutralizować przez jasne nazewnictwo, kontekstualizację i nieuleganie narracjom „sekretu" jako rzekomego dowodu.

W tym miejscu należy doprecyzować ostrożności interpretacyjne dotyczące samego drzewa sefirot. Po pierwsze, diagram „drzewa życia" jest narzędziem dydaktyczno-kompozycyjnym, a nie gwarantem jednolitej doktryny: w tradycji spotyka się różne reprezentacje relacji między sefirot, różne akcenty (emanacja, relacyjność, procesualność, symbolika płciowa, dynamika wygnania i zjednoczenia), a więc nie istnieje jedna „wersja systemu", którą można bez kosztu przenieść do dowolnego kontekstu. Po drugie, każda próba psychologizacji sefirot jest interpretacją wtórną, która może być heurystycznie użyteczna (np. w praktykach refleksyjnych), ale nie ma prawa udawać źródłowej intencji tradycji; w psychoperformansie takie użycie może się pojawić wyłącznie jako jawny kontrakt kompozycyjny, a nie jako „prawda o osobowości". Po trzecie, symbolika relacji (np. napięcie między Chesed i Gevurah, rola Tiferet jako mediacji, rola Yesod jako kanału transmisji, rola Malkhut/Szechiny jako pola manifestacji) nie jest mechanizmem przyczynowym, tylko aparatem opisu relacji w obrębie semiozy i praktyk; jeśli traktuje się ją jak przyczynowość, uruchamia się klasyczną mistyfikację: znak udaje dowód, a interpretacja udaje diagnozę. Po czwarte, interpretacja powinna być odwracalna i nieprzymusowa: w planie sytuacyjnym psychoperformansu uczestnik zachowuje prawo odmowy sensu, a świadek zachowuje prawo przerwania narracji, jeśli zaczyna ona działać jak przemoc semantyczna.

Gematria i pokrewne techniki wymagają osobnego, technicznego reżimu ostrożności, bo ich formalny charakter łatwo produkuje iluzję konieczności. W praktykach badawczych analogiczny problem nazywa się „dopasowaniem po fakcie": jeśli reguły można dobierać elastycznie, zawsze da się znaleźć „wynik", który potwierdzi tezę. Dlatego w psychoperformansie jedyną etycznie i metodologicznie dopuszczalną formą użycia gematrii jest użycie w funkcji ograniczenia formy, z regułami ustalonymi z góry, jawnie i bez roszczeń dowodowych. Gematria może wyznaczyć liczbę etapów, liczbę powtórzeń gestu, proporcje między ekspozycją a domknięciem, rytm pauz, sekwencję pracy na obiekcie–kluczu, a nawet parametry światła i dźwięku jako elementy

kompozycji uwagi; nie może natomiast wyznaczać „prawdy o uczestniku" ani „prawa świata". Notarikon i temura mogą być użyte analogicznie jako narzędzia generowania wariantów języka (praca na skrótach, akrostychach, permutacjach), ale wyłącznie w statusie generatora hipotez sensu, nigdy w statusie rozstrzygnięcia. W przeciwnym razie formalizm stanie się substytutem uzasadnienia, a prowadzący zyska łatwy instrument dominacji: „tak wyszło z liter, więc tak jest". To dokładnie ten ruch, który w poprzednim podrozdziale został opisany jako immunizacja interpretacji.

Wreszcie, trzeba precyzyjnie opisać, co oznacza „użyć kabały" w psychoperformansie bez zawłaszczenia. Oznacza to: nie symulować inicjacji, nie performować przynależności religijnej, nie używać terminologii jako ornamentu autorytetu, nie mieszać żydowskiej sefirotyki z hermetyczną Qabalah bez jawnego rozdzielenia, nie produkować uogólnień typu „kabała mówi", jeśli chodzi o konkretną szkołę, epokę lub idiom, oraz nie redukować tradycji do psychologicznej typologii. Oznacza to także, że jeśli diagram sefirot pojawia się jako mapa planu sytuacyjnego, to wyłącznie w trybie minimalnej ingerencji: jako narzędzie organizacji relacji (granica, dystrybucja, mediacja, transmisja, domknięcie) pomiędzy obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem, przy zachowaniu jawności statusu (język znaków) i jawności ograniczeń (brak roszczeń dowodowych). W takim ujęciu sefirotyka staje się nie „magią", lecz wysokiej klasy aparatem kompozycji relacyjnej, który może wzmacniać precyzję pracy i etyczną odpowiedzialność, zamiast wzmacniać aurę i zależność.

35.5. Numerologia — porządek metaforyczny i pułapki nadinterpretacji

Numerologia, rozumiana szeroko jako zespół praktyk przypisujących liczbom stabilne znaczenia jakościowe oraz zdolność „organizowania" doświadczenia, jest zjawiskiem transhistorycznym i transkulturowym, ale niejednorodnym: pod wspólną nazwą funkcjonują zarówno wyspecjalizowane tradycje arytmologiczne wywiedzione z późnej starożytności (wątki pitagorejskie i neoplatońskie), jak i nowożytne oraz współczesne systemy dywinacyjne o charakterze popularnym, często sklejone eklektycznie z astrologią, korespondencjami hermetycznymi, psychologiczną terminologią samopoznania i rynkową retoryką „wibracji". W perspektywie kulturoznawczej i antropologicznej istotne jest to, że liczba w numerologii nie jest traktowana jako narzędzie pomiaru, lecz jako operator semiozy: ma wytwarzać porządek metaforyczny, umożliwiać klasyfikację zdarzeń, dostarczać narracyjnych „haków" pamięciowych i tworzyć pozór konieczności w sytuacji fundamentalnej niepewności. W tym sensie numerologia działa jak technologia sensu, której skuteczność – o ile w ogóle zachodzi – jest skutecznością pragmatyczną i retoryczną, a nie skutecznością w znaczeniu empirycznej przyczynowości. To rozróżnienie jest kluczowe dla psychoperformansu: liczba może być użyta jako rygor formy, rytmu i progu w planie sytuacyjnym, ale nie może stać się substytutem dowodu ani narzędziem dominacji interpretacyjnej.

Trzeba przy tym jasno odróżnić tradycje, które wytwarzały teologię lub metafizykę liczby, od późniejszych praktyk predykcyjnych. W starożytności i późnej starożytności istnieje rozległy obszar arytmologii (często mylony z numerologią w sensie współczesnym), w którym liczba ma status zasady porządkującej kosmos i myślenie: wątki pitagorejskie, późniejsze syntezy platońskie i neoplatońskie, a także traktaty arytmetyczne i „teologie liczb" przypisywane tradycji pitagorejskiej. U autorów takich jak Nikomachos z Gerazy liczba bywa jednocześnie

kategorią matematyczną i filozoficzną, natomiast w kręgach neopitagorejskich i neoplatońskich (wokół autorów takich jak Jamblich) pojawia się wyraźna tendencja do traktowania struktury liczby jako języka analogii, który pozwala mówić o porządku świata w rejestrze jakości, harmonii i proporcji. Równolegle w chrześcijaństwie późnoantycznym i średniowiecznym rozwija się symbolika liczb (np. w egzegezie biblijnej i teologii), gdzie „trójka", „siódemka", „dwanaście" czy „czterdzieści" działają jako figury hermeneutyczne i liturgiczne, nie jako kalkulatory losu. Jeszcze inaczej funkcjonuje liczba w judaizmie, gdzie techniki literowo-liczbowe (gematria i pokrewne procedury) pozostają wewnątrz określonych reżimów egzegezy i praktyki, a ich sens jest zależny od wspólnoty interpretacyjnej, języka i kontekstu tekstowego; utożsamianie tego z nowoczesną numerologią popularną jest metodologiczną pomyłką i etycznym skrótem.

Współczesna numerologia masowa, operująca kategoriami typu „liczba drogi życia", „wibracja imienia", „rok osobisty", wyłoniła się przede wszystkim z dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych rewitalizacji okultystycznych oraz z duchowości typu New Thought i ruchów parareligijnych, które łączyły język energii, moralizujący indywidualizm oraz obietnicę samosterowalności losu. W tym obiegu istotne są zarówno figuracje tradycji pitagorejskiej (często w wersji uproszczonej i zmitologizowanej), jak i wpływy teozoficzne oraz popularne podręczniki i systemy rozwijane przez autorów przełomu XIX i XX wieku, takich jak L. Dow Balliett, a także szeroko rozpowszechnione praktyki „numerologii imion" i „analizy charakteru" kojarzone z postaciami typu Cheiro. Dla analizy kulturowo-historycznej ważne jest to, że te systemy upodabniają się formalnie do procedury obliczeniowej, co wytwarza wrażenie obiektywności: rezultat wygląda jak wynik rachunku, więc bywa traktowany jak fakt. W rzeczywistości jednak mamy do czynienia z konstrukcją opartą na arbitralnych mapowaniach (litera–liczba, redukcja, wybór wariantu, selekcja reguł), a więc z maszyną interpretacyjną, która generuje wieloznaczność i dopiero wtórnie ją domyka w formę „profilu". Z perspektywy psychologii poznawczej jest to idealne środowisko dla efektu Barnuma-Forera (ogólne opisy uznawane za trafne, bo łatwo je dopasować do siebie), dla błędu potwierdzenia oraz dla apofenii; z perspektywy metodologii wnioskowania jest to obszar „wielu stopni swobody", w którym łatwo o dopasowanie po fakcie, a więc o iluzję trafności.

W antropologii i socjologii religii liczba działa często jako narzędzie klasyfikacji i stabilizacji granic: Émile Durkheim pokazywał, że systemy symboliczne są ściśle splecione ze strukturą wspólnoty i jej rytuałami, a więc „porządek znaczeń" jest zarazem porządkiem społecznym; Claude Lévi-Strauss ujmował podobne zjawiska w kategoriach struktur różnic i operacji na opozycjach; Mary Douglas analizowała, jak kategorie czystości, ryzyka i granicy organizują kulturę; Victor Turner opisywał liminalność i mechanizmy przejścia, w których znak i rytuał przestawiają uczestników w inną konfigurację relacji. Na tym tle numerologia jest czytelna jako technologia redukcji złożoności: w sytuacji nadmiaru możliwych interpretacji świata liczba działa jak klamra, która „uspójnia" narrację, pozwala przypisać zdarzeniom miejsce w tabeli, a przez to obniża dysonans poznawczy i zwiększa poczucie sterowalności. Problem zaczyna się wówczas, gdy to poczucie sterowalności zostaje sprzedane jako „dowód prawdy", a tabela liczbowa staje się narzędziem władzy nad uczestnikiem: interpretacja zyskuje status diagnozy, a diagnoza status nakazu.

Psychoperformans nie powinien zatem traktować numerologii jako „systemu wiedzy", lecz jako szczególny wariant pracy na porządku metaforycznym, który może zostać użyty wyłącznie w reżimie anty-mistyfikacji. Z metodologicznego punktu widzenia jest to analogiczne do pracy

z ograniczeniami formalnymi w sztuce i z protokołami rytmicznymi w muzyce: liczba może być parametrem kompozycji, a nie ontologicznym rozstrzygnięciem. W planie sytuacyjnym liczba może regulować rytm wejść i wyjść, liczbę powtórzeń gestu, czas ekspozycji obiektu–klucza, liczbę przejść między strefami przestrzeni, stopniowanie światła, segmentację warstwy dźwiękowej, a także strukturę słowa (np. długość fraz, liczbę wariantów, powtórzenia). Taka parametryzacja jest w pełni kompatybilna z rygorem naukowego rozpoznania praktyki: można ją opisać, zreplikować na poziomie struktury, poddać audytowi, a jednocześnie utrzymać sens jako warstwę negocjowalną i odwracalną. To jest zasadnicza różnica wobec numerologii predykcyjnej, która domyka znaczenie w trybie przymusu: „skoro liczba taka, to ty taki; skoro rok taki, to musisz zrobić to". Psychoperformans musi utrzymać prawo odmowy sensu oraz pluralność odczytań, inaczej liczba stanie się fetyszem autorytetu.

W dalszym ciągu podrozdziału zostaną doprecyzowane konkretne pułapki nadinterpretacji: jak numerologia wykorzystuje formalizm do produkcji pozoru dowodu, jak działa mechanizm selekcji reguł i dopasowania po fakcie, jakie są typowe strategie retoryczne immunizujące system przed krytyką, oraz jak projektować użycie liczb w psychoperformansie tak, aby liczba pozostawała parametrem formy, a nie narzędziem dominacji. Równolegle zostanie pokazane, w jaki sposób liczba może stać się precyzyjnym operatorem pracy na progu i rytmie w obrazie, słowie, geście, świetle, dźwięku i obiekcie, bez przejścia w predykcję i bez naruszenia zasad nie-zawłaszczania.

Najbardziej charakterystyczną pułapką nadinterpretacji w numerologii jest pozór obiektywizacji, czyli sytuacja, w której formalny zapis (suma cyfr, redukcja, przypisanie literom wartości, wyprowadzenie „liczby" z daty) zostaje błędnie utożsamiony z procedurą pomiarową. Pomiar w naukach empirycznych jest sprzężony z teorią wielkości, aparaturą, błędem pomiaru, powtarzalnością oraz kryteriami walidacji narzędzia; w numerologii mamy natomiast do czynienia z formalizmem semantycznym, który generuje etykiety i narracje. Ten formalizm jest jednak poznawczo mylący, ponieważ uruchamia heurystykę „liczba = obiektywność": to, co da się policzyć, wydaje się bardziej realne. Ian Hacking opisywał historycznie, jak kategorie probabilistyczne i statystyczne zmieniały sposób mówienia o świecie i jak „wytwarzają" określone typy obiektów społecznych; analogicznie w numerologii formalizm wytwarza obiekty semiotyczne (liczby–tożsamości), które później zaczynają działać jak realne właściwości osoby, mimo że są produktem reguł mapowania. Dla psychoperformansu wniosek jest jednoznaczny: jeśli liczba ma się pojawić w planie sytuacyjnym, musi być jawnie zadeklarowana jako operator formy albo jako operator metaforyczny, a nie jako wynik pomiaru „czegoś w człowieku". W przeciwnym razie plan sytuacyjny zacznie symulować diagnostykę, a to uruchamia zarówno mistyfikację, jak i ryzyko przemocy interpretacyjnej, ponieważ uczestnik może zostać wciągnięty w rolę „przedmiotu obliczenia".

Drugą pułapką jest mechanika dopasowania po fakcie, czyli problem, który w języku metodologii można opisać jako nadmiar stopni swobody i elastyczność reguł. W numerologii wybór procedury redukcji (czy redukować do cyfry pojedynczej, czy zostawiać liczby mistrzowskie, kiedy je zostawiać), wybór mapowania liter na liczby, decyzje o tym, czy uwzględniać znaki diakrytyczne, warianty zapisu imienia, kolejność imion, a nawet wybór tego, czy w ogóle liczyć „wibrację nazwiska", tworzą przestrzeń decyzyjną, w której można uzyskać niemal dowolny rezultat, jeśli tylko selekcja reguł jest wykonywana po tym, jak pojawi się oczekiwany „sens". W statystyce i w praktyce badań ilościowych taki problem jest powiązany z

p-hackingiem i z błędami wielokrotnych porównań; w praktyce symbolicznej jest to analogiczny mechanizm: duża liczba wariantów generuje nie tylko różne wyniki, lecz także duże prawdopodobieństwo, że któryś wynik „trafi" w aktualną narrację uczestnika. Wówczas pojawia się iluzja trafności, która nie wynika z jakiejkolwiek adekwatności narzędzia, lecz z samej obfitości wariantów. Psychoperformans, jeśli w ogóle dopuszcza numerologiczne ograniczenia, musi odwrócić tę logikę: reguły są zamrażane przed zdarzeniem, zakres możliwych wariantów jest minimalizowany, a funkcja liczby jest formotwórcza, nie predykcyjna. To jest w istocie przeniesienie zasady prerejestracji na grunt praktyki artystycznej: nie po to, by udawać eksperyment, lecz po to, by wyłączyć dopasowanie po fakcie jako generator fałszywej pewności.

Trzecią pułapką jest zjawisko znane w psychologii jako efekt Barnuma–Forera, czyli skłonność do uznawania ogólnych, wieloznacznych opisów za wyjątkowo trafne, jeśli opis jest przedstawiony jako „spersonalizowany". Mechanizm ten jest wzmacniany przez błąd potwierdzenia oraz selektywną pamięć: człowiek zapamiętuje trafienia, ignoruje pudła, a następnie rekonstruuje narrację w trybie retrospektywnym. Daniel Kahneman i Amos Tversky opisywali szereg heurystyk i błędów poznawczych, które w takich sytuacjach pracują automatycznie, bez intencji oszustwa; z kolei Gerd Gigerenzer zwracał uwagę, że intuicje probabilistyczne człowieka są szczególnie podatne na zniekształcenia, gdy brakuje edukacji w zakresie ryzyka i bazowych częstości. W numerologii ta podatność bywa wykorzystywana retorycznie: opis ma być na tyle szeroki, by większość osób mogła się w nim rozpoznać, i na tyle sugestywny, by uruchomić emocjonalny efekt „to o mnie". Psychoperformans powinien ten mechanizm rozpoznawać i neutralizować. Jeżeli liczba jest użyta jako ograniczenie formy, to nie jest w ogóle potrzebny opis typu „twoja liczba mówi, że…", bo to natychmiast wprowadza roszczenie diagnostyczne; zamiast tego można opisywać jedynie parametry procesu: „przyjęliśmy strukturę pięciu przejść", „zastosowaliśmy rytm siedmiu powtórzeń", „domknęliśmy sekwencję po dwunastym progu". Taki język zatrzymuje liczbę w roli kompozycyjnej i odcina ją od retoryki profilowania.

Czwartą pułapką jest narratywizacja, czyli tendencja do budowania spójnych opowieści z materiału przypadkowego, fragmentarycznego i wieloprzyczynowego. Nassim Nicholas Taleb opisywał „narrative fallacy" jako mechanizm redukcji złożoności świata przez opowieść, która nadaje zdarzeniom pozór konieczności; w praktykach symbolicznych ta redukcja jest szczególnie kusząca, bo opowieść daje poczucie sterowalności i łagodzi lęk epistemiczny. Numerologia działa tu jak matryca narracyjna: wytwarza etykietę, a etykieta przyciąga interpretacje, porządkuje pamięć i wybiera z doświadczenia te elementy, które do niej pasują. Problem nie polega na tym, że opowieści są „złe" – opowieść jest podstawową technologią ludzkiej tożsamości – lecz na tym, że numerologia bywa przedstawiana jako obiektywny opis przyczyn i praw, a nie jako narzędzie opowieści. Psychoperformans musi utrzymać rozróżnienie z podrozdziału 35.3: język znaków może organizować narrację, ale język dowodów nie może być podmieniany przez narrację, a opowieść nie może uzyskać statusu przymusu. Dlatego plan sytuacyjny, jeśli korzysta z liczb, powinien zawierać mechanizm „rozszczelnienia opowieści": dopuszczanie wielu interpretacji, dopuszczanie „ciszy semantycznej", dopuszczanie opisu bez wniosku, a także świadome praktyki kontrnarracyjne, w których liczba nie zamyka sensu, tylko otwiera serię wariantów działania.

Piątą pułapką jest immunizacja systemu numerologicznego przed krytyką. W wielu obiegach dywinacyjnych i ezoterycznych funkcjonują strategie, które w logice argumentacji pełnią rolę

tarczy: jeśli przewidywanie nie działa, winny jest interpretujący, uczestnik, „blokada”, „opór”, „zła intencja”, „energia” albo „niezrozumienie metody”. Taka retoryka jest szczególnie niebezpieczna, ponieważ odbiera możliwość falsyfikacji w sensie Popperowskim i jednocześnie tworzy relację zależności: uczestnik musi uznać autorytet systemu, nawet gdy doświadczenie temu przeczy. W psychoperformansie taka immunizacja jest niedopuszczalna z powodów etycznych: prowadzący nie może przenosić odpowiedzialności za sens na uczestnika w trybie winy, nie może też używać niepowodzenia jako dowodu na „niewystarczalność” uczestnika. Zasada anty-mistyfikacji wymaga, by w planie sytuacyjnym istniało miejsce na wynik negatywny, na brak sensu, na sprzeczność interpretacji, na dysonans i na przerwanie procesu bez sankcji. To jest też bezpośrednio powiązane z epistemiczną sprawiedliwością: uczestnik ma prawo nie uznać interpretacji i nie powinien być za to stygmatyzowany. W praktyce oznacza to, że liczba – jeśli w ogóle się pojawia – nie może być narzędziem presji, tylko parametrem formy, który można porzucić bez straty godności i bez naruszenia kontraktu wspólnotowego.

W tym miejscu widać, że numerologia jako „porządek metaforyczny” może być w psychoperformansie użyteczna, ale tylko wtedy, gdy jest zdemontowana z roszczeń predykcyjnych i diagnostycznych. Jej użyteczność polega na tym, że liczba potrafi działać jako rygor rytmu, jako generator progów, jako mechanizm segmentacji czasu i przestrzeni, jako narzędzie kontroli powtórzenia, a więc jako operator uwagi, pamięci proceduralnej i napięcia dramaturgicznego. W praktyce sztuki współczesnej i w kompozycji muzycznej praca na liczbowych ograniczeniach jest czymś zupełnie normalnym i nie wymaga metafizyki: serializm, minimalizm, techniki permutacyjne, partytury zdarzeniowe, algorytmiczne strategie struktury – wszystkie one pokazują, że liczba może być czystą technologią formy. Psychoperformans może tę lekcję przejąć, integrując ją z zasadą obiektu–klucza: liczba może opisywać relacje między obiektami, sekwencję manipulacji, stopniowanie kontaktu, dystrybucję intensywności, ale nie może opisywać „istoty” uczestnika. W kolejnym fragmencie zostaną więc sformułowane precyzyjne zasady projektowania liczbowych ograniczeń w planie sytuacyjnym tak, aby minimalizować ryzyko efektu Barnuma, dopasowania po fakcie i retorycznej immunizacji, a zarazem maksymalizować kontrolę formalną i etyczną przejrzystość.

W psychoperformansie najbezpieczniejszą metodą „odczarowania” numerologii jest przeformułowanie jej z systemu predykcyjno-profilującego w narzędzie operacjonalizacji formy, a więc w zestaw jawnych ograniczeń kompozycyjnych, które można opisać, odtworzyć i poddać audytowi bez jakiegokolwiek roszczenia do „prawdy o osobie”. Takie przeformułowanie wymaga dyscypliny protokołu: reguły wyznaczania liczb muszą być ustalone przed zdarzeniem (w logice prerejestracji rozumianej tu jako etos transparentności, nie jako imitacja eksperymentu laboratoryjnego), a następnie „zamrożone” na czas działania; wszelka późniejsza zmiana reguł musi być jawna i opisana jako modyfikacja planu sytuacyjnego, a nie „korekta interpretacji”. Ten reżim protokołu jest odpowiednikiem tego, co w metodologii badań nazywa się kontrolą stopni swobody i ochroną przed dopasowaniem po fakcie, a w praktyce sztuki ma długą genealogię w postaci poetyk ograniczeń i procedur: Oulipo (Raymond Queneau, Georges Perec) pokazywało, że rygor formalny generuje produktywną różnicę bez metafizyki; John Cage wykorzystywał operacje losowe jako metodę rozszczelnienia autorytaryzmu decyzji kompozytorskiej, a Iannis Xenakis budował struktury dźwiękowe na formalizmach probabilistycznych i matematycznych nie po to, by „dowodzić” czegokolwiek o człowieku, lecz by wytworzyć określoną dynamikę percepcji i intensywności. W sztuce konceptualnej Sol LeWitt rozwijał logikę instrukcji jako autonomicznej partytury realizacji, a w tradycjach performance

art i post-Fluksusu notacja zdarzeń (event scores) bywała narzędziem, które przenosi ciężar z interpretacji na operację, z autorytetu na procedurę, z „tajemnicy" na przejrzystość. Psychoperformans może tę genealogię wykorzystać, ponieważ pozwala ona traktować liczbę jako parametr intensywności, rytmu, segmentacji i progu, a nie jako narzędzie psychometryczne ani dywinacyjne.

Praktycznie oznacza to, że liczby w planie sytuacyjnym powinny pracować na trzech poziomach: struktury czasu, struktury przejścia oraz struktury relacji z obiektem–kluczem. Poziom czasu to segmentacja, tempo i powtórzenie: liczba może determinować liczbę sekwencji, długości ekspozycji, liczbę iteracji gestu, liczbę pauz lub liczbę „przełączeń" modalnych między obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem, bez dobudowywania narracji o „wibracji". Poziom przejścia to praca na progach w sensie antropologicznym i performatywnym: Victor Turner opisywał liminalność jako stan przejściowy, a Arnold van Gennep analizował rytuały przejścia w strukturze separacja–limen–inkorporacja; liczba może tu działać jako formalny regulator progów, który utrzymuje dramaturgiczny rytm przejść bez konieczności mitologizowania ich „kosmiczną koniecznością". Poziom relacji z obiektem–kluczem jest szczególnie zgodny z logiką psychoperformansu: zamiast interpretować liczbę jako esencję uczestnika, liczba określa liczbę aktów manipulacji obiektem, liczbę zmian jego położenia, liczbę transformacji faktury, ułożenia lub relacji do ciała, a także liczbę aktów symbolicznych wykonywanych na obiekcie w sensie rytualno-performatywnych technologii znaczenia. W tym reżimie liczba nie „opisuje człowieka", tylko opisuje operację; człowiek zachowuje podmiotowość, ponieważ może operację przyjąć, odrzucić, skrócić, zawiesić albo przerwać, nie ponosząc kary semantycznej. To jest zasadniczy warunek etyczny: liczba nie może stać się narzędziem przymusu ani stygmatyzacji, a prowadzący nie może zamieniać „niezgody" w dowód „blokady", ponieważ taka immunizacja jest formą przemocy interpretacyjnej i przekształca praktykę w relację zależności.

Aby zminimalizować ryzyko efektu Barnuma–Forera i innych mechanizmów poznawczych sprzyjających iluzji trafności, psychoperformans powinien wprowadzić zasadę demontażu języka profilowania. Zamiast zdań typu „twoja liczba oznacza, że jesteś…", stosuje się język operacyjny i modalnie kwalifikowany: „w tym działaniu przyjęliśmy strukturę ośmiu powtórzeń", „ta sekwencja ma pięć progów przejścia", „domknięcie następuje po trzeciej transformacji obiektu". Jeżeli pojawia się interpretacja, musi mieć status hipotezy semio-pragmatycznej, nie diagnozy; musi być odwracalna i otwarta na alternatywy, co odpowiada temu, co w badaniach jakościowych nazywa się analizą przypadków negatywnych oraz testowaniem konkurencyjnych wyjaśnień, a w hermeneutyce – uznaniem koła hermeneutycznego i wielości sensu bez przymusu jego domknięcia. W praktyce komunikacyjnej pomocna jest teoria aktów mowy J. L. Austina i Johna Searle'a: interpretacja wypowiedziana w trybie kategorycznym jest aktem władzy, nawet jeśli formalnie „tylko" opisuje. Dlatego prowadzący i świadek powinni utrzymywać reżim epistemicznej skromności i kalibracji: jawnie oddzielać opis od interpretacji, interpretację od wniosku, wniosek od normy, a normę od nakazu. Dodatkowo, w duchu krytyki dyskursu Michela Foucaulta, trzeba mieć świadomość, że sam styl mówienia wytwarza prawdę społeczną; jeśli numerologia ma być w psychoperformansie jedynie porządkiem metaforycznym, to nie może być komunikowana stylem instytucjonalnej diagnozy ani stylem charyzmatycznego „wtajemniczenia". Zamiast tego praktykuje się transparentność protokołu, refleksyjność (jawne ujawnienie presupozycji), oraz

kontrolę retorycznej presji, która mogłaby zamienić ograniczenie formy w przemoc semantyczną.

Istnieje jeszcze jedna, subtelniejsza pułapka nadinterpretacji: przeniesienie numerologii z poziomu ograniczeń formalnych na poziom rzekomej przyczynowości społecznej, czyli sytuacja, w której liczby zaczynają determinować decyzje życiowe w trybie „autorytetu tabeli". Taki mechanizm jest bliski temu, co Max Weber opisywał jako racjonalizację i odczarowanie świata, które paradoksalnie może produkować nowe formy magiczności, jeśli formalne procedury stają się fetyszem; jest też bliski temu, co w psychologii społecznej bywa ujmowane jako zewnętrzne umiejscowienie kontroli, gdzie decyzja zostaje oddana narzędziu, a nie podmiotowi. Psychoperformans musi temu przeciwdziałać, ponieważ jego celem jest wzmacnianie sprawczości i odpowiedzialności, a nie delegowanie decyzji na system znaków. Dlatego liczby w planie sytuacyjnym powinny pozostać w obrębie zdarzenia jako parametry kompozycji i jako narzędzia regulacji uwagi, a nie jako narzędzia podejmowania decyzji o świecie. W tym sensie numerologia może stać się materiałem krytycznym: można ją użyć performatywnie jako scenę, na której demaskuje się mechanizm autorytetu formalizmu, pokazując, jak łatwo człowiek oddaje podmiotowość tabeli, i jak można tę podmiotowość odzyskać przez przerwanie, odwrócenie, zmianę reguły lub odmowę interpretacji. Taka praktyka nie tylko spełnia zasady anty-mistyfikacji, lecz także pozwala potraktować numerologię jako studium ryzyka nadinterpretacji, a więc jako narzędzie edukacji epistemicznej w działaniu, zgodne z naukowym rozpoznaniem psychoperformansu jako technologii relacyjnej i kompozycyjnej, a nie jako systemu roszczeń.

Jeżeli numerologię potraktuje się jako porządek metaforyczny, a nie jako rzekomy instrument poznawczy, wówczas odsłania się jej właściwa funkcja kulturowa: to technika semantycznej segmentacji świata, która przypomina inne narzędzia klasyfikacji, tyle że zamiast kategorii jakościowych stosuje kategorie liczbowe. Ten mechanizm ma długą historię w kulturze Zachodu, ale jego współczesna skuteczność nie wynika z „praw liczb", tylko z epistemicznej atrakcyjności kwantyfikacji. Theodore M. Porter opisywał, jak „zaufanie do liczb" staje się strategią legitymizacji w sytuacjach sporu i niepewności, a Alain Desrosières analizował polityczną rolę statystyki i kategorii liczbowych w wytwarzaniu obiektów administracyjnych. Numerologia popularna pasożytuje na tym samym odruchu: wytwarza wrażenie, że to, co zostało wyrażone liczbą, jest bardziej realne, bardziej „twarde" i bardziej sprawdzalne, nawet jeśli jest tylko etykietą semantyczną. To dlatego w praktyce psychoperformansu nie wystarczy powiedzieć „to tylko metafora"; trzeba aktywnie rozbroić mechanizm legitymizacji przez liczbę, bo inaczej formalizm będzie działał jak autorytet i wciągnie uczestnika w relację podporządkowania wobec „wyniku".

Najlepszą odpowiedzią jest tu wprowadzenie testów anty-mistyfikacji, które funkcjonują nie jako teoria, lecz jako element protokołu planu sytuacyjnego. Pierwszy test to test inwariancji reguł: czy wynik zależy od arbitralnego wyboru mapowania i redukcji, czy jest stabilny mimo zmian zapisu. Jeżeli wynik gwałtownie się zmienia, to znak, że mamy do czynienia z maszyną produkcji wariantów, a nie z narzędziem rozpoznania. Drugi test to test odwracalności interpretacji: czy uczestnik może przyjąć liczbę jako ograniczenie formy bez przymusu przyjęcia narracji o sobie, oraz czy może odmówić interpretacji bez sankcji. Trzeci test to test kontrfaktyczny: czy dana opowieść „z liczby" wnosi rozróżnienia, które byłyby niemożliwe do uzyskania bez tej liczby, czy tylko rekonstruuje to, co i tak jest dostępne przez ogólne opisy,

efekt Barnuma i selektywną pamięć. Czwarty test to test presji retorycznej: czy prowadzący i świadek mówią w trybie propozycji i kwalifikacji, czy w trybie diagnozy i wyroku. W tym miejscu powraca analiza aktów mowy Austina i Searle'a: „interpretacja" wypowiedziana jako asercja wytwarza zobowiązanie i podporządkowanie, nawet jeśli formalnie ma status metafory, a więc styl wypowiedzi jest częścią etyki, nie dodatkiem.

Dla psychoperformansu fundamentalne jest, by liczba pozostała w obrębie operacji, a nie w obrębie tożsamości. Jeśli liczba staje się etykietą osoby, natychmiast uruchamia się podmiana rejestru: porządek metaforyczny zaczyna imitować porządek dowodów, a uczestnik zaczyna być traktowany jak obiekt klasyfikacji. To rodzi ryzyko epistemicznej niesprawiedliwości w sensie Mirandy Fricker: uczestnik traci wiarygodność jako świadek własnego doświadczenia, bo „system" wie lepiej, a jego sprzeciw bywa re-interpretowany jako „opór" i kolejne potwierdzenie. Z perspektywy etyki praktyki jest to niedopuszczalne, bo ustanawia asymetrię władzy: liczba nie tylko organizuje formę, ale zaczyna organizować hierarchię. W psychoperformansie rolą świadka i prowadzącego jest przeciwnie ochrona podmiotowości: uczestnik zachowuje prawo do opisu bez interpretacji, do interpretacji bez wniosku, do wniosku bez normy, a przede wszystkim do przerwania udziału bez konieczności uzasadniania się wobec „systemu".

Warto też ujawnić, że numerologia jest kulturowo bliska współczesnym technikom scoringu i profilowania, choć oczywiście nie jest tym samym. Analogiczność polega na wspólnej fantazji kwantyfikacji: złożone zjawisko zostaje sprowadzone do liczby, a liczba zaczyna pełnić funkcję decyzji i autorytetu. W analizach rządomyślności i technik władzy Michel Foucault pokazywał, że klasyfikacja jest narzędziem zarządzania; w późniejszych diagnozach społeczeństw kontroli akcentuje się, że oceny, wskaźniki i rankingi mają moc realnego kształtowania zachowań. Numerologia w obiegu popularnym jest „łagodną" wersją tej logiki: oferuje autorytet tabeli w sferze prywatnej. Psychoperformans może tę analogię wykorzystać krytycznie: nie po to, by wzmocnić numerologię, lecz by odsłonić mechanizm uległości wobec liczby. W planie sytuacyjnym liczba może stać się materiałem demaskacji: pokazuje się, jak łatwo formalizm przejmuje rolę rozumu, oraz jak łatwo „porządek metaforyczny" podszywa się pod „porządek dowodów", gdy tylko pojawi się obietnica redukcji niepewności.

Z tego powodu w dojrzałym użyciu liczb w psychoperformansie zaleca się zasadę jawnego zakresu i jawnej funkcji. Zakres oznacza, że liczba dotyczy wyłącznie konstrukcji zdarzenia: segmentacji czasu, liczby progów, liczby aktów manipulacji obiektem–kluczem, liczby przejść między strefami przestrzeni i relacji, liczby rekurencji w obrazie, słowie, geście, świetle, dźwięku i obiekcie. Funkcja oznacza, że liczba ma wyłącznie rolę formotwórczą: reguluje rytm, dystrybuuje uwagę, wytwarza progi, organizuje pamięć proceduralną, stabilizuje kompozycję, ale nie wytwarza roszczeń do wiedzy o osobie ani do przewidywania zdarzeń świata. Jeśli pojawia się interpretacja, jest ona opisana jako hipoteza semio-pragmatyczna, a nie jako diagnoza; jeśli pojawia się opowieść, jest ona traktowana jako narzędzie pracy na sensie, a nie jako dowód. Takie rozróżnienie jest zgodne zarówno z krytyką błędów poznawczych opisywanych przez Kahnemana i Tversky'ego, jak i z rygorem argumentacji w duchu Toulmina, gdzie ciężar epistemiczny twierdzenia ma odpowiadać ciężarowi uzasadnienia, a nie sile sugestii.

W tym miejscu można też doprecyzować, dlaczego „pułapka nadinterpretacji” jest w numerologii tak częsta: ponieważ liczba jest znakiem o wysokiej kompresji, który działa jak skrót do opowieści. Skrót jest poznawczo wygodny, ale epistemicznie niebezpieczny, bo uruchamia natychmiastową generalizację. Psychoperformans powinien zatem praktykować przeciw-skrót: zamiast zaczynać od liczby i dopisywać do niej narrację, zaczyna od materialnej operacji w zdarzeniu, a liczbę traktuje jako ograniczenie, które można sprawdzić w opisie i dokumentacji. Wtedy liczba przestaje działać jak fetysz, a zaczyna działać jak parametr, który da się intersubiektywnie rozpoznać: każdy może zobaczyć, że było siedem przejść, pięć powtórzeń, trzy transformacje obiektu, a nie tylko „poczuć”, że „liczba tak mówi”. Ten ruch jest kluczowy dla naukowego rozpoznania psychoperformansu: przenosi ciężar z prywatnej pewności na publiczną opisywalność, bez redukowania sensu do jednego odczytania.

Podsumowując, numerologia jest w tej książce ujmowana jako porządek metaforyczny, który bywał historycznie wiązany z arytmologią filozoficzną i z symboliką religijną, a współcześnie funkcjonuje głównie jako dywinacyjna technologia narracji oraz autorytetu formalizmu. Psychoperformans może ją wykorzystać wyłącznie w trybie krytyczno-kompozycyjnym: jako ograniczenie formy, generator progów i rytmu, narzędzie segmentacji planu sytuacyjnego oraz okazję do edukacji epistemicznej przez demontaż przymusu „wyniku”. Wszelkie roszczenia predykcyjne, profilujące i diagnostyczne muszą zostać wykluczone, ponieważ wprowadzają immunizację, przemoc interpretacyjną i zawłaszczenie podmiotowości uczestnika przez tabelę.

35.6. Astrologia i astropsychologia — systemy i status poznawczy

Astrologia, rozumiana historycznie, nie jest jedną, niezmienną „doktryną”, lecz rodziną systemów predykcyjno-diagnostycznych i hermeneutycznych, które powstawały w różnych reżimach wiedzy: od kosmologii starożytnej, przez średniowieczną naukę o niebie sprzężoną z medycyną humoralną i filozofią przyrody, po nowoczesne i współczesne formy astrologii psychologicznej (często określanej jako astropsychologia), operujące językiem osobowości, narracji i symbolicznych konfiguracji. Dla perspektywy okultystycznej tej książki kluczowe jest rozdzielenie dwóch poziomów: astrologii jako kulturowej technologii sensu i organizacji czasu oraz astrologii jako roszczenia do wiedzy przyczynowej o świecie i człowieku. W pierwszym sensie astrologia może zostać opisana jako wyspecjalizowany język znaków, rozbudowana semiotyka relacji między cyklicznością nieba a cyklicznością życia społecznego, rytuału i narracji biograficznej; w drugim sensie wchodzi w konflikt z nowoczesnymi standardami dowodzenia i walidacji empirycznej. Psychoperformans, który rozpoznajemy naukowo, nie może przyjmować roszczeń przyczynowych astrologii jako faktów, ale może analizować jej funkcje psychokulturowe i, pod ścisłym rygorem anty-mistyfikacji, wykorzystywać jej aparat symboliczny jako narzędzie kompozycji planu sytuacyjnego, bez predykcji i bez profilowania osoby.

Genealogia astrologii w świecie śródziemnomorskim jest zwykle rekonstruowana jako splot obserwacji astronomicznych i systemów omenicznych Mezopotamii z późniejszą grecko-egipską syntezą astrologii horoskopowej w okresie hellenistycznym. W klasycznej astrologii horoskopowej kluczową rolę odgrywa moment „horoskopu” (ascendent, horyzont wschodni) jako punktu konstrukcyjnego mapy nieba, a cała reszta aparatu pojęciowego jest próbą zbudowania mapy relacji: znaki zodiaku jako segmenty ekliptyki, planety jako „sprawcy” lub

wskaźniki jakości, domy jako topologia dziedzin życia, aspekty jako geometria relacji. W tradycji antycznej i późnoantycznej dysponujemy zarówno materiałami poetyckimi (Manilius), jak i traktatami technicznymi (Dorotheus z Sydonu, Vettius Valens), a w szczególności dziełem Klaudiusza Ptolemeusza „Tetrabiblos", które jest próbą racjonalizacji astrologii w kategoriach przyczynowości naturalnej i wpływu środowiskowego, to znaczy w języku, który miał czynić z astrologii część „filozofii przyrody". To historycznie ważne: już tu widać, że astrologia aspiruje do statusu wyjaśniania, a nie jedynie interpretacji, i że jej aparat predykcyjny jest spleciony z ówczesną kosmologią oraz z teoriami jakości (ciepło–zimno, suchość–wilgoć) używanymi w medycynie. W późnej starożytności i średniowieczu ta ambicja narasta: astrologia przenika do praktyk medycznych i prognostycznych, do kalendarzy, do polityki, do rozumienia „czasów" i kryzysów, przy czym jej instytucjonalna legitymizacja bywała zmienna i sporna, zależna od relacji między autorytetem religijnym, uniwersytecką filozofią natury i praktykami dworskimi.

W świecie islamu średniowiecznego astrologia została rozwinięta i przekazana dalej do łacińskiej Europy wraz z astronomią, matematyką i teorią instrumentów. Autorzy tacy jak Abū Maʿshar (Albumasar) odegrali ogromną rolę w systematyzacji astrologii i w jej teoretycznym uzasadnianiu, a al-Kindī uczestniczył w szerokim projekcie myślenia o wpływach nieba, przyczynowości i „promieniowania" jakości, co w późniejszych wiekach rezonowało z rozmaitymi teoriami oddziaływań. Dla naszej metodologii ważne jest nie tyle powtarzanie dawnych roszczeń, ile rozpoznanie faktu, że astrologia była realnym elementem historii wiedzy i instytucji, zanim została wyparta na margines przez transformacje nauk przyrodniczych. Ten fakt bywa nadużywany: z jednej strony jako argument z tradycji („skoro tak długo istniała, musi być prawdziwa"), z drugiej jako argument redukcjonistyczny („skoro dziś nie jest nauką, była tylko przesądem"). Oba uproszczenia są kulturoznawczo błędne. Poprawny opis wymaga narzędzi historii nauki i socjologii wiedzy: astrologia jest systemem, który funkcjonował w innych reżimach demarkacji, z inną infrastrukturą dowodzenia, z inną teorią przyczynowości i z inną rolą autorytetu tekstu.

Proces nowożytnego „pęknięcia" jest wielowarstwowy. W renesansie i wczesnej nowożytności astrologia współistnieje z astronomią i matematyką, ale rośnie napięcie między praktyką a teorią. Johannes Kepler, sam zaangażowany w praktykę horoskopową z powodów ekonomicznych i instytucjonalnych, zarazem krytykował arbitralność wielu elementów tradycji i próbował ją reformować w duchu geometrii i fizyki, co pokazuje, że spór nie jest prostą opozycją „wiara versus nauka", tylko walką o to, jaki typ przyczynowości jest dopuszczalny. Giovanni Pico della Mirandola w słynnych krytykach astrologii atakował jej roszczenia predykcyjne i logiczne sprzeczności, choć czynił to z pozycji teologiczno-filozoficznych, nie współczesnej metodologii badań. W kolejnych wiekach następuje przesunięcie standardów: rozwój mechaniki, optyki, teorii grawitacji oraz nowoczesnych metod statystycznych i eksperymentalnych zmienia warunki gry. Astrologia traci status wiedzy uniwersyteckiej i pozostaje jako praktyka kulturowa. To przesunięcie jest istotne dla psychoperformansu: pokazuje, że systemy znaków mogą utracić instytucjonalną legitymizację nie dlatego, że „znikają", tylko dlatego, że zmieniają się kryteria dowodzenia, rola instrumentów, definicje przyczynowości oraz infrastruktura weryfikacji.

W XX wieku pojawia się jednak nowy rozdział: astrologia psychologiczna i astropsychologia jako próby przepisywania astrologii z reżimu predykcyjno-kosmologicznego do reżimu narracyjno-psychologicznego. Tu szczególnie często przywoływany jest Carl Gustav Jung, który

interesował się symboliką, synchronicznością i możliwością istnienia „acausal connecting principle", a także wykorzystywał motywy astrologiczne w refleksji nad archetypami i obrazami zbiorowej wyobraźni. Należy zachować rygor: Jungowskie wątki nie stanowią walidacji astrologii jako metody przewidywania, lecz dostarczają języka do opisu jej funkcji symbolicznych i projekcyjnych. W astrologii psychologicznej autorzy tacy jak Dane Rudhyar, a później Liz Greene i Stephen Arroyo, budowali praktykę interpretacji horoskopu jako mapy znaczeń, konfliktów i potencjalności, często w języku zbliżonym do psychologii głębi i psychoterapeutycznych narracji rozwojowych. W niemieckojęzycznych środowiskach rozwijały się też szkoły określające się jako astrological psychology, związane z Bruno i Louise Huber, gdzie nacisk kładziono na diagramy, modele napięć i pracę rozwojową. Z perspektywy statusu poznawczego jest to istotne przesunięcie: astropsychologia zrywa z twardą przyczynowością „wpływu planet" na rzecz języka interpretacji, co może obniżać roszczenie metafizyczne, ale jednocześnie podnosi ryzyko nadinterpretacji i efektu Barnuma–Forera, ponieważ przenosi ciężar na opowieść o osobie. Psychoperformans musi tu zachować szczególną ostrożność: im bardziej astrologia wchodzi w język psychologiczny, tym łatwiej zaczyna udawać diagnozę, a książka przyjęła zasadę, że nie diagnozujemy i nie profilujemy; interesuje nas wyłącznie analiza systemu oraz jego użycie jako aparatu kompozycyjnego, jeśli w ogóle.

Dlatego już na wejściu do podrozdziału o astrologii należy ustanowić demarkację metodologiczną w duchu wcześniejszego rozdzielenia języka znaków i języka dowodów. Język znaków dopuszcza astrologię jako mapę metaforyczną: cykle, progi, rytmy, topologie relacji, figury konfliktu i mediacji. Język dowodów wymaga natomiast, by roszczenia o przyczynowość i trafność predykcyjną były traktowane jako hipotezy wymagające empirycznej walidacji, której astrologia w standardzie naukowym zasadniczo nie spełnia, a próby testów historycznie dostarczały wyników kontrowersyjnych lub negatywnych. W tym miejscu trzeba przywołać choćby to, że dyskusje o testowalności astrologii często odwołują się do klasycznych problemów demarkacji (Karl Popper i kryterium falsyfikowalności, Imre Lakatos i programy badawcze, Paul Thagard i kryteria pseudonauki), a także do konkretnych prób empirycznych, które stawały się punktami odniesienia w debacie. Przykładem jest tzw. „Mars effect" Michela Gauquelina, który inicjował długotrwałe spory o statystykę, selekcję próby i replikowalność; innym przykładem jest podwójnie ślepy test astrologii natalnej opublikowany w latach osiemdziesiątych w czasopiśmie „Nature" przez Shawna Carlsona, który nie potwierdził trafności astrologicznej interpretacji w warunkach kontrolowanych. W tej książce te fakty nie służą do retorycznego „ośmieszania", tylko do kalibracji statusu poznawczego: astrologia jako aparat kulturowy może być analizowana i wykorzystywana symbolicznie, ale nie może być wprowadzana do psychoperformansu jako narzędzie dowodzenia lub predykcji.

Z punktu widzenia planu sytuacyjnego psychoperformansu najważniejsze jest więc pytanie nie „czy astrologia jest prawdziwa", tylko „w jaki sposób jej aparat może organizować działanie bez przemocy interpretacyjnej i bez mistyfikacji". Odpowiedź prowadzi do modelu operacyjnego: astrologiczne kategorie mogą działać jako parametry kompozycji czasu i relacji w zdarzeniu, podobnie jak liczby w poprzednim podrozdziale, ale z dodatkowym rygorem anty-profilowania. W praktyce oznacza to, że nie używa się horoskopu uczestnika jako rzekomej mapy jego osobowości, lecz co najwyżej używa się wybranych figur astrologicznych jako neutralnych, jawnych operatorów dramaturgii: na przykład „aspekt" jako figura napięcia i dialogu, „retrogradacja" jako figura powrotu i rewizji, „koniunkcja" jako figura złączenia, „opozycja" jako figura granicy, a „tranzyt" jako figura przejścia w czasie. Te figury mogą porządkować pracę na

rytmie obrazu, słowa, gestu, światła, dźwięku i obiektu, ale nie mogą zostać przypisane osobie jako esencja. Ten reżim pozwala zachować zarówno intensywność symbolu, jak i metodologiczną skromność: astrologia staje się słownikiem figur, nie systemem diagnozy.

Jeżeli potraktować astrologię jako systemy (w liczbie mnogiej), to podstawową sprawą jest typologia funkcji i technik, ponieważ to ona ujawnia, gdzie i jak rodzą się roszczenia poznawcze. Astrologia natalna (horoskop urodzeniowy) organizuje opowieść o konfiguracji potencjalności i napięć, astrologia horaryjna (pytaniowa) pracuje na logice „chwili zapytania" jako indeksu sytuacji, astrologia elekcyjna (wyboru) modeluje decyzję jako problem optymalnego momentu, astrologia mundalna opisuje cykle zbiorowe (władza, konflikty, gospodarka, epidemie) przez pryzmat koniunkcji i ingresów, a astrologia tzw. medyczna (historycznie realnie sprzężona z medycyną humoralną, flebotomią, kalendarzami zabiegów) jest przykładem szczególnie wrażliwego obszaru, bo tam symbol bardzo łatwo udaje przyczynę. Równolegle istnieją odmiany technik prognostycznych: tranzyty, progresje wtórne, dyrekcje (w tym klasyczne dyrekcje pierwotne), profekcje, solariusze i lunariusze, techniki lat władców, a także rozbudowane systemy „punktów" i „losów" (loty/parts, z „Lotem Fortuny" jako najbardziej klasycznym przykładem) oraz systemy władztw (rulerships), godności (domicyl, egzaltacja, trójliczność, granice/terms, dekanaty/faces), sekty (diurnalność i nocturnalność) i funkcji beneficznych oraz maleficznych. Sama ta złożoność ma znaczenie metodologiczne: im bardziej rozbudowany aparat, tym większa swoboda interpretacyjna i tym łatwiej wytworzyć narrację „pasującą" do każdego przypadku, co w języku demarkacji jest klasycznym problemem niejednoznacznej testowalności i „ratowania hipotezy" przez modyfikację pomocniczą, o czym dyskutowali Karl Popper oraz później Imre Lakatos w analizie programów badawczych.

Warunkiem rzetelnej analizy jest również doprecyzowanie, że astrologia posługuje się elementami astronomii (rzeczywiste cykle ruchów ciał niebieskich i ich pozycje na ekliptyce), ale jej podstawowe kategorie są konstrukcjami interpretacyjnymi. Najbardziej elementarnym przykładem jest zodiak: w astrologii tropikalnej znaki zodiaku są trzydziestostopniowymi segmentami ekliptyki zakotwiczonymi w punkcie równonocy wiosennej, a nie w gwiazdozbiorach jako takich; w astrologii syderycznej znaki są wiązane z odniesieniem do „tła gwiazd" i konkretnego sposobu wyznaczania punktu zerowego (ayanamsa), co prowadzi do systematycznego przesunięcia względem zodiaku tropikalnego. To przesunięcie jest konsekwencją precesji osi ziemskiej (rząd wielkości około 50 sekund kątowych na rok, czyli około 1 stopień na 72 lata), a więc zjawiska czysto astronomicznego, które w praktyce astrologicznej produkuje dwie niezgodne mapy „tego samego nieba". Z punktu widzenia statusu poznawczego jest to ważne nie dlatego, że „kompromituje" astrologię, lecz dlatego, że pokazuje jej konwencjonalny charakter: te same obserwowalne pozycje mogą być mapowane na różne systemy znaków, a interpretacje pozostają w obiegu jako równoważne w ramach odmiennych szkół. To jest klasyczny problem pluralizmu modeli, który w naukach przyrodniczych bywa rozwiązywany przez empiryczne kryteria wyboru (predykcja, falsyfikacja, przewaga wyjaśniająca), natomiast w astrologii pluralizm bywa utrzymywany bez rozstrzygnięcia, co zwiększa ryzyko nadinterpretacji i immunizacji.

Jeszcze bardziej widoczne jest to w problemie domów horoskopowych, czyli topologii nieba przepisanej na topologię „dziedzin życia". W praktyce istnieją liczne systemy domifikacji: domy całoznaczne (whole sign) o genealogii hellenistycznej, systemy oparte na podziale łuku dziennego (np. Placidus), systemy oparte na wielkich kołach i punktach niebieskich

(Regiomontanus), oraz systemy historyczne powiązane z tradycją arabską (często nazywane w Europie Alcabitius). Różnice między nimi potrafią znacząco zmieniać pozycje osi i władztw, a tym samym punkt ciężkości interpretacji. Znowu mamy do czynienia z mechanizmem, w którym wynik „rachunku" zależy od wyboru konwencji, a wybór konwencji często jest uzasadniany tradycją szkoły, preferencją interpretatora albo skutecznością narracyjną, a nie kryterium predykcyjnym. Dla psychoperformansu to jest cenna lekcja techniczna i etyczna: każdy system znaków może wytwarzać aurę obiektywności, jeśli jest obudowany obliczeniem, ale obliczenie nie jest tym samym co pomiar; dlatego w planie sytuacyjnym nie wolno „podmieniać" konwencji symbolicznej na rzekomy fakt o osobie.

W obrębie astrologii tradycyjnej aparat interpretacyjny jest ściśle powiązany z logiką jakości i hierarchii: planety mają status sygnifikatorów (władców) i sprawców w obrębie modelu, aspekty są geometrią relacji (koniunkcja, opozycja, kwadratura, trygon, sekstyl i liczne aspekty mniejsze w późniejszych szkołach), a sama interpretacja jest sztuką ważenia „świadectw" (testimonia) i rozpoznawania dominacji tematu. To tworzy język, który jest wewnętrznie spójny w sensie retorycznym: każde zdarzenie można opisać jako wynik relacji napięć, dyspozycji i czasowań. W ujęciach historycznych, od hellenizmu po łacińskie średniowiecze i renesans, ta spójność była dodatkowo wzmacniana przez kosmologię geocentryczną, przez teorię jakości (ciepło–zimno, suchość–wilgoć), przez analogie makrokosmos–mikrokosmos i przez realne instytucjonalne zastosowania: kalendarze, elektcje dla władców, datowanie przedsięwzięć, prognozy zbiorowe. Autorzy tacy jak Abū Maʿshar, al-Bīrūnī czy w tradycji łacińskiej Guido Bonatti reprezentują moment, w którym astrologia jest techniką uczoną, a nie niszową praktyką; z kolei renesansowe i wczesnonowożytne spory (Giovanni Pico della Mirandola jako krytyk, Johannes Kepler jako reformator i ambiwalentny praktyk) pokazują, że wewnątrz samej kultury uczonej trwała walka o standardy uzasadniania. Ta walka jest istotna dla dzisiejszego statusu: astrologia nie została „obalona jednym argumentem", tylko została wyparta przez reorganizację przyczynowości i dowodzenia w naukach przyrodniczych, w tym przez rozwój mechaniki, astronomii obserwacyjnej i późniejszych narzędzi statystycznych.

Nowoczesna astropsychologia jest próbą innego typu legitymizacji: zamiast bronić astrologii jako nauki o wpływach, broni jej jako języka interpretacji i pracy rozwojowej. Carl Gustav Jung, poprzez kategorie archetypu, symbolu i synchroniczności, dostarczył wielu praktykom słownika, który pozwala mówić o horoskopie jako o mapie „figur psychicznych", a nie mapie oddziaływań fizycznych; Dane Rudhyar rozwijał astrologię w kierunku humanistycznym, a autorzy tacy jak Liz Greene i Stephen Arroyo budowali praktykę interpretacyjną w stylu zbliżonym do narracji terapeutycznej, często operując pojęciami konfliktu, integracji, projekcji i potencjalności. Z metodologicznego punktu widzenia to przesunięcie jest ambiwalentne. Z jednej strony osłabia roszczenie przyczynowe, a więc redukuje konflikt z naukami przyrodniczymi; z drugiej strony wprowadza wysokie ryzyko zlania się z językiem psychologii i psychoterapii, co może produkować efekt „quasi-diagnozy" bez narzędzi walidacyjnych i bez etyki klinicznej. W kontekście psychoperformansu, który ma zachować rygor nie-diagnozowania i nie-profilowania, oznacza to konieczność dodatkowego bezpiecznika: nawet jeśli astrologia jest używana jako język znaków, nie wolno jej wprowadzać jako języka o osobie; wolno ją wprowadzić co najwyżej jako język o strukturze zdarzenia, rytmie, progu, napięciu i mediacji, czyli jako aparat dramaturgiczny, który pozostaje odwracalny i nieprzymusowy.

W tym miejscu wracają kwestie empirycznych testów astrologii, nie jako „rozstrzygnięcia” o kulturze, lecz jako element kalibracji roszczeń. W debatach o statusie poznawczym astrologii często przywołuje się spór wokół tzw. efektu Marsa Michela Gauquelina, który inicjował długotrwałe dyskusje o doborze próby, replikowalności i interpretacji statystycznej, oraz znany test podwójnie ślepy autorstwa Shawna Carlsona opublikowany w latach osiemdziesiątych w czasopiśmie „Nature”, w którym astrologowie nie osiągnęli wyników przewyższających przypadek w warunkach kontrolowanych. Sens tych przywołań w tej książce jest ściśle metodologiczny: jeżeli astrologia chce być rozumiana jako narzędzie dowodowe lub predykcyjne, musi sprostać rygorom walidacji; jeżeli nie chce lub nie może, jej miejsce jest w obszarze języków znaków i praktyk symbolicznych, które mogą mieć funkcje psychokulturowe, ale nie mogą udawać nauki. Psychoperformans, jako praktyka rozpoznawana naukowo, musi przyjąć tę demarkację bez agresji i bez apologetyki: opisujemy system, rozpoznajemy jego mechanizmy, a ewentualne użycie ograniczamy do funkcji kompozycyjnej i krytycznej.

Mechanizmy nadinterpretacji w astrologii i astropsychologii mają charakter strukturalny, a nie wyłącznie „błędu użytkownika”, ponieważ wynikają z architektury samego języka astrologicznego: kategorie są semantycznie pojemne, relacje wielowariantowe, a reguły doboru technik (domy, władztwa, godności, aspekty, tranzyty, progresje, dyrekcje) oferują nadmiar stopni swobody. Taki układ sprzyja temu, co w psychologii poznawczej opisuje się jako apofenia oraz iluzoryczna korelacja, a w logice wnioskowania jako domykanie abductywne (przeskok od „najlepszego wyjaśnienia narracyjnego” do „rozstrzygnięcia o tym, jak jest”). Efekt Barnuma–Forera, czyli podatność na uznawanie ogólnych opisów za „trafne i osobiste”, jest tu wzmacniany przez błąd potwierdzenia (Nickerson) oraz przez selektywną walidację retrospektywną: uczestnik pamięta trafienia, a nietrafienia rekonstruuje jako „ukryte” lub „źle odczytane”. Do tego dochodzi zaniedbanie częstości bazowych i statystyczna nieintuicyjność ryzyka (Kahneman, Tversky), co sprawia, że pojedyncze koincydencje zdają się „nieprawdopodobne”, choć w obfitości zdarzeń i przy mnogości technik prognostycznych są po prostu oczekiwane. W praktyce astropsychologicznej ryzyko rośnie, ponieważ język zostaje przepisany na idiom rozwojowy i quasi-terapeutyczny: „konflikt”, „cień”, „integracja”, „projekcja”, „trauma”, „lęk” zaczynają funkcjonować jako kategorie interpretacyjne bez rygoru diagnostycznego i bez ram etyki klinicznej, a to sprzyja nieuprawnionemu przypisywaniu osobie właściwości, które powinny pozostać hipotezą lub metaforą.

Nadinterpretację wzmacnia także asymetria władzy interpretacyjnej. Astrolog lub interpretator astropsychologiczny dysponuje aparatem klasyfikacji, a uczestnik często przychodzi w sytuacji epistemicznej niepewności i poszukuje domknięcia. To klasyczna konfiguracja podatności na autorytet: formalizm obliczeniowy i złożona terminologia („dyrekcje pierwotne”, „progresje wtórne”, „profekcje”, „sygnifikator”, „almuten”, „domicyl”, „egzaltacja”) wytwarzają aurę kompetencji, która może działać niezależnie od realnej walidacji roszczeń. Michel Foucault opisywał, jak dyskurs wytwarza reżimy prawdy, a Pierre Bourdieu analizował przemoc symboliczną jako narzucanie kategorii postrzegania; w kontekście astrologii oznacza to, że interpretator może niepostrzeżenie przekształcić propozycję sensu w normę, a normę w diagnozę. Jeżeli uczestnik próbuje się nie zgodzić, uruchamia się typowa retoryka immunizacji: „to jeszcze nie czas”, „to działa podskórnie”, „widać opór”, „energia się broni”, „świadomość tego nie dopuszcza”. Taka immunizacja jest formalnie analogiczna do zabezpieczeń pseudonaukowych opisywanych w dyskusjach demarkacyjnych, ponieważ usuwa możliwość rozróżnienia między trafnością a nietrafnością, przenosząc ciężar na niesprawdzalne

hipotezy pomocnicze. Psychoperformans nie może dopuścić tego mechanizmu, bo jego etyka zakłada ochronę podmiotowości uczestnika i zakaz przymusu interpretacyjnego.

W astropsychologii szczególnie ważny jest też mechanizm projekcji i przeniesienia, znany zarówno w psychologii głębi, jak i w psychologii relacji: interpretator może nieświadomie projektować własne presupozycje na horoskop, a uczestnik może traktować interpretatora jako figurę autorytetu, której przyznaje kompetencję „wiedzenia lepiej". Wtedy horoskop staje się ekranem projekcyjnym dla obu stron, a sukces interpretacyjny ma charakter relacyjny, nie poznawczy. Z perspektywy teorii narracji Jerome'a Brunera i Paula Ricoeura można powiedzieć, że horoskop działa jak matryca narracyjna, która pozwala spiąć biografię w opowieść o sensie; z perspektywy hermeneutyki Hansa-Georga Gadamera jest to gra rozumienia, w której sens rodzi się w relacji, a nie w obiekcie. Problem zaczyna się wtedy, gdy wynik tej gry zostaje przedstawiony jako fakt o osobie, a nie jako wytwór interpretacji. Dodatkowo działa efekt samospełniającego się proroctwa (Robert K. Merton): etykieta może wpływać na zachowania, wybory i pamięć, a więc zaczyna „potwierdzać się" przez reorganizację życia wokół opowieści. W skrajnej postaci pojawia się też ryzyko etykietowania i stygmatyzacji w sensie socjologii Ervinga Goffmana, gdy opis astrologiczny staje się etykietą ograniczającą sprawczość: „bo ja mam tak w horoskopie", co de facto deleguje odpowiedzialność na system znaków.

Z tych powodów kluczowe jest rozróżnienie trzech trybów użycia astrologii: predykcyjnego, profilująco-diagnostycznego oraz kompozycyjno-symbolicznego. Pierwsze dwa tryby są w psychoperformansie metodologicznie nie do przyjęcia, ponieważ albo wymagają walidacji empirycznej, której standardowo nie spełniają, albo wprowadzają quasi-kliniczną przemoc interpretacyjną bez ram odpowiedzialności. Trzeci tryb jest potencjalnie dopuszczalny, ale tylko w reżimie jawności statusu i ograniczeń. Oznacza to, że figury astrologiczne traktuje się jako narzędzia dramaturgii i organizacji czasu, nie jako „mapę człowieka". W praktyce planu sytuacyjnego można wykorzystać astrologiczne pojęcia w sposób analogiczny do partytury: „tranzyt" jako figura temporalnego przejścia między etapami zdarzenia, „aspekt" jako figura relacji między dwoma elementami kompozycji (na przykład napięcie między światłem a dźwiękiem), „domy" jako topologia przestrzeni działania (strefy ruchu i bezruchu, strefy ekspozycji obiektu–klucza i strefy jego ukrycia), „retrogradacja" jako figura rewizji i powrotu (zamierzone cofnięcie się w sekwencji), „koniunkcja" jako figura złączenia kanałów (jednoczesna intensyfikacja obrazu, gestu i obiektu), „opozycja" jako figura granicy (kontrast światła i cienia, ciszy i dźwięku). W takim użyciu nie ma potrzeby liczenia indywidualnego horoskopu uczestnika, a więc eliminuje się cały obszar ryzyk związanych z profilowaniem.

Żeby utrzymać rygor anty-mistyfikacji, w planie sytuacyjnym należy wprowadzać bezpieczniki proceduralne. Po pierwsze, zakaz języka diagnozy: interpretacje nie mogą być formułowane jako asercje o osobie, a zwłaszcza nie mogą korzystać z terminologii klinicznej w trybie rozstrzygającym. Po drugie, zasada odwracalności: każdy element astrologiczny ma status propozycji kompozycyjnej, którą można pominąć, zmienić lub przerwać bez „kary semantycznej". Po trzecie, zasada alternatyw: jeśli pojawia się interpretacja figury, musi jej towarzyszyć co najmniej jedna interpretacja konkurencyjna albo jawne wskazanie, że sens jest niedomknięty. Po czwarte, zasada minimalizacji stopni swobody: jeżeli w ogóle stosuje się jakąś technikę (na przykład tranzyty jako metafory cykli), wybór techniki i definicje pojęć muszą być ustalone przed działaniem i nie mogą być „dopasowywane" do oczekiwanego rezultatu. Po piąte, zasada świadectwa: rola świadka polega na kontrolowaniu presji interpretacyjnej, na

zatrzymywaniu autorytaryzmu narracji oraz na ochronie prawa uczestnika do odmowy sensu. Te bezpieczniki są spójne z wcześniejszym rozróżnieniem języka znaków i języka dowodów: znak może być intensywny, ale nie może udawać dowodu; opowieść może organizować doświadczenie, ale nie może zostać przepisana na konieczność.

Warto dopowiedzieć, że sama astrologia psychologiczna, choć deklaratywnie „nieprzewidująca", bywa w praktyce bardziej ryzykowna niż tradycje techniczne, ponieważ jej język łatwo stapia się z językiem tożsamości. Tam, gdzie astrologia tradycyjna mówi o sygnifikatorach i świadectwach w obrębie modelu, astropsychologia mówi o „tym, kim się jest" i „co się w sobie nosi", a to wprost dotyka obszaru samookreślenia. W psychoperformansie trzeba więc pilnować, aby astrologiczne figury nie stały się technologią etykietowania, zwłaszcza w reżimie sugestii i autorytetu. Jeżeli używa się Junga, archetypów i synchroniczności, to wyłącznie jako narzędzi analizy symbolu i projekcji, nie jako legitymizacji astrologii jako poznania. Jeżeli przywołuje się Rudhyara, Greene czy Arroyo, to w logice historii idei i historii praktyk, a nie w logice dowodu. Jeżeli przywołuje się dyskusje o testowalności (Popper, Lakatos, Thagard) oraz przykłady sporów empirycznych (Gauquelin, Carlson), to po to, by ustalić granice roszczeń, a nie po to, by wytwarzać konflikt kulturowy.

Tak rozumiana astrologia może w psychoperformansie pełnić rolę narzędzia organizacji rytmu i progu bez wprowadzania przemocy interpretacyjnej. Pozostaje jednak konieczność doprecyzowania, jak projektować konkretne formy użycia cykli i figur astrologicznych, aby nie przemycić predykcji tylnymi drzwiami, oraz jak opisać status poznawczy astropsychologii w sposób ścisły: jako język narracyjny i semiotyczny, nie jako wiedzę przyczynową. Te rozstrzygnięcia domykają perspektywę metodologiczną i pozwalają przejść do propozycji praktyk, które są jednocześnie kompozycyjnie precyzyjne, etycznie nie-zawłaszczające i epistemicznie skromne.

Aby astrologia i astropsychologia mogły zostać włączone do atlasu inspiracji psychoperformansu bez naruszenia zasad anty-mistyfikacji i nie-zawłaszczania, potrzebny jest model „astrologii bez roszczeń", czyli operacyjny sposób korzystania z figur astrologicznych jako partytury zdarzenia, a nie jako narzędzia predykcji lub profilowania. Ten model opiera się na trzech filarach: (1) demarkacji statusu poznawczego, (2) minimalizacji stopni swobody i (3) kontroli przemocy interpretacyjnej. Demarkacja oznacza, że astrologia jest w książce opisana jako historycznie realna praktyka kulturowa o złożonej genealogii, której roszczenia przyczynowe i predykcyjne nie są traktowane jako fakty w standardzie naukowym, a jednocześnie jej aparat symboliczny jest analizowany jako wyspecjalizowana semiotyka czasu i relacji. Minimalizacja stopni swobody oznacza, że wszelkie „astrologiczne" użycia w planie sytuacyjnym muszą mieć z góry określone reguły i zakres, bez dopasowywania po fakcie. Kontrola przemocy interpretacyjnej oznacza, że figury astrologiczne nie mogą stać się etykietami osoby ani narzędziem autorytetu interpretatora; uczestnik ma prawo odmowy sensu, a świadek ma obowiązek zatrzymania presji narracyjnej.

Najbardziej bezpiecznym zastosowaniem astrologii w psychoperformansie jest użycie cykli jako neutralnych ram temporalnych, bez wchodzenia w horoskopy natalne. Cykle są faktem astronomicznym i kulturowym jednocześnie: doba, miesiąc synodyczny Księżyca, rok słoneczny, widoczne fazy Księżyca, powroty pór roku, regularność zjawisk na niebie. Astrologia historycznie budowała na tym aparaty znaczeń, ale psychoperformans może poprzestać na

samym „szkielecie rytmu”: fazowość jako narzędzie segmentacji pracy, sezonowość jako narzędzie planowania intensywności, powtarzalność jako narzędzie treningu uwagi. To jest podejście zbieżne z tym, co w etnografii rytuału i czasu opisywali m.in. Victor Turner i Eviatar Zerubavel: kultura porządkuje czas przez rytmy i cezury, a rytm staje się medium znaczenia. W planie sytuacyjnym można więc zaprojektować działanie jako serię czterech faz (narastanie, kulminacja, wygaszanie, domknięcie) bez nazywania ich „kwadraturami” czy „trygonami”, albo można jawnie użyć tych nazw jako figur retorycznych, ale bez roszczeń, że „niebo sprawia”, iż coś musi się zdarzyć. Różnica jest subtelna, lecz kluczowa: cykl jest ramą kompozycji, nie przyczyną.

Drugim dopuszczalnym zastosowaniem jest traktowanie aspektów jako figur relacji w zdarzeniu. W astrologii aspekt jest geometrią napięcia lub harmonii między planetami; w psychoperformansie może stać się geometrią relacji między kanałami: na przykład kwadratura jako konstrukcja konfliktu między światłem a dźwiękiem (światło agresywnie narasta, gdy dźwięk się wycofuje), opozycja jako konstrukcja granicy (obiekt–klucz jest widoczny, ale niedostępny; gest jest wykonywany, ale nie domyka się w słowie), koniunkcja jako konstrukcja złączenia (obraz, gest i obiekt synchronizują się w jednym progu), trygon jako konstrukcja płynnego przejścia (dźwięk i światło prowadzą uczestnika bez tarcia), sekstyl jako konstrukcja potencjału (napięcie jest obecne, ale nie eskaluje). Te figury mogą regulować dramaturgię w sposób bardzo precyzyjny i dają się opisać w dokumentacji bez metafizyki. Co ważne, nie odnoszą się do osoby, tylko do kompozycji zdarzenia, a więc eliminują ryzyko etykietowania i quasi-diagnozy.

Trzecim zastosowaniem jest topologia „domów” jako czysto przestrzenna organizacja działania. Domy w astrologii mapują dziedziny życia; w psychoperformansie mogą zostać przepisane jako strefy przestrzeni: strefa ekspozycji, strefa ukrycia, strefa bliskości, strefa dystansu, strefa ruchu, strefa bezruchu, strefa ciszy, strefa intensywnego dźwięku. Taki transfer jest metodologicznie czysty, jeśli zostanie jawnie nazwany translacją topologii z systemu znaków do systemu organizacji przestrzeni. Wówczas „dom” nie jest „miejscem losu”, tylko miejscem w przestrzeni działania, które uczestnik może wybrać lub opuścić. Z perspektywy etyki praktyki to ważne, bo wprowadza realne narzędzia regulacji pobudzenia i granicy (w terminologii psychofizjologii i terapii traumy: okno tolerancji, samoregulacja, titration), ale bez wchodzenia w diagnostykę. Dla psychoperformansu, który działa na relacjach i progach, topologizacja jest narzędziem o wysokiej precyzji, a jednocześnie o niskim ryzyku mistyfikacyjnym.

Najbardziej ryzykownym, a więc w standardzie tej książki zasadniczo niedopuszczalnym, jest użycie astrologii natalnej jako mapy osoby. Nawet jeśli astropsychologia deklaruje, że „to nie diagnoza, tylko symbol”, praktyka łatwo przechodzi w profilowanie: „masz Księżyc w tym znaku, więc jesteś…”; „masz taki aspekt, więc masz problem z…”. Taki język narusza zasadę nie-diagnozowania i wprowadza przemoc interpretacyjną, ponieważ przenosi autorytet na interpretatora i na system obliczenia. Dodatkowo, sama konstrukcja horoskopu wymaga danych wrażliwych (dokładna data, miejsce i czas urodzenia), co w perspektywie późniejszych rozdziałów o prywatności i danych staje się obszarem ryzyka. Dlatego, jeśli w ogóle dopuszcza się elementy „natalne”, to wyłącznie w formie całkowicie zanonimizowanej i samoopisowej: uczestnik sam decyduje, czy w ogóle wnosi taki materiał i w jakim zakresie, a prowadzący nie wydaje asercji o osobie, tylko proponuje kompozycyjne użycie figur jako narzędzi pracy na

czasie, granicy i relacji. W praktyce atlasu inspiracji książki oznacza to raczej rekomendację rezygnacji z natalności na rzecz cykli i figur dramaturgicznych.

W tym miejscu warto zsyntetyzować status poznawczy astrologii w języku, który jest zgodny z rygorem naukowego rozpoznania praktyki. Astrologia nie jest w tej książce traktowana jako teoria empiryczna o potwierdzonej mocy predykcyjnej. Jej roszczenia do przewidywania lub do opisu przyczynowego wymagają walidacji, a dyskusje wokół testów – od sporów o dane Gauquelina po kontrolowany test Carlsona – są przypominane po to, by zaznaczyć granicę, nie po to, by urządzać polemikę. Astrologia jest natomiast traktowana jako rozbudowany system semiotyczny i narracyjny, który przez wieki współkształtował rozumienie czasu, losu, władzy, ciała i wspólnoty, a we współczesności często funkcjonuje jako język tożsamości. W tym sensie jest materiałem do analizy antropologicznej i kulturoznawczej, a także potencjalnie materiałem do kompozycji zdarzeń w psychoperformansie, jeśli zachowuje się rygor: znak pozostaje znakiem, nie staje się dowodem.

Praktycznym domknięciem jest więc lista zasad operacyjnych, które powinny być nie tyle „zaleceniami", ile twardymi warunkami włączenia astrologii do psychoperformansu. Po pierwsze, zakaz predykcji: nie projektuje się działań jako „przewidywania przyszłości", ani nie używa się języka „musi się wydarzyć, bo tranzyt". Po drugie, zakaz profilowania: nie tworzy się opisów osoby na podstawie horoskopu, a jeśli pojawiają się figury, to są one figurami zdarzenia, nie figuralnymi etykietami uczestnika. Po trzecie, jawność reguł: jeśli stosuje się jakiekolwiek pojęcia astrologiczne, ich definicje i funkcje są ustalone z góry i opisane jako kompozycyjne. Po czwarte, odwracalność: każdy element astrologiczny można pominąć, zmienić lub przerwać bez sankcji semantycznej. Po piąte, kontrola retoryki: interpretacje nie są wypowiadane w trybie autorytetu; prowadzący utrzymuje język kwalifikowany, a świadek kontroluje presję. Po szóste, minimalna ingerencja kulturowa: jeśli używa się terminów i figur, ujawnia się ich genealogie (astrologia hellenistyczna, arabsko-łacińska, renesansowa, nowoczesna psychologiczna) i nie miesza się porządków tak, by udawały „jedną tradycję".

Tak skonstruowana perspektywa pozwala w atlasie praktyk potraktować astrologię i astropsychologię jako jeden z historycznych interfejsów pracy na czasie, progu i relacji – bez mistyfikacji, bez przymusu interpretacyjnego i bez wchodzenia w obszar diagnozy. W kolejnych podrozdziałach tej sekcji, zwłaszcza w obszarach dotyczących gestu (eurytmia) oraz znaków (semiotyka), powróci kwestia, jak języki symboliczne mogą być w psychoperformansie używane jako aparaty kompozycji, a nie jako aparaty władzy. Astrologia jest tu szczególnym przypadkiem, ponieważ jej formalizm obliczeniowy jest wyjątkowo silnym generatorem autorytetu; dlatego wymaga tak rygorystycznej demarkacji.

35.7. Antropozofia i eurytmia — alfabet gestu i etyka praktyki

Antropozofia i eurytmia stanowią w europejskiej historii praktyk „duchowego modernizmu" osobliwy węzeł między projektem alternatywnej epistemologii a projektem dyscypliny ciała. Z perspektywy analizy kulturowo-historycznej nie da się ich opisać ani jako „czystej religii", ani jako „czystej sztuki", ani jako „czystej terapii": są raczej hybrydowym reżimem wiedzy i praktyki, w którym spekulatywna kosmologia zostaje sprzęgnięta z pedagogiką, medycyną komplementarną, rolnictwem biodynamicznym, architekturą, sztukami scenicznymi oraz

rozbudowaną kulturą instytucjonalną. Dla psychoperformansu istotne jest to, że eurytmia została pomyślana jako alfabet gestu, czyli system korespondencji pomiędzy strukturami języka i muzyki a ruchową artykulacją w przestrzeni, co czyni z niej nie tyle „taniec" w sensie estetycznym, ile praktykę notacyjno-performatywną o aspiracjach do obiektywizacji ekspresji. Jednocześnie antropozofia wnosi do tego alfabetu obciążenie metafizyczne: pojęcia ciała eterycznego, ciała astralnego i „Ja" jako organizatora, a także koncepcję „nauki duchowej" (Geisteswissenschaft), która rości sobie prawo do poznania ponadzmysłowego. W tym rozdziale interesuje nas przede wszystkim to, jak taki układ działa jako kultura znaku i jako technologia kształtowania uwagi, afektu i relacji, a nie to, czy jego ontologia jest „prawdziwa" w sensie dowodowym.

Rudolf Steiner (1861–1925) budował antropozofię jako projekt całościowy w epoce, w której Europa produkowała równolegle modernistyczne awangardy sztuki, narodziny psychologii eksperymentalnej, przełom w fizyce, nowe szkoły pedagogiczne i gwałtowne przekształcenia religijności. Steiner wywodził swoją legitymizację nie tylko z obszaru ezoteryki, lecz także z pracy edytorskiej i interpretacyjnej nad Johannem Wolfgangiem von Goethem, zwłaszcza nad tekstami przyrodniczymi i koncepcją oglądu morfologicznego (Morphologie), w ramach którego „forma" jest rozumiana jako proces i metamorfaza, a nie jako statyczna figura. Ta goetheanistyczna wrażliwość na dynamikę postaci i na relacje między zjawiskami stała się jednym z fundamentów stylu antropozoficznego: opis świata jako sieci procesów i przejść, gdzie poznanie ma być „uczestniczące", a nie wyłącznie analityczno-redukcyjne. Równolegle Steiner funkcjonował w środowiskach teozoficznych, a następnie, po narastającym konflikcie dotyczącym m.in. roli Jiddu Krishnamurtiego jako rzekomego „Nauczyciela Świata", doprowadził do instytucjonalnego wyodrębnienia ruchu antropozoficznego na początku lat 1910. Ta geneza jest ważna, bo pokazuje, że antropozofia nie jest „odwieczną tradycją", tylko nowoczesnym projektem organizacji sensu, który od początku działał poprzez instytucje, publikacje, wykłady i praktyki ucieleśnione.

Centralnym miejscem instytucjonalnym antropozofii stał się Dornach w Szwajcarii oraz Goetheanum, projekt architektoniczno-performatywny, który pełnił rolę ośrodka sztuk, edukacji i życia wspólnotowego. Pierwsze Goetheanum (drewniano-betonowa, monumentalna konstrukcja o wyraźnie organicystycznej estetyce) zostało zniszczone przez pożar na przełomie lat 1922/1923, a później zrealizowano drugie Goetheanum w żelbecie, już jako znak modernistycznego zwrotu w formie i w technologii budowania. Ten kontekst ma znaczenie dla eurytmii: od początku była ona osadzona w myśleniu o przestrzeni, scenie, świetle, kolorze, kostiumie i ruchu jako o systemie, a nie zbiorze „pięknych gestów". Eurytmia rozwijała się więc nie w próżni, lecz w ekosystemie instytucji, w którym praktyki artystyczne i quasi-rytualne miały wspierać formowanie człowieka w ujęciu antropozoficznym, a zarazem dostarczać nowoczesnej, „synestetycznej" estetyki żywego działania.

Eurytmia została przez Steinera określona formułą „widzialnej mowy" i „widzialnego śpiewu". W sensie technicznym oznacza to próbę ustanowienia kodu, w którym elementy fonetyczne (samogłoski i spółgłoski), rytm, akcent, intonacja oraz struktury muzyczne (interwały, metrum, frazowanie, dynamika) otrzymują odpowiadające im jakości ruchowe. W sensie semiotycznym jest to projekt wyjątkowo ambitny: nie chodzi o ilustrację tekstu, tylko o translację struktury znaku na strukturę kinestetyczną, a więc o stworzenie gestu jako znaku motorycznego, który ma być odczytywalny intersubiektywnie. Ten ideał „czytelności" odróżnia eurytmię zarówno od

wielu form tańca ekspresjonistycznego, jak i od praktyk improwizacyjnych: eurytmista nie ma jedynie „wyrażać siebie", tylko realizować system korespondencji, w którym ciało jest medium artykulacji. Równocześnie trzeba od razu dodać, że ta intersubiektywna czytelność jest postulatem wewnętrznym tradycji, a nie czymś empirycznie zagwarantowanym; w praktyce odbiór eurytmii jest w wysokim stopniu zależny od habitu kulturowego widza oraz od znajomości kodu.

W antropozoficznym imaginarium eurytmia nie jest tylko sztuką sceniczną; ma także status praktyki formacyjnej, która ma oddziaływać na „organizację" człowieka, na jego rytmy, dyspozycje i relację z językiem. W systemie Steinera pojawiają się pojęcia ciała eterycznego (nośnika sił życia i wzrostu), ciała astralnego (nośnika przeżyć, popędów, afektów) i „Ja" jako zasady integrującej, co w obrębie antropozofii uzasadnia tezę, że gest i rytm mogą wpływać na całość człowieka. Z punktu widzenia metodologicznego psychoperformansu nie przyjmujemy tej ontologii jako faktu; traktujemy ją jako historyczny język teozoficzno-hermetyczny przepisany na nowoczesną pedagogikę ciała. W tym sensie eurytmia jest interesująca nie dlatego, że „dowodzi" istnienia określonych „ciał", tylko dlatego, że pokazuje, jak silnie język metafizyczny potrafi zorganizować dyscyplinę ruchu i społecznie ustanowić jej sens, a następnie wytworzyć instytucje treningu, transmisji i autorytetu.

Dopełnieniem tej perspektywy jest świadomość, że eurytmia powstawała w polu napięć nowoczesnej kultury ruchu: od systemów rytmiki Émile'a Jaques-Dalcroze'a, przez ekspresjonistyczny taniec Mary Wigman, przez reformy teatru i biomechanikę wczesnego XX wieku, po dążenia do notacji ruchu i „naukowości" tańca. Eurytmia wpisuje się w ten krajobraz jako propozycja własnej notacji, własnej teorii relacji między dźwiękiem a gestem, własnego modelu edukacji i własnej instytucjonalizacji. To znaczy, że nawet jeśli odrzuci się antropozoficzną metafizykę, pozostaje do analizy realny fakt kulturowy: eurytmia jest systemem dyscyplinowania ciała i percepcji, który wytwarza określony typ podmiotu performatywnego, określony reżim treningu oraz określoną estetykę ruchu. W psychoperformansie, gdzie gest jest jednym z podstawowych kanałów działania, taka tradycja jest warta rozpoznania właśnie jako „alfabet", czyli jako propozycja, że gest może być nie tylko spontaniczną ekspresją, lecz także precyzyjną, zaprojektowaną jednostką semio-praktyczną.

Z tego powodu etyka pracy z antropozofią i eurytmią musi zostać postawiona na początku, a nie na końcu. Ruch antropozoficzny ma silną tożsamość i realne instytucje, a jego praktyki bywają włączane do obiegów edukacyjnych i terapeutycznych; to rodzi ryzyko zarówno mistyfikacji (gest jako rzekomy dowód „praw kosmicznych"), jak i zawłaszczenia (wyjęcie eurytmii z jej kontekstu i użycie jako dekoracyjnej egzotyki). Psychoperformans, jeśli korzysta z tej tradycji, powinien utrzymać podwójny kontrakt: z jednej strony kontrakt metodologiczny, że nie przechodzimy od znaku do dowodu i nie produkujemy diagnoz, z drugiej kontrakt kulturowy, że ujawniamy genealogię źródła i nie udajemy „przynależności" do tradycji, której nie praktykujemy w jej pełnym reżimie. Dopiero na tym tle można sensownie opisać eurytmię jako alfabet gestu: co dokładnie znaczy „widzialna mowa", jak wygląda relacja ruchu do fonetyki, jak organizuje się przestrzeń, rytm i intensywność, oraz jak ta praktyka może zostać przepisana na plan sytuacyjny psychoperformansu w sposób krytyczny, odwracalny i nieprzymusowy.

Jeśli eurytmię potraktować jako alfabet gestu, to jej istotą nie jest „styl" ruchu, lecz kodowanie: próba przypisania jednostkom języka i muzyki określonych jakości kinestetycznych,

przestrzennych i dynamicznych. W tradycji antropozoficznej rozróżnia się eurytmię mowy (Sprach-Eurythmie) oraz eurytmię muzyki (Ton-Eurythmie), co odpowiada dwóm trybom semiotycznym: translacji fonetyki i prozodii na gest oraz translacji struktur muzycznych na konfiguracje ruchowe. W obu przypadkach zakłada się, że ciało może stać się medium artykulacji, która nie jest improwizacją, lecz realizacją „partytury" zakodowanej w materiale dźwiękowym. Ta idea jest szczególnie interesująca dla psychoperformansu, ponieważ zbliża eurytmię do praktyk notacyjnych i partyturowych w sztukach performatywnych: gest nie jest wyłącznie ekspresją, ale także narzędziem organizacji uwagi, pamięci proceduralnej i relacji z widzem. Różnica polega na tym, że eurytmia rości sobie zarazem status „obiektywnego" alfabetu, podczas gdy w psychoperformansie alfabet gestu musi pozostać propozycją kompozycyjną, jawnie konwencjonalną i odwracalną.

W języku antropozoficznym samogłoski i spółgłoski mają odpowiadać jakościom ruchowym i formom przestrzennym, przy czym samogłoski bywają wiązane z bardziej „wewnętrznymi" dyspozycjami afektywnymi i dynamicznymi, a spółgłoski z bardziej „zewnętrznymi" formami, konturami i artykulacjami. Ten podział jest wewnętrzną teorią semiotyczną tradycji, która z perspektywy nauk o poznaniu może być interpretowana jako próba systematyzacji intuicyjnych korespondencji między artykulacją fonetyczną a ruchem – korespondencji, które w pewnym zakresie pojawiają się również w badaniach nad ucieleśnieniem języka (embodied cognition) i nad gestem jako składnikiem produkcji mowy. Nie należy jednak przechodzić od tej ogólnej obserwacji do legitymizacji antropozoficznej metafizyki: fakt, że mowa i gest są sprzężone neurokognitywnie, nie dowodzi istnienia „kosmicznego alfabetu", lecz jedynie wskazuje, że translacje między modalnościami są możliwe i że systemy gestowe mogą pełnić funkcje regulacyjne i komunikacyjne. Dla psychoperformansu ważne jest to, że eurytmia zbudowała formalny protokół takich translacji, czyli gotową infrastrukturę do projektowania gestu jako znaku.

W praktyce eurytmicznej kluczowe są nie tylko „gesty liter", lecz także zasady prowadzenia w przestrzeni, praca na formach geometrycznych, orientacja w relacji do osi, rytm i metrum. W tradycji szkolenia eurytmistów podkreśla się znaczenie pracy na krzywych, spiralach, kołach, lemniskatach, diagonalach i symetriach, co łączy się z antropozoficznym upodobaniem do geometrii jako języka „formotwórczych sił". W psychoperformansie taka topologia jest cenna, ponieważ pozwala projektować gest nie jako pojedynczy „wybuch ekspresji", ale jako serię przejść w przestrzeni, w których ciało negocjuje progi, granice i relacje. Jednocześnie pojawia się tu ryzyko: geometryzacja ruchu łatwo produkuje aurę „prawa natury" lub „prawa kosmosu", jeśli nie zostanie jawnie osadzona jako konwencja kompozycyjna. Dlatego w planie sytuacyjnym psychoperformansu forma przestrzenna powinna być opisana jako narzędzie dramaturgii i regulacji percepcji, a nie jako dowód jakiejkolwiek ontologii.

Szczególnym aspektem eurytmii jest jej dążenie do synchronizacji grupowej. Eurytmia często bywa praktykowana zespołowo, z naciskiem na precyzję relacji przestrzennych, na współczasowość, na wspólny rytm i na wyrazistość figur widzialnych w skali zespołu. W antropologii rytuału oraz w badaniach nad synchronią ruchową i muzyczną istnieje rozbudowana literatura pokazująca, że synchronizacja grupowa może wzmacniać poczucie wspólnoty, koherencję i afektywną regulację, ale też może zwiększać podatność na konformizm i presję normatywną. Eurytmia, jako system dyscypliny gestu, może więc jednocześnie wytwarzać poczucie wspólnoty i wytwarzać mechanizm podporządkowania, jeśli autorytet

kodu i autorytet prowadzącego nie zostaną zbalansowane. W psychoperformansie, gdzie kontrakt wspólnotowy i rola świadka są kluczowe, trzeba umieć rozróżnić synchronię jako narzędzie kompozycyjne od synchronii jako technologii dominacji. Innymi słowy: jeżeli wykorzystuje się grupowe formy eurytmiczne (linie, koła, przejścia, konstelacje), to należy wprowadzić mechanizmy, które chronią prawo do odstępstwa, do mikroodmowy i do wyjścia z formy bez stygmatyzacji.

Eurytmia jest też silnie powiązana z kolorem, kostiumem i światłem. Tradycja antropozoficzna rozwijała specyficzne praktyki sceniczne, w których barwa i światło miały współpracować z ruchem jako część „organicznej" kompozycji. To znowu stanowi obszar potencjalnego transferu do psychoperformansu: jeżeli gest jest alfabetem, to światło może pełnić funkcję interpunkcji, modulacji i „akcentu" w zdarzeniu, a kolor może wspierać pamięć proceduralną i orientację w sekwencji. Jednakże trzeba zachować ostrożność wobec esencjalizacji barw i przypisywania im rzekomo uniwersalnych „wibracji" – to byłoby przesunięcie w stronę mistyfikacji, która w tej sekcji książki jest systematycznie rozbrajana. Kolor i światło w psychoperformansie powinny być traktowane jako narzędzia kompozycji percepcyjnej i afektywnej, których działanie można opisać w języku fenomenologii, psychofizjologii i teorii percepcji, a nie jako „kosmiczne korespondencje".

Kolejny problem dotyczy statusu eurytmii jako praktyki „edukacyjnej" i „terapeutycznej". W instytucjach antropozoficznych funkcjonuje pojęcie eurytmii leczniczej (Heileurythmie), rozwijanej w obrębie medycyny antropozoficznej. Z perspektywy tej książki wchodzimy tu w obszar podwyższonego ryzyka: język terapeutyczny i język symbolu łatwo stają się językiem roszczeń, a roszczenia mogą prowadzić do nocebo, do presji lub do zastępowania medycyny konwencjonalnej. Ponieważ w tej części książki interesuje nas wyłącznie psychoperformans jako praktyka rozpoznawana naukowo i nie-diagnozująca, eurytmia „lecznicza" może być opisana tylko jako element historii praktyk paramedycznych i jako przykład tego, jak system gestu bywa włączany w obieg terapii komplementarnej, ale nie może zostać przyjęta jako dowód skuteczności klinicznej. Jeśli eurytmia jest wykorzystywana w planie sytuacyjnym, to w reżimie kompozycji i regulacji uwagi, a wszelkie efekty dobrostanu są opisywane ostrożnie jako możliwe konsekwencje pracy z rytmem, ruchem i synchronią, bez przypisywania im statusu leczenia.

W tym miejscu pojawia się również kwestia etyki zapożyczeń i anty-zawłaszczenia. Antropozofia jest europejskim ruchem o specyficznej genealogii i własnych instytucjach, ale jej język bywa mieszany w obiegu popularnym z elementami innych tradycji, co prowadzi do eklektyzmu i do rozmycia odpowiedzialności. Psychoperformans, jeśli sięga po eurytmię, powinien jasno nazwać źródło, rozróżnić eurytmię sceniczną od leczniczej, rozróżnić praktykę od metafizyki, a także ujawnić granice kompetencji: prowadzący psychoperformans nie staje się przez to eurytmistą w sensie instytucjonalnym. To rozróżnienie jest istotne także dlatego, że eurytmia ma swój rygor szkoleniowy i swój etos praktyki, a więc wprowadzanie jej w sposób powierzchowny może być zarówno artystycznie jałowe, jak i etycznie problematyczne.

Jeżeli w psychoperformansie traktuje się eurytmię jako „alfabet gestu", to należy ją przełożyć na język operacjonalizacji, a więc na opis takiej klasy zależności, które dają się zaprojektować, powtórzyć i poddać kontroli intersubiektywnej bez odwoływania się do ontologii ponadzmysłowej. W praktyce oznacza to przesunięcie z poziomu deklaracji metafizycznej („gest odpowiada siłom kosmicznym") na poziom translacji intersemiotycznej, o której pisał Roman

Jakobson: przejścia między systemami znaków, w tym między znakiem fonetycznym a znakiem kinestetycznym. Żeby taka translacja nie była arbitralną improwizacją, trzeba zbudować warstwę pośrednią: aparat analizy mowy i muzyki. W przypadku mowy jest to fonetyka artykulacyjna i akustyczna (IPA jako narzędzie deskrypcji segmentów), prozodia (akcent, intonacja, tempo, pauza) oraz rytmika wypowiedzi; w przypadku muzyki – parametry wysokości (interwał, kontur melodyczny), metrum i frazowanie, artykulacja, dynamika, agogika. Dopiero na tym fundamencie można wprowadzić repertuar parametrów ruchu: trajektoria w przestrzeni, amplituda, tempo, napięcie mięśniowe, jakości wysiłku (w sensie analizy ruchu Rudolfa Labana: effort–shape), orientacja względem osi, relacja dłoni do obiektu, oraz relacja ciała do stref przestrzeni (bliskość–dystans, ekspozycja–ukrycie). Ten „most" między opisem mowy i muzyki a opisem ruchu jest krytyczny, bo pozwala mówić o eurytmii jako o systemie kodowania, nie jako o objawieniu; zarazem umożliwia w psychoperformansie kontrolę nad tym, co jest rzeczywiście wprowadzane do planu sytuacyjnego: czy gest ma funkcję segmentacji, czy funkcję akcentu, czy funkcję progu, czy funkcję modulacji afektu.

W tym sensie eurytmia może zostać potraktowana jako historyczny prototyp tego, co w badaniach nad gestem i komunikacją ucieleśnioną analizowali David McNeill i Adam Kendon: współobecność mowy i gestu jako jednego systemu produkcji znaczenia, w którym gest nie jest dodatkiem, lecz częścią artykulacji. Psychoperformans nie potrzebuje jednak przyjmować antropozoficznej tezy o „obiektywnej" korespondencji fonemu i ruchu; wystarczy przyjąć minimalny, metodologicznie skromny postulat, że gest może zostać zaprojektowany jako nośnik struktury wypowiedzi (segmentacji, rytmu, akcentu) oraz jako nośnik relacji (napięcia, mediacji, domknięcia). Z tej perspektywy „widzialna mowa" staje się projektowaniem gestu jako notacji prozodycznej: pauza może być zatrzymaniem i zmianą orientacji, akcent może być zmianą amplitudy i napięcia, intonacja może zostać przepisana na kontur przestrzenny, a spółgłoski i samogłoski mogą zostać potraktowane jako dwie klasy operacji ruchowych – jedna bardziej konturowa i „krawędziowa" (artykulacyjna), druga bardziej „ciągła" i dynamiczna (nośna). Taki model nie wymaga wiary; wymaga konsekwencji protokołu i jawności reguł, a więc tego samego, co w poprzednich podrozdziałach nazwano demontażem dopasowania po fakcie i ochroną przed immunizacją interpretacyjną.

Przekład eurytmii na praktykę psychoperformansu jest szczególnie produktywny wtedy, gdy zostaje sprzęgnięty z obiektem–kluczem jako materialnym operatorem znaku. W tradycji antropozoficznej gest bywa rozumiany jako „czysta" artykulacja w przestrzeni, często wsparta kostiumem i światłem; psychoperformans, zgodnie ze swoją fundamentalną zasadą manipulacji obiektem, może wprowadzić dodatkową warstwę materialności, która zwiększa kontrolę nad sensem i jednocześnie redukuje ryzyko mistyfikacji. Obiekt–klucz działa tu jak stabilizator semiozy: nie pozwala, by gest odpłynął w dowolną interpretację, ponieważ gest musi zostać zrealizowany jako operacja na materiale, a operacja ma swój opór, czas i konsekwencję. W języku fenomenologii Maurice'a Merleau-Ponty'ego oraz w perspektywie ekologicznej Jamesa J. Gibsona można powiedzieć, że obiekt wnosi afordancje i granice działania, które stają się częścią znaczenia; w perspektywie enaktywnej (Francisco Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch) znaczenie jest współwytwarzane w sprzężeniu percepcja–działanie–środowisko, a nie wyłącznie „odczytywane" z symbolu. To ma bezpośrednie konsekwencje etyczne: jeśli gest eurytmiczny zostaje przepisany na operację z obiektem, to trudniej zamienić go w autorytarną etykietę o osobie, bo zamiast „ty jesteś taki" pojawia się „wykonaliśmy takie przejście, w takim rytmie, na takim materiale", czyli opis zdarzenia, nie diagnoza uczestnika.

Technicznie oznacza to, że plan sytuacyjny może zawierać partyturę gestu opartą na wybranym fragmencie tekstu albo na krótkiej strukturze muzycznej, ale partytura ta nie jest „sekretną wiedzą" interpretatora. Jest jawna, zdefiniowana, audytowalna i odwracalna. Jeżeli materiałem jest tekst, można przyjąć regułę, że każdy akcent prozodyczny uruchamia zmianę relacji dłoni do obiektu–klucza (przybliżenie, dotyk, przesunięcie, odwrócenie), a każda pauza uruchamia zmianę orientacji ciała w przestrzeni (oś, diagonal, cofnięcie). Jeżeli materiałem jest muzyka, można przyjąć regułę, że kontur melodyczny przekłada się na kontur trajektorii (wznoszenie i opadanie), a metrum przekłada się na rytm kroków lub rytm sekwencji manipulacji (na przykład trzy operacje na obiekcie w takcie trójdzielnym, cztery w takcie czterodzielnym), przy czym całość jest projektowana tak, by uczestnik miał możliwość mikro-odmowy: może wykonać gest w mniejszej amplitudzie, może pominąć dotyk, może zmienić tempo, może wejść w strefę dystansu. To jest zabezpieczenie przeciwko temu, co w praktykach silnie kodowanych bywa presją normatywną: kod nie może być narzędziem dyscyplinującej przemocy, tylko narzędziem kompozycji, które dopuszcza wariantowość bez stygmatu „błędu".

Włączenie eurytmii do psychoperformansu wymaga również ostrożnego rozpoznania relacji między kodem a interpretacją. W tradycji eurytmicznej istnieje silne przekonanie, że ruch „mówi" i że jego sens jest obiektywnie zakotwiczony; psychoperformans musi to rozszczelnić poprzez podwójną procedurę: z jednej strony utrzymać rygor kodu jako ograniczenia formalnego (żeby gest nie stał się dowolny), z drugiej strony nie pozwolić, by kod stał się przymusem sensu (żeby gest nie stał się diagnozą). W praktyce oznacza to stałą pracę na rozróżnieniu: opis operacyjny, opis fenomenologiczny, interpretacja symboliczna – i jawne oddzielenie tych rejestrów. Świadek pełni tu funkcję „regulatora hermeneutycznego": pilnuje, by interpretacje nie przechodziły w asercje o osobie, by nie pojawił się język „musisz", „to znaczy, że", „to dowód", oraz by nie uruchomiła się retoryka immunizacji w razie braku „efektu". Ten mechanizm jest szczególnie ważny w obszarze praktyk, które w obiegu kulturowym bywają podszyte obietnicą uzdrowienia lub „przemiany energetycznej". Psychoperformans, na poziomie naukowego rozpoznania, utrzymuje epistemiczną skromność: może mówić o modulacji uwagi, o regulacji pobudzenia, o zmianie relacji do znaku i do ciała, o reorganizacji narracji, ale nie może obiecywać skutków klinicznych ani przedstawiać gestu jako technologii koniecznego działania „sił".

Istotnym elementem jest także świadomość, że eurytmia jest historycznie związana z instytucjonalną pedagogiką ruchu, zwłaszcza w obszarze szkół waldorfskich, gdzie bywa praktykowana jako część programu wychowania. To wprowadza dodatkowy problem etyczny: w pedagogice kodowane praktyki cielesne łatwo stają się instrumentem socjalizacji i normalizacji, a więc narzędziem kształtowania „właściwego" ciała i „właściwego" zachowania. Psychoperformans musi odwrócić ten wektor: zamiast normalizować, ma umożliwiać różnicę; zamiast wymuszać jednolitość, ma dopuszczać heterogeniczność; zamiast budować hierarchię „poprawnego gestu", ma budować przestrzeń, w której gest jest parametrem negocjacji relacji. To jest moment, w którym eurytmia jako alfabet może zostać użyta krytycznie: nie po to, by narzucić kod, lecz po to, by zobaczyć, jak kod działa na ciało i wspólnotę, a następnie wprowadzić mechanizmy anty-autorytarne, które chronią podmiotowość uczestnika. W konsekwencji eurytmia staje się w psychoperformansie nie tyle „przejętą techniką", ile materiałem do przepisania: z tradycji bierze się precyzję translacji mowy i muzyki na ruch, natomiast odrzuca się roszczenie, że translacja ma status ontologicznej konieczności.

Szczególnym polem napięcia, które wymaga najwyższej ostrożności metodologicznej, jest eurytmia lecznicza (Heileurythmie) funkcjonująca w obrębie medycyny antropozoficznej współtworzonej instytucjonalnie przez Rudolfa Steinera i Itę Wegman. Z perspektywy tej książki ten obszar należy opisywać jako element historii praktyk paramedycznych i kultury alternatywnej nowoczesności, a nie jako procedurę o potwierdzonej skuteczności klinicznej; inaczej mówiąc, wolno analizować język i instytucje, wolno analizować pragmatykę rytmu, ruchu, uwagi i relacji, ale nie wolno przemycać roszczeń terapeutycznych jako faktów. Przyczyną nie jest tu „wrogość" wobec tradycji, lecz rygor odpowiedzialności: gdy praktyka gestu zostaje nazwana „leczeniem", wchodzi w obszar silnych oczekiwań, ryzyka nocebo, presji na rezultat i potencjalnego zastępowania medycyny konwencjonalnej. W psychoperformansie, który operuje planem sytuacyjnym i kontraktem wspólnotowym, najbezpieczniejszym rozwiązaniem jest konsekwentne utrzymanie eurytmii w statusie alfabetu gestu jako narzędzia kompozycji i regulacji percepcji, a ewentualne efekty dobrostanu opisywać wyłącznie w języku ostrożnym, jako możliwe konsekwencje pracy z rytmem, motoryką i synchronią, bez obietnic i bez „wyjaśnień" metafizycznych.

W tym miejscu trzeba jawnie nazwać, że antropozofia posiada silną infrastrukturę instytucjonalną, a więc wchodzi w logikę autorytetu i transmisji: Goetheanum jako centrum, sieci stowarzyszeń, ośrodki szkoleniowe, szkoły waldorfskie, a także segment medycyny komplementarnej i praktyk ruchowych. Ta infrastruktura ma swoje standardy wewnętrzne, ale nie jest to to samo co standardy walidacji naukowej; dlatego analiza kulturoznawcza musi rozróżniać między wewnętrzną spójnością systemu a zewnętrzną weryfikowalnością roszczeń. W badaniach nad ezoteryką zachodnią i nowoczesnymi religiami alternatywnymi zwracano uwagę na to, jak systemy takie jak antropozofia budują własne reżimy prawdy i własne style uzasadniania; można tu przywołać choćby Helmunta Zandera jako historyka antropozofii oraz Woutera J. Hanegraaffa w szerszym polu badań nad ezoteryzmem, a w krytyce roszczeń terapeutycznych medycyn alternatywnych – Edzarda Ernsta jako jednego z najbardziej konsekwentnych krytyków metod niepodpartych wystarczającymi dowodami. Sens tych odniesień nie jest polemiczny, tylko kalibracyjny: psychoperformans ma prawo czerpać z tradycji gestu i notacji ruchu, ale ma obowiązek nie przejmować cudzych roszczeń jako własnych oraz nie konstruować autorytetu na wrażeniu „wtajemniczenia".

Etyka praktyki w obszarze eurytmii i antropozofii wymaga więc precyzyjnego kontraktu, który chroni przed trzema typami nadużyć: nadużyciem epistemicznym, nadużyciem relacyjnym i nadużyciem kulturowym. Nadużycie epistemiczne polega na przejściu od znaku do dowodu: gest, forma przestrzenna, rytm i korelacje między dźwiękiem a ruchem zaczynają być przedstawiane jako „prawa", „siły" lub „konieczności", których nie da się podważyć, a tym samym jako autorytet. Nadużycie relacyjne polega na tym, że kod ruchowy staje się narzędziem dominacji: prowadzący ma władzę rozstrzygania, co jest „właściwe", a co jest „oporem", i w razie braku zgodności uruchamia immunizację („jeszcze nie dojrzeliście", „to działa podskórnie", „ciało się broni"), co odbiera uczestnikowi prawo do odmowy sensu. Nadużycie kulturowe polega na zawłaszczeniu: eurytmia zostaje wyrwana z kontekstu i użyta jako estetyczna egzotyka albo jako szybka technika „transformacji", bez ujawnienia genealogii, bez poszanowania rygoru szkoleniowego i bez odróżnienia praktyki od doktryny. Psychoperformans, jeśli ma zachować etykę nie-zawłaszczania, musi w każdym z tych punktów wprowadzić bezpieczniki: język kwalifikowany, jawność reguł, odwracalność, prawo do przerwania, a także obowiązek ujawnienia źródła inspiracji i statusu użycia.

W praktyce planu sytuacyjnego oznacza to, że eurytmia może zostać przepisana jako zestaw protokołów translacji intersemiotycznej, ale bez metafizycznego „uzasadniania" ich konieczności. Protokoły te mogą obejmować: reguły mapowania prozodii na trajektorię, reguły mapowania metrum na sekwencje manipulacji obiektem–kluczem, reguły mapowania akcentu na zmianę napięcia i amplitudy, reguły mapowania pauzy na zmianę orientacji i progu przestrzennego. Każdy protokół ma dwa poziomy opisu: poziom operacyjny (co robi ciało, co robi obiekt, jak przebiega czas, jakie są strefy przestrzeni) oraz poziom fenomenologiczny (jak to jest doświadczane, jakie pojawiają się jakości uwagi, jakie są progi pobudzenia, gdzie pojawia się opór lub ulga). Interpretacja symboliczna, jeśli w ogóle się pojawia, musi pozostać hipotezą o charakterze hermeneutycznym i nie może stać się asercją o osobie; w przeciwnym razie alfabet gestu przestaje być narzędziem kompozycji, a staje się narzędziem władzy. W tym układzie rola świadka jest nie do zastąpienia: świadek jest strażnikiem demarkacji między opisem a interpretacją i strażnikiem prawa do odmowy, a więc pełni funkcję etycznego regulatora procesu, analogiczną do tego, co w praktykach jakościowych nazywa się kontrolą stronniczości interpretacyjnej i ochroną uczestnika przed narzuceniem kategorii.

Jednocześnie warto podkreślić, że eurytmia może być dla psychoperformansu inspiracją w sensie ściśle technicznym: pokazuje, jak budować precyzję gestu bez uciekania w psychologizujące „wyrażanie siebie", oraz jak myśleć o geometrii przestrzeni jako o narzędziu prowadzenia percepcji. W tym miejscu psychoperformans spotyka się z szeroką tradycją analizy i notacji ruchu, w której eurytmia jest jednym z projektów, obok systemu Labana (Labanotation oraz analiza effort–shape), obok praktyk somatycznych i obok awangardowych metod pracy z partyturą gestu w performance art. Zamiast mieszać te tradycje w eklektyczną mieszaninę, lepiej zachować ostrość: z eurytmii przejąć ideę translacji mowy i muzyki na gest oraz ideę czytelności struktury, a jednocześnie przełamać jej roszczenie do obiektywnej ontologii i wprowadzić anty-autorytarny kontrakt praktyki. Wtedy eurytmia działa w psychoperformansie jako narzędzie intensyfikacji rzemiosła gestu, a nie jako „dowód" czegokolwiek o świecie.

Domknięciem tej perspektywy jest teza, że antropozofia i eurytmia są w atlasie psychoperformansu istotne jako studium relacji między kodem a podmiotowością. Kod jest potężny: stabilizuje formę, daje wspólny język, umożliwia wspólnotową synchronię i precyzję kompozycji. Kod jest też ryzykowny: łatwo staje się narzędziem normalizacji, łatwo wytwarza hierarchie poprawności, łatwo żąda wiary w swoje uzasadnienie. Psychoperformans przyjmuje kod tylko wtedy, gdy kod zostaje odczarowany, czyli gdy jest jawny, odwracalny, nie-diagnozujący i nie-przymusowy, a jego sens rodzi się w relacji i w doświadczeniu, nie w autorytecie doktryny. W takim ujęciu eurytmia jako alfabet gestu nie jest „prawdą o człowieku", tylko propozycją konstrukcji zdarzeń, w których obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt mogą zostać zsynchronizowane w precyzyjnej, a zarazem etycznie bezpiecznej dramaturgii.

35.8. Kronika Akaszy, channeling i inne modele wglądu transpersonalnego

Pojęcie „Kroniki Akaszy" wymaga od razu ścisłego rozwarstwienia genealogicznego, ponieważ w obiegu popularnym bywa błędnie traktowane jako starożytna, jednolita doktryna. Termin ākāśa w tradycjach indyjskich ma znacznie starsze dzieje i oznacza przede wszystkim „przestrzeń" lub subtelny element kosmologiczny, natomiast „Akashic records" w sensie archiwum wszystkich zdarzeń, myśli i afektów są konstruktem nowoczesnego ezoteryzmu zachodniego, rozwijanym przede wszystkim w obrębie teozofii drugiej połowy XIX wieku i

późniejszych nurtów pokrewnych. Helena Bławatska, Rudolf Steiner oraz później Edgar Cayce należą do najczęściej przywoływanych figur tej linii przekazu, lecz ich wypowiedzi nie stanowią potwierdzenia ontologicznego istnienia takiego „kosmicznego rejestru", tylko historyczne świadectwo określonego typu wyobraźni religijnej, w której pamięć świata, objawienie i wizja splatają się z aspiracją do wiedzy ponadjednostkowej. Z perspektywy historii idei należałoby więc mówić nie o „odkryciu" Kroniki Akaszy, lecz o nowożytnym przepisaniu starszych kategorii kosmologicznych na język zachodniej epistemologii ezoterycznej, silnie naznaczonej synkretyzmem, orientalizacją i autoryzacją prywatnego wglądu przez odwołanie do rzekomo ponadludzkiego archiwum.

Podobnej dyscypliny pojęciowej wymaga channeling, który w kulturze współczesnej bywa przedstawiany jako praktyka całkowicie nowa, podczas gdy jego nowość polega głównie na przepisaniu starszych form mediumizmu, automatyzmu, transu i opętaniowej mowy na język psychologii human potential, kosmologii New Age i rynku samorozwoju. Dziewiętnastowieczny spirytualizm, seanse, pismo automatyczne, transowe przemawianie i różne formy mediumicznej artykulacji tworzą bezpośrednie zaplecze dla późniejszego channelingu, a lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte XX wieku przyniosły jego silną komercjalizację oraz symboliczne przesunięcie od komunikacji z „duchami zmarłych" ku przekazom od „mistrzów", bytów pozaziemskich, istot Atlantydy albo bezosobowych pól świadomości. W ujęciu religioznawczym i antropologicznym kluczowe pozostaje to, że zjawiska te są interpretowane radykalnie odmiennie w zależności od ramy kulturowej: w jednej tradycji są uznawane za łaskę, w innej za zagrożenie, w jeszcze innej za technikę poznania, performans charyzmatyczny albo zespół praktyk dysocjacyjnych. Dlatego materiał channelingowy nie może być czytany naiwnie jako „czysta informacja z innego wymiaru"; jest to raczej złożone zdarzenie semiotyczne i cielesne, w którym głos, rytm, zmiana prozodii, automatyzm pisma, status medium i oczekiwania wspólnoty współwytwarzają autorytet przekazu.

W tym miejscu pojawia się ważna strefa pośrednia między religioznawstwem, psychologią i studiami nad świadomością, czyli obszar nazwany w XX wieku psychologią transpersonalną. Abraham Maslow i Anthony Sutich należą do jej figur założycielskich, a powstanie Journal of Transpersonal Psychology w 1969 roku symbolicznie ustabilizowało próbę badania doświadczeń przekraczających zwykłe granice ego, tożsamości i codziennej percepcji; później istotne role odegrali Stanislav Grof i Ken Wilber. Nie oznacza to jednak, że dyscyplina ta rozstrzygnęła ontologiczny status Kroniki Akaszy, channelingu czy innych form „wiedzy otrzymanej". Jej doniosłość polega raczej na tym, że usiłowała stworzyć język opisu doświadczeń noetycznych, granicznych i transformacyjnych bez natychmiastowego redukowania ich do patologii, ale też bez automatycznego uznawania każdej treści przeżycia za opis obiektywnej struktury kosmosu. Tam, gdzie zaczyna się pytanie o dowód empiryczny dla twierdzeń paranormalnych, pole robi się znacznie mniej stabilne; nawet życzliwie nastawione omówienia badań parapsychologicznych przyznają, że wyniki pozostają niejednoznaczne i niewystarczające do mocnych konkluzji ontologicznych. W konsekwencji rozumna analiza tych zjawisk wymaga jednoczesnego utrzymywania trzech planów: fenomenologicznego opisu przeżycia, historyczno-kulturowej genealogii jego języka oraz krytycznego namysłu nad statusem prawdziwościowym zgłaszanych treści.

Dla psychoperformansu taki potrójny rygor jest szczególnie użyteczny, ponieważ pozwala potraktować Kronikę Akaszy, channeling i inne modele wglądu transpersonalnego nie jako

gotowe „dowody”, lecz jako repertuary figur poznawczych, rytualnych i narracyjnych, z których można wydobywać materiał do planu sytuacyjnego bez popadania w dogmatyzm. W praktyce oznacza to, że przekaz „otrzymany”, wizja, zapis automatyczny albo symboliczna konsultacja z archiwum świata mogą funkcjonować jako obiekt–klucz, akt symboliczny lub sekwencja perfonemów tylko wtedy, gdy ich użycie zostaje podporządkowane etyce bezpieczeństwa, czytelnej matrycy ról i rozróżnieniu między doświadczeniem znaczącym a roszczeniem medycznym lub ontologicznym. W psychoperformansie nie chodzi o potwierdzanie, że głos rzeczywiście pochodzi „stamtąd”, lecz o zbadanie, jak dana forma przekazu organizuje uwagę, afekt, poczucie losu, odpowiedzialność i decyzję. Dlatego materiał transpersonalny może stać się cenny jako technologia intensyfikacji sensu, ale dopiero po krytycznej translacji: z poziomu objawienia prywatnego na poziom świadomie komponowanego działania w polu obecności, które nie udaje nauki, nie zastępuje leczenia i nie uchyla obowiązku autorefleksji. Ten właśnie reżim ostrożności pozostaje zgodny z definicjami psychoperformansu, planu sytuacyjnego, aktu symbolicznego i roli świadka wypracowanymi w projekcie.

Jeżeli pierwszą warstwą analizy była genealogia pojęć, to drugą musi stać się typologia samych form wglądu transpersonalnego, ponieważ potoczne słowo „channeling” zasłania bardzo różne zjawiska, których nie wolno metodologicznie zlewać w jedną całość. W literaturze przedmiotu, od klasycznych badań nad mediumizmem po nowsze studia nad religiami alternatywnymi i kulturą New Age, da się wyróżnić przynajmniej kilka powracających konfiguracji: przekaz audytywny, czyli słyszany jako głos lub dyktando; przekaz wizualny, przybierający postać obrazów, sekwencji scen, figur symbolicznych lub „czytania” subtelnej przestrzeni; pismo automatyczne i rysunek automatyczny; mowa transowa, w której zmienia się tempo, intonacja, składnia i status podmiotowy wypowiedzi; oraz formy mieszane, w których osoba praktykująca twierdzi, że nie tyle „odbiera komunikat”, ile „staje się kanałem”, „rezonatorem”, „interfejsem” albo „naczyniem” dla treści pochodzącej z ponadjednostkowego źródła. Do tego dochodzą odmiany, w których zamiast konkretnego nadawcy pojawia się bezosobowe pole informacji, archiwum kosmiczne, pamięć rodu, plan astralny, nadświadomość, jaźń wyższa lub zbiorowa inteligencja duchowa. Religioznawczo nie są to drobne różnice terminologiczne, lecz odmienne ontologie relacji między osobą, światem i niewidzialnym porządkiem; psychologicznie natomiast chodzi o odrębne style doświadczania sprawstwa, obrazu własnego umysłu, kontroli wykonawczej i atrybucji źródła poznania. William James, gdy pisał o jakości noetycznej doświadczeń religijnych, nie twierdził, że wszystkie ich treści są prawdziwe w sensie dosłownym, lecz zauważał, że podmiot przeżywa je jako obdarzone szczególną wagą poznawczą. To rozróżnienie pozostaje fundamentalne również tutaj: poczucie „otrzymania wiedzy” jest faktem fenomenologicznym, ale nie jest jeszcze dowodem metafizycznym.

Z punktu widzenia antropologii i psychologii kulturowej równie ważne jest to, że wgląd transpersonalny nie pojawia się w próżni, lecz jest modelowany przez język, trening uwagi, oczekiwania wspólnoty, repertuar symboli i scenariusze uczenia się tego, jak rozpoznawać doświadczenie jako „autentyczne”. Tanya Luhrmann pokazywała, że praktyki religijne mogą trenować sposób odnoszenia się do obrazów wewnętrznych i głosów, tak iż stają się one bardziej wyraźne, osobowe i przekonujące, ale nie oznacza to prostego sprowadzenia ich do fikcji czy symulacji; chodzi raczej o ucieleśnione uczenie się określonego stylu percepcji i interpretacji. Z kolei I. M. Lewis, badając kultowe i społeczne formy opętania, wskazywał, że doświadczenia transowe muszą być rozumiane także w relacji do władzy, statusu, płci kulturowej i dopuszczalnych trybów artykulacji konfliktu. W nowoczesnym channelingu ten

wymiar społeczny nie znika, tylko zmienia kostium: medium często funkcjonuje jako ekspert od sensu, pośrednik między chaotycznym życiem jednostki a bardziej uporządkowaną narracją kosmiczną, a jego autorytet budowany jest zarazem somatycznie, retorycznie i scenicznie. Zmiana głosu, pauzy, emfaza, nasycenie języka metaforami światła, częstotliwości, pola czy pamięci uniwersalnej nie są dodatkami do treści, lecz częścią samej technologii przekonywania i współodczuwania. Właśnie dlatego channeling należy badać także jako zdarzenie performatywne, w którym nie tylko „coś jest mówione", ale zarazem ustanawia się szczególny reżim obecności, podatności i odbioru.

Na poziomie klinicznym i poznawczym trzeba zachować szczególną ostrożność, bo pole to styka się z dysocjacją, absorpcją, hipnotycznością, imaginacją, snem na jawie, podatnością na sugestię, doświadczeniami granicznymi i różnymi odmianami słyszenia głosów. Sama obecność tych komponentów nie upoważnia do patologizowania wszystkich praktyk transpersonalnych, ale równie nieuprawnione byłoby bezkrytyczne idealizowanie każdego stanu odmiennej świadomości jako wyższego poznania. Współczesna psychologia religii i psychiatria kulturowa od dawna pokazują, że podobne fenomeny mogą w jednym kontekście pełnić funkcję integrującą, sensotwórczą i regulacyjną, a w innym stać się elementem dekompensacji, lęku, urojenia albo zależności od zewnętrznego autorytetu. Dlatego najważniejsze pytania nie brzmią: „czy to jest prawdziwe?" albo „czy to jest szalone?", lecz raczej: jaki jest profil funkcjonalny tego doświadczenia, czy zwiększa ono zdolność do autorefleksji i działania, czy raczej osłabia testowanie rzeczywistości, wzmacnia rozszczepienie podmiotowe lub sprzyja przymusowi interpretacyjnemu. W praktykach ezoterycznych bardzo często dochodzi do inflacji znaczenia, w której każdy przypadek, symptom, zbieg okoliczności lub obraz wewnętrzny zostaje natychmiast odczytany jako sygnał z wyższego porządku. Taka hermeneutyka totalna może dawać intensywne poczucie sensu, ale zarazem tworzy podatny grunt dla błędów atrybucji, autosugestii, konfirmacyjnego filtrowania danych i zależności od charyzmatycznych figur interpretatora. Na tym właśnie poziomie potrzebna jest epistemiczna higiena: rozróżnienie między materiałem symbolicznym, hipotezą interpretacyjną, doświadczeniem emocjonalnie ważnym i twierdzeniem o rzeczywistości zewnętrznej.

Dla psychoperformansu oznacza to konieczność wypracowania precyzyjnego protokołu translacji takich materiałów. Nie chodzi o to, by negować ich wagę egzystencjalną, lecz by wydobywać z nich strukturę operacyjną bez ulegania roszczeniu absolutnej prawdy. „Przekaz" może zostać potraktowany jako materiał wyjściowy do budowy planu sytuacyjnego, ale dopiero po przejściu przez serię filtrów: semantyczny, afektywny, etyczny, społeczny i pragmatyczny. Trzeba zapytać, jakie figury organizują ten materiał, czy są to obrazy sądu, oczyszczenia, przewodnictwa, długu, winy, inicjacji, rozsupłania losu, odzyskania głosu, rekonfiguracji relacji z przodkami, czy może restytucji granic ciała i pola widzenia; dopiero potem można sprawdzać, jakie obiekty–klucze, jakie działania symboliczne, jaka dramaturgia światła, głosu, ciszy i przestrzeni mogłyby przełożyć ten materiał na świadomie skonstruowane działanie. W tym sensie Kronika Akaszy i channeling nie są dla psychoperformansu gotową prawdą, lecz specyficznym archiwum form, poprzez które człowiek próbuje usłyszeć własne życie jako coś więcej niż zbiór przypadkowych zdarzeń. Zadaniem praktyki nie jest potwierdzenie kosmologii, tylko takie opracowanie materiału, by uruchamiał on transformację bez przemocy interpretacyjnej, bez nadużycia autorytetu i bez wchodzenia w kompetencje medycyny, psychoterapii czy diagnozy psychiatrycznej. Właśnie na tej granicy między doświadczeniem

noetycznym, krytyką epistemologiczną i reżyserią symbolicznego działania zaczyna się obszar rzeczywiście dojrzałego zastosowania modeli transpersonalnych w psychoperformansie.

Jeżeli jednak psychoperformans ma potraktować te modele poważnie, nie wolno zatrzymać się na poziomie ogólnych klasyfikacji, lecz trzeba wejść głębiej w mechanizmy konstytuowania samego doświadczenia wglądu. W historii psychologii i psychiatrii dynamicznej istnieje długa linia badań nad zjawiskami automatyzmu psychicznego, wtórnych osobowości, dysocjacji, somnambulizmu, ekstazy, transu i mediumizmu; od Pierre'a Janeta, przez Théodore'a Flournoya, po Frederica W. H. Myersa i późniejsze badania nad absorpcją, hipnotycznością oraz zmienionymi stanami świadomości, widać wyraźnie, że człowiek potrafi wytwarzać konfiguracje przeżyciowe, w których materiał mentalny jawi się jako obcy, przychodzący z zewnątrz, wyposażony w autonomiczny ton podmiotowy i własną dramaturgię. Badanie tego pola nie daje prostego rozstrzygnięcia, czy źródło jest „wewnętrzne" czy „zewnętrzne", ponieważ sam podział jest częściowo wtórny wobec doświadczenia: najpierw pojawia się intensywny fenomen obecności, głosu, obrazu, idei lub przymusu zapisu, a dopiero potem kultura, wspólnota i język dopisują jego metafizyczną interpretację. Właśnie dlatego Kronika Akaszy może w jednym reżimie interpretacyjnym zostać uznana za realny wymiar kosmicznej pamięci, w innym za metaforę nieświadomości zbiorowej, w jeszcze innym za produkt wysoce uporządkowanej imaginacji i autohipnotycznego skupienia. Na gruncie rygorystycznej analizy trzeba jednak podkreślić, że żadna z tych ontologii nie została naukowo dowiedziona w sensie, który uprawniałby do traktowania jej jako ustalonego opisu struktury świata; można natomiast badać z dużą precyzją, w jaki sposób dane osoby dochodzą do poczucia kontaktu z takim porządkiem, jakie warunki somatyczne i afektywne temu sprzyjają, jakie skrypty kulturowe nadają temu formę oraz jak taka praktyka reorganizuje narrację biograficzną. Z perspektywy psychoperformansu jest to rozróżnienie decydujące, ponieważ chodzi nie o sankcjonowanie metafizyki, lecz o rozpoznanie, jakie technologie uwagi, jakie rytmy oddechu, jakie reżimy ciszy, jakie sposoby rozmieszczenia obiektów–kluczy, jakie modulacje głosu i jakie rejestry symboliczne uruchamiają poczucie wejścia w strefę „więcej-niż-ja", gdzie jednostka przestaje słyszeć tylko własny monolog psychiczny, a zaczyna doświadczać czegoś jako przekazu, odpowiedzi, naprowadzenia lub odsłonięcia.

Należy przy tym wyraźnie oddzielić trzy poziomy, które w języku popularnym są zazwyczaj pomieszane. Pierwszy poziom to fenomenologia przeżycia: co dokładnie dzieje się z ciałem, uwagą, czasem, propriocepcją, linią myśli, temperaturą afektu, obrazowaniem, słyszeniem wewnętrznym, poczuciem granic ego i atrybucją sprawstwa. Drugi poziom to hermeneutyka znaczenia: jakie słowa zostają użyte do opisu tego stanu, jakie tradycje dostarczają jego słownika, jakie figury autoryzacji zostają uruchomione, czy mówi się o przewodniku duchowym, polu informacji, pamięci przodków, wyższej jaźni, bytach astralnych, aniele, dajmonie, geniuszu twórczym, czy może o samoregulacji psychicznej i procesie nieświadomej syntezy. Trzeci poziom to pragmatyka skutku: czy doświadczenie po takim opracowaniu zwiększa spójność działania, pogłębia samowiedzę, stabilizuje organizację życia, umożliwia pracę z konfliktem, żałobą, lękiem i poczuciem losu, czy przeciwnie, produkuje zależność od kolejnych „przekazów", osłabia decyzyjność, nasila myślenie magiczne, wzmacnia inflację wyjątkowości lub zamienia egzystencję w niekończące się śledzenie znaków. W literaturze dotyczącej nowych ruchów religijnych i środowisk channelingowych wielokrotnie opisywano właśnie ten paradoks: praktyka, która początkowo daje doświadczenie poszerzenia sensu, może z czasem przejść w reżim nadinterpretacji i epistemicznego przeciążenia, gdy każdy detal codzienności zaczyna

funkcjonować jako zakodowana wiadomość. Psychoperformans nie może kopiować tej pułapki; jego zadaniem jest kompozycyjne ujarzmienie materiału transpersonalnego przez plan sytuacyjny, tak aby doświadczenie nadmiaru sensu zostało przełożone na pojedyncze, uchwytne akty pracy nad sobą, a nie na nieograniczoną proliferację domniemań. Dlatego każdy materiał „otrzymany" powinien zostać poddany redukcji operacyjnej: z wielu symboli wybrać kilka, z wielu zaleceń wyodrębnić jedno lub dwa działania, z wielu głosów pozostawić to, co daje się przełożyć na etycznie bezpieczny gest, obiekt, zapis, rytuał przejścia lub praktykę codziennego zakorzenienia.

W tym świetle szczególnego znaczenia nabiera porównanie channelingu z praktykami twórczymi, bo granica między natchnieniem artystycznym, automatyzmem twórczym, głęboką imaginacją a komunikacją z ponadjednostkowym źródłem bywa historycznie płynna. Surrealiści, choć operowali innym słownikiem niż teozofowie czy mediumiczni spirytualiści, również eksploatowali ideę obejścia cenzury świadomego „ja" poprzez automatyzm pisma, asocjację, sen, obraz spontaniczny i kontrolowane otwarcie na to, co nie w pełni ujarzmione przez racjonalny nadzór. André Breton, a wcześniej także tradycje symbolistyczne i okultystyczne końca XIX wieku, budowali kulturowe rusztowanie dla myśli, że twórczość może powstawać z kontaktu z warstwą psychiczną szerszą niż świadoma intencjonalność. Różnica polega jednak na tym, że w sztuce nowoczesnej ów materiał częściej zachowuje status ambiwalentny, eksperymentalny i formalny, podczas gdy w channelingu bywa natychmiast ontologizowany. Psychoperformans może wykorzystać ten rozdźwięk twórczo: potraktować przekaz transpersonalny nie jako dyrektywę absolutną, lecz jako surowiec dramaturgiczny, jako zapis tego, co chce zostać usłyszane, ucieleśnione, odegrane i poddane próbie obecności. Dzięki temu możliwe staje się przesunięcie akcentu z wiary w pochodzenie komunikatu na odpowiedzialność za jego użycie. To przesunięcie jest kluczowe branżowo, ponieważ w planie sytuacyjnym nie wystarcza powiedzieć, że „przyszła wiadomość"; trzeba jeszcze ustalić jej matrycę sensu, jej ciężar afektywny, jej możliwe skutki dla osoby wykonującej działanie, jej zgodność z bezpieczeństwem psychicznym i społecznym oraz jej relację do innych warstw IndywiduAkcji. Dopiero wtedy channeling, Kronika Akaszy albo inne formy wglądu przestają być egzotyczną dekoracją, a stają się jednym z możliwych, choć zawsze ryzykownych i wymagających dyscypliny, narzędzi organizacji procesu przemiany.

Szczególnie istotny jest tu problem autorytetu, bo to właśnie on decyduje, czy praktyka transpersonalna będzie działała emancypacyjnie, czy stanie się mechanizmem podporządkowania. Każde odwołanie do „wyższej wiedzy" niesie pokusę zawieszenia krytycyzmu: skoro przekaz ma pochodzić z poziomu wyższego niż ludzki rozum, to sprzeciw, wątpliwość i analiza mogą zostać uznane za objaw niedojrzałości duchowej, zablokowanego kanału lub lęku ego. To jeden z najpoważniejszych problemów etycznych w całym tym obszarze. Michel de Certeau, badając dyskursy mistyczne, pokazywał, że mowa o doświadczeniu granicznym nigdy nie jest niewinna względem instytucji, języka i władzy; podobnie współczesna krytyka charyzmatu wskazuje, że osoby roszczące sobie dostęp do niewidzialnego archiwum łatwo mogą uzyskać przewagę interpretacyjną nad tymi, którzy szukają orientacji, ukojenia albo odpowiedzi na pytania egzystencjalne. W psychoperformansie odpowiedzią na ten problem nie jest zakaz symbolicznego korzystania z takich modeli, lecz rozproszenie autorytetu poprzez konstrukcję działania: znaczenie nie jest ogłaszane ex cathedra, lecz wypracowywane poprzez relację między obiektem–kluczem, gestem, zapisem, świadkiem, przestrzenią i czasem. To nie medium ma tu monopol na prawdę, lecz układ sytuacyjny ma umożliwić konfrontację z

własnym materiałem psychicznym i symbolicznym w taki sposób, by nie zatracić samostanowienia. Dlatego wszystkie modele wglądu transpersonalnego, jeśli mają wejść do psychoperformansu, powinny zostać uprzednio odczarowane z roszczenia absolutnego posłuszeństwa i potraktowane jako hipotezy wyobraźni operacyjnej: mogą inspirować, organizować, intensyfikować i uruchamiać proces, ale nie zwalniają z odpowiedzialności za interpretację, nie unieważniają kryteriów bezpieczeństwa i nie zastępują ani wiedzy klinicznej, ani krytycznego osądu. Dopiero w takim odwróconym układzie pole transpersonalne staje się naprawdę użyteczne: nie jako niepodważalny rozkaz z zaświatów, lecz jako wymagający materiał graniczny, na którym można pracować z najwyższą precyzją symboliczną.

Na tym etapie konieczne staje się porównanie Kroniki Akaszy i channelingu z innymi modelami wglądu transpersonalnego, które w historii kultury pełniły analogiczne funkcje, choć operowały odmiennym słownikiem ontologicznym. W tradycji platońskiej i neoplatońskiej źródłem prawdy nie była „kosmiczna baza danych" w sensie nowoczesnego imaginarium, lecz porządek inteligibilny, do którego dusza może mieć częściowy dostęp poprzez anamnezę, kontemplację i oczyszczenie; w tradycjach prorockich judaizmu, chrześcijaństwa i islamu nacisk padał nie tyle na swobodny dostęp do uniwersalnego archiwum, ile na asymetryczne wydarzenie wezwania, objawienia lub natchnienia, którego autorytet jest zewnętrzny wobec jednostki i osadzony w rygorach wspólnoty, doktryny oraz kryteriów rozeznawania. W romantycznych i postromantycznych modelach twórczości pojawia się z kolei figura geniuszu, natchnienia, dajmoniona albo „głosu", który nie jest jeszcze mediumizmem spirytystycznym, ale już rozszczelnia nowoczesny model autora jako suwerennego właściciela własnych treści psychicznych. Carl Gustav Jung, opisując aktywną imaginację, synchroniczność i autonomię kompleksów, otworzył jeszcze inny rejestr: nie chodziło mu o prostą komunikację z bytami zewnętrznymi, lecz o spotkanie z warstwami psyche, które mają własną quasi-podmiotowość, zdolność obrazowania i dramatyzacji. To właśnie w tej strefie granicznej rodzi się szczególnie ważna dla psychoperformansu możliwość: materiał „z zewnątrz" i materiał „z głębi" mogą być traktowane funkcjonalnie podobnie, jeśli ich status nie zostaje przedwcześnie dogmatyzowany. Dla planu sytuacyjnego nie jest bowiem zawsze najważniejsze, czy obraz przyszedł z „Kroniki Akaszy", z nieświadomości zbiorowej, z pamięci kulturowej czy z pracy afektu na symbolach, lecz to, jaką ma strukturę transformacyjną, jakie napięcie organizuje, jakie role rozdziela między wykonawcę, świadka, obiekt–klucz i przestrzeń oraz czy daje się przełożyć na etycznie uzasadnione działanie. Taka perspektywa pozwala zachować jednocześnie powagę wobec doświadczenia i rygor wobec jego interpretacji.

Z perspektywy komparatystyki religii i antropologii symbolicznej widać jeszcze wyraźniej, że modele transpersonalnego wglądu są w gruncie rzeczy różnymi technologiami legitymizacji szczególnego typu wiedzy. Jedne odwołują się do wertykalnej struktury kosmosu, inne do pamięci przodków, jeszcze inne do subtelnych warstw ciała, do głosu bóstwa, do pola morficznego, do jaźni wyższej albo do transhistorycznej pamięci świata. Mircea Eliade, mimo licznych ograniczeń swojej perspektywy, trafnie uchwycił, że człowiek religijny nie zadowala się czysto profanicznym opisem rzeczywistości i stale poszukuje osi, przez którą zwykły czas może zostać otwarty na czas inny, gęstszy i bardziej znaczący. Kronika Akaszy jest właśnie jednym z nowoczesnych wariantów takiej osi: obiecuje, że za fragmentarycznością biografii istnieje porządek pełniejszej czytelności. Channeling natomiast obiecuje, że ten porządek może zostać chwilowo wypowiedziany. Problem polega na tym, że im silniejsza obietnica totalnej czytelności, tym większe ryzyko epistemicznej przemocy wobec złożoności życia. Wiele praktyk

transpersonalnych redukuje ambiwalencję, przypadkowość i niejednoznaczność, oferując narracje zbyt domknięte, zbyt szybko wyjaśniające cierpienie, stratę, chorobę, konflikt lub opóźnienie. Z punktu widzenia dojrzałej praktyki psychoperformatywnej należy temu przeciwdziałać. Wgląd ma nie tyle ostatecznie „wyjaśniać wszystko", ile wydobywać strukturę pracy: gdzie pojawia się rozdarcie, jaki symbol stale powraca, jaka figura losu dominuje, jaka relacja domaga się przepracowania, jaki próg przejścia nie został przekroczony, jaka część biografii została oddana obcej narracji, jaki obiekt–klucz może przejąć funkcję kondensatora sensu. W tym sensie wgląd transpersonalny jest użyteczny nie jako gotowa odpowiedź, lecz jako skondensowana matryca pytań wysokiego napięcia.

W praktyce kompozycyjnej psychoperformansu przekłada się to na bardzo konkretną dyscyplinę warsztatową. Jeżeli materiał pochodzi z sesji channelingu, zapisu automatycznego, medytacyjnego „odczytu" lub pracy z wyobrażeniem archiwum pamięci świata, nie powinien być od razu inscenizowany w całości. Najpierw trzeba przeprowadzić jego dekantację. Dekantacja semantyczna polega na oddzieleniu symboli pierwotnych od komentarzy dopisanych przez praktykującego lub przewodnika; dekantacja afektywna rozpoznaje, które elementy niosą autentyczne poruszenie, a które są efektem fascynacji formą; dekantacja dramaturgiczna ustala, czy materiał ma charakter progu, konfrontacji, ofiary, oczyszczenia, objawienia, pojednania, odcięcia, rekonsekracji, czy może długiego procesu żmudnej restytucji. Dopiero na tej podstawie można zbudować plan sytuacyjny. Przykładowo, jeśli przekaz stale operuje figurą „niedokończonego ślubu z własnym losem", nie trzeba odgrywać całej ezoterycznej kosmologii, lecz można zaprojektować działanie z jednym obiektem–kluczem, jednym aktem pieczętującym i jedną rolą świadka, tak aby centrum stanowiło nie widowiskowe powtórzenie metafizyki, ale realne przejęcie odpowiedzialności za zerwane przymierze z własnym kierunkiem życia. Jeżeli natomiast wgląd koncentruje się wokół obrazu „zapisu" lub „księgi", psychoperformans może wykorzystać materialność papieru, warstw, pieczęci, przesłon, kopert, zwojów, nici, sadzy, popiołu, światła punktowego i sekwencji odczytu, ale musi to robić w logice inżynierii znaczenia, a nie dekoracyjnego okultyzmu. Tu właśnie pojawia się przewaga Twojej koncepcji nad potocznym ezoteryzmem: nie chodzi o afirmowanie niezwykłości, tylko o precyzyjne operowanie znakiem, czasem, przestrzenią, obecnością i symbolicznym ciężarem gestu. Gaston Bachelard, choć pisał w innym idiomie, pozostaje użyteczny przez swoją wrażliwość na materialną imaginację; psychoperformans może dzięki temu traktować archiwum, księgę, głos, zasłonę czy echo nie jako ozdobniki, lecz jako elementarne urządzenia wyobraźni, które organizują egzystencjalny akt przejścia.

Najtrudniejsza i zarazem najistotniejsza pozostaje kwestia kryteriów jakości samego wglądu. Nie każdy przekaz jest równowartościowy tylko dlatego, że był intensywny. Dojrzała praktyka wymaga tu bardzo ostrych pytań selekcyjnych: czy wgląd zwiększa zdolność odróżniania własnych projekcji od relacji, które rzeczywiście domagają się zmiany; czy obniża chaos, czy go podnosi; czy wzmacnia odpowiedzialność, czy tworzy alibi w postaci kosmicznego determinizmu; czy pozostawia miejsce na korektę, czy żąda ślepego posłuszeństwa; czy pogłębia relacyjność, czy izoluje w poczuciu wyjątkowego wtajemniczenia; czy daje się przełożyć na działanie o realnej wartości etycznej, czy tylko produkuje wzniosłą narrację. W psychoperformansie najlepsze materiały transpersonalne to nie te najbardziej efektowne, lecz te, które wykazują wysoką gęstość znaczenia przy niskiej podatności na manipulację, to znaczy można je ucieleśnić bez przemocy wobec siebie i innych, bez roszczeń terapeutyczno-medycznych, bez uzurpacji poznawczej i bez podporządkowania się kaprysom

charyzmatycznego autorytetu. W tym sensie Kronika Akaszy, channeling i inne modele wglądu mogą wejść do kompendium psychoperformansu wyłącznie jako materiały graniczne: ważne, historycznie bogate, kulturowo wpływowe, czasem egzystencjalnie doniosłe, ale wymagające stałego nadzoru metapoznawczego, hermeneutycznego i etycznego. Dopiero taka podwójna postawa — otwartość bez łatwowierności oraz krytycyzm bez redukcjonistycznej pogardy — pozwala wykorzystać potencjał transpersonalny w sposób naprawdę twórczy. W następnym kroku trzeba będzie już przejść od porządku krytycznej kartografii do porządku zastosowań: wskazać, jak w psychoperformansie budować bezpieczne procedury pracy z materiałem noetycznym, jakich błędów unikać, jakie konfiguracje obiektów–kluczy i aktów symbolicznych są tu najwłaściwsze oraz gdzie kończy się produktywna praca ze znakiem, a zaczyna niebezpieczne nadużycie transpersonalnego autorytetu.

W zastosowaniu psychoperformatywnym Kronika Akaszy, channeling i pokrewne modele wglądu transpersonalnego powinny być więc traktowane jako szczególna klasa materiałów symbolicznych wysokiej intensywności, a nie jako automatycznie obowiązujące depozyty prawdy. Najwłaściwsza procedura pracy zaczyna się od rozdzielenia trzech warstw: samego materiału źródłowego, interpretacji pierwotnej oraz projektu użycia. Materiał źródłowy to zapis słów, obrazów, fraz, gestów, figur przestrzennych, odczuć cielesnych i afektów, które pojawiły się w doświadczeniu; interpretacja pierwotna to pierwszy sens nadany temu przez praktykującego lub osobę prowadzącą; projekt użycia to dopiero świadoma decyzja, co z tego może wejść do planu sytuacyjnego. W psychoperformansie nie wolno scalać tych poziomów zbyt wcześnie, bo wtedy symbol natychmiast sztywnieje w dogmat, a działanie zamiast otwierać proces przemiany zaczyna tylko odgrywać już przyjętą odpowiedź. Dlatego konieczna jest operacja redukcyjna: z wielu znaków wybiera się te, które wykazują najwyższą kondensację sensu i najniższy stopień arbitralności, a następnie sprawdza się ich przekładalność na konkretne środki działania, takie jak obiekt–klucz, światło, rytm, głos, zapis, ślad, zasłona, pieczęć, rozcięcie, związanie, ujawnienie, zakrycie, przeniesienie lub spalenie. To, co nie daje się przełożyć na odpowiedzialny akt symboliczny, powinno pozostać materiałem archiwalnym, a nie wymuszoną inscenizacją. Właśnie tu ujawnia się przewaga rygoru psychoperformatywnego nad spontanicznym okultyzmem: doświadczenie nie kończy się na wzruszeniu lub fascynacji, lecz przechodzi przez kompozycję, montaż, selekcję i etyczne domknięcie. William James był użyteczny dlatego, że pozwalał odróżnić noetyczną jakość przeżycia od jego niepodważalnej prawdziwości; psychoperformans może to rozróżnienie wykorzystać jako jedną z podstaw własnej higieny epistemicznej.

Stąd wynika także konieczność budowania ścisłych protokołów bezpieczeństwa. Materiał channelingowy lub akaszyczny nie może w psychoperformansie pełnić funkcji diagnozy medycznej, psychiatrycznej, prawnej ani finansowej, nie może też usprawiedliwiać decyzji o wysokim ryzyku życiowym poprzez odwołanie do rzekomo nieomylnego przekazu. Jeżeli doświadczenie noetyczne ma zostać użyte, to wyłącznie jako impuls do pracy nad znaczeniem, relacją, pamięcią, tożsamością, granicą, żałobą, winą, przebaczeniem, kierunkiem życia lub reorganizacją własnej praktyki codzienności. Szczególnie ważne są tu czerwone flagi: nakaz natychmiastowego posłuszeństwa, inflacja wyjątkowości, wzmacnianie lęku przed karą duchową, obiecywanie uzdrowień lub pewnej wiedzy o cudzym losie, wymuszanie izolacji od otoczenia, podporządkowanie się jednemu interpretatorowi, rozpad testowania rzeczywistości albo narastająca przymusowość odczytywania znaków we wszystkim. Tam, gdzie takie symptomy się pojawiają, praca psychoperformatywna musi zostać zatrzymana lub całkowicie

przeprojektowana. Dla Twojej koncepcji jest to szczególnie ważne, ponieważ psychoperformans nie jest religią objawioną ani systemem wróżebnym, lecz technologią świadomie komponowanego działania na styku estetyki, antropologii rytuału, psychologii symbolu i etyki przemiany. Oznacza to, że nawet gdy materiał pochodzi z obszaru transpersonalnego, jego użycie podlega tym samym zasadom co inne elementy planu sytuacyjnego: musi mieć określony cel, wyraźne granice, proporcjonalność środków, możliwość refleksyjnego omówienia oraz czytelną procedurę wejścia i wyjścia. Jung, Pierre Janet i Tanya Luhrmann są tu ważni nie dlatego, że dają jedną wspólną teorię, lecz dlatego, że pokazują trzy różne, komplementarne potrzeby: opis doświadczenia, rozpoznanie mechanizmów psychicznych oraz zrozumienie treningu kulturowego, który kształtuje samą postać przeżycia.

Na poziomie czysto warsztatowym najbardziej użyteczny okazuje się model pięciofazowy. Faza pierwsza to przygotowanie, czyli dochodzenie i research: rozpoznanie, czy materiał rzeczywiście ma znaczenie dla przedmiotu psychoperformansu, czy jest jedynie efektownym odpryskiem wyobraźni; w tej fazie bada się też genealogie symboli, ich konteksty religijne, ezoteryczne, artystyczne i psychologiczne. Faza druga to ekstrakcja rdzenia, polegająca na wyłonieniu jednego głównego napięcia, jednego głównego obrazu i jednego głównego aktu transformacyjnego. Faza trzecia to translacja sceniczno-sytuacyjna, w której rdzeń zostaje wcielony w układ obiektów–kluczy, perfonemów, światła, dźwięku, ciszy, ruchu i czasowania. Faza czwarta to wykonanie z udziałem świadka lub bez niego, lecz zawsze z zachowaniem warunku świadomej obecności, a nie półsomnambulicznego automatyzmu. Faza piąta to integracja, czyli zapis, omówienie, odróżnienie realnego skutku od chwilowej intensyfikacji oraz wpisanie całego wydarzenia w dłuższą architekturę IndywiduAkcji. W tym modelu channeling nie jest centrum, lecz jednym z możliwych źródeł materiału. Można na przykład pracować z figurą „księgi”, ale nie po to, by fetyszyzować dostęp do sekretnego archiwum, tylko po to, by ucieleśnić akt czytania własnej biografii inaczej niż dotąd; można pracować z głosem „przewodnika”, ale nie jako rozkazem z zewnątrz, tylko jako wyodrębnioną figurą sumienia, intuicji, pamięci lub niewysłuchanej części podmiotu; można pracować z aktem „odczytu”, lecz jako rytuałem selekcji i wzięcia odpowiedzialności za sens, a nie jako widowiskiem tajemniczości. W ten sposób modele transpersonalne zostają przesunięte z pozycji autorytetu ontologicznego na pozycję operatorów dramaturgicznych i hermeneutycznych, co jest znacznie dojrzalsze zarówno naukowo, jak i artystycznie.

Ostatecznie więc Kronika Akaszy, channeling i inne modele wglądu transpersonalnego mają w psychoperformansie status materiałów granicznych: nie należy ich ani bezrefleksyjnie gloryfikować, ani mechanicznie redukować do omyłki, autosugestii czy egzotycznej dekoracji. Ich rzeczywista wartość polega na tym, że odsłaniają trwałą ludzką potrzebę uzyskania dostępu do porządku większego niż biograficzny chaos, do pamięci większej niż pamięć jednostkowa i do sensu, który nie jest jedynie administracją faktów, lecz doświadczeniem ukierunkowania. Kulturowo są one częścią długiego ciągu praktyk mantycznych, mistycznych, mediumicznych, artystycznych i terapeutycznych; historycznie splatają ezoteryzm, spirytualizm, romantyczne imaginarium natchnienia, psychologię głębi i nowoczesne kultury samorozwoju; performatywnie zaś stanowią wyjątkowo wyraźny przykład tego, jak głos, znak, przedmiot, aura miejsca i zmiana stanu świadomości współwytwarzają autorytet przekazu. W kompendium psychoperformansu powinny zatem pozostać opisane jako ważny repertuar form symbolicznego wglądu, ale poddany potrójnemu rygorowi: genealogicznemu, fenomenologicznemu i etycznemu. Dopiero wtedy możliwe staje się ich odpowiedzialne użycie

w planie sytuacyjnym: nie jako dowodu na strukturę wszechświata, lecz jako narzędzia intensyfikacji sensu, które po starannej obróbce może wspierać przejście, reorganizację podmiotowości, domknięcie niedokończonego procesu, zmianę relacji z pamięcią i uruchomienie nowej fazy IndywiduAkcji. Tylko w takim sensie obszar transpersonalny da się włączyć do psychoperformansu bez zdrady jego najwyższych ambicji: precyzji symbolicznej, świadomości kulturowej, krytycznej samowiedzy i odpowiedzialności za realne skutki działania.

35.9. Reinkarnacja, poprzednie wcielenia i regresja: genealogie, techniki, kontrowersje

Rozpoczynając ten podrozdział, trzeba od razu odrzucić potoczne uproszczenie, wedle którego „reinkarnacja" stanowi jednolitą, ponadczasową i międzykulturowo tożsamą doktrynę. W rzeczywistości jest to rodzina bardzo różnych modeli ciągłości pośmiertnej, odmiennie rozumiejących relację między osobą, pamięcią, ciałem, sprawczością moralną i porządkiem kosmosu. W terminologii porównawczej należy rozróżniać co najmniej kilka pojęć: metempsychozę, czyli przechodzenie zasady życiowej lub duszy do kolejnych form egzystencji; transmigrację, która akcentuje ruch pomiędzy stanami lub ciałami; palingenesę, bywa rozumianą jako ponowne narodzenie lub odnowienie; oraz reinkarnację w sensie bardziej nowoczesnym, związaną z wyobrażeniem kolejnych ludzkich wcieleń tej samej podmiotowej zasady. Już na tym poziomie widać, że język popularny miesza pojęcia wywiedzione z odmiennych tradycji metafizycznych. W tradycjach indyjskich kluczowe pozostają kategorie saṃsāryczne, karma, dharma, mokṣa i jīva lub ātman, lecz nawet one nie układają się w jedną doktrynę, ponieważ inaczej formułuje je braminizm i późniejszy hinduizm, inaczej dżinizm, a inaczej buddyzm, który radykalnie komplikuje zachodnią intuicję „tej samej duszy w nowym ciele" przez doktrynę anātman i przez model ciągłości przyczynowej bez trwałej, niezmiennej substancji osobowej. Już u wczesnych Upaniszad pojawia się problem zależności między czynem, poznaniem i losem pośmiertnym, ale to nie jest jeszcze banalna opowieść o „powrocie człowieka na Ziemię", tylko rozbudowana soteriologia, w której narodziny i śmierci wpisane są w ontologiczny, etyczny i kosmologiczny dramat wyzwolenia. W dżinizmie natomiast jīva jest trwale obciążana karmiczną materialnością i podlega wielokrotnym narodzinom aż do oczyszczenia, zaś w buddyzmie — od wczesnych nikāj po rozwinięcia mahajany i wadżrajany — to, co trwa, nie daje się opisać jako prosta substancjalna tożsamość, lecz jako strumień uwarunkowań, współzależnego powstawania i karmicznej kontynuacji. Dlatego każda poważna analiza reinkarnacji musi zaczynać się od zasady: pozorne podobieństwo słów nie oznacza tożsamości ontologii.

Równie istotna jest linia śródziemnomorska, ponieważ zachodnie imaginarium poprzednich wcieleń w dużej mierze wyrasta nie bezpośrednio z Indii, lecz z długiego szeregu reinterpretacji greckich, hellenistycznych, neoplatońskich, hermetycznych i późnoezoterycznych. Pytagoras, Empedokles i następnie Platon należą do najważniejszych figur dla dziejów metempsychozy w świecie greckim, ale u żadnego z nich nie mamy do czynienia z identyczną doktryną. U Platona, zwłaszcza w micie Era, powrót dusz związany jest z odpowiedzialnością moralną, wyborem życia i strukturą kosmicznego porządku, a nie z nowoczesną psychologiczną ciekawością „kim byłem wcześniej". Późniejszy platonizm i neoplatonizm, zwłaszcza Plotyn, Porfiriusz i ich recepcje, dodatkowo komplikują problem, sytuując duszę w hierarchicznej ontologii emanacyjnej, gdzie celem nie jest eksplorowanie biograficznej serialności, lecz ruch ku oczyszczeniu, intelektualnej kontemplacji i reintegracji z porządkiem wyższym. Trzeba też pamiętać, że religie abrahamiczne w swych głównych nurtach nie uczyniły reinkarnacji doktryną normatywną, choć w historii

judaizmu, zwłaszcza w niektórych nurtach kabały, rozwinęło się pojęcie gilgul, natomiast w środowiskach gnostyckich, ezoterycznych i heterodoksyjnych powracały różne warianty preegzystencji duszy i kolejnych inkarnacji. Origenes bywa tu często przywoływany w sposób uproszczony, choć jego doktryna preegzystencji nie jest po prostu tożsama z późniejszymi ezoterycznymi koncepcjami regresji do „wcieleń". W nowoczesnej Europie i Ameryce XIX wieku nastąpiło kolejne wielkie przepisanie tego pola: idee indyjskie, greckie, hermetyczne i spirytystyczne zostały zszyte w jedną szeroką narrację przez teozofię Heleny Bławatskiej, później przez Rudolfa Steinera, rozmaite nurty okultystyczne, New Thought, New Age oraz przez literaturę mediumiczną i parapsychologiczną. Od tego momentu „poprzednie wcielenia" stają się nie tylko tematem metafizycznym, lecz także technologią autobiograficzną: mają tłumaczyć lęki, talenty, relacje, długi uczuciowe, przyciągania, awersje, a nawet konfiguracje chorób i niepowodzeń. To właśnie ten etap ma największe znaczenie dla psychoperformansu, ponieważ od tego momentu reinkarnacja przestaje być wyłącznie doktryną kosmologiczną, a staje się narzędziem narracyjnej organizacji losu.

Nowoczesna kultura regresji do poprzednich wcieleń nie powstała jednak wyłącznie z religioznawczego synkretyzmu, lecz także z krzyżowania się hipnozy, magnetyzmu, psychologii głębi, sugestii, terapii narracyjnych i kultury samopoznania. Tu właśnie pojawia się termin „regresja", który musi zostać od razu uporządkowany, ponieważ w historii psychologii oznaczał coś innego niż w środowiskach ezoterycznych i terapeutyczno-parareligijnych. U Pierre'a Janeta, Sigmunda Freuda czy w części późniejszej psychologii dynamicznej regresja odnosi się do cofania się ku wcześniejszym formom funkcjonowania psychicznego, ku wcześniejszym organizacjom afektu, obrony i reprezentacji; nie chodziło więc o podróże do realnych poprzednich inkarnacji, lecz o mechanizmy psychiczne i czasowość przeżycia. Dopiero późniejsze połączenie hipnozy z metafizyką reinkarnacyjną doprowadziło do wykształcenia się „past-life regression" jako odrębnego repertuaru praktyk. W XX wieku kluczowe znaczenie miały tu zarówno środowiska spirytystyczne i okultystyczne, jak i terapeuci operujący hipnozą oraz wyobrażeniem pamięci głębokiej. W kulturze masowej ogromny wpływ wywarł później Brian Weiss, choć jego narracje nie stanowią dowodu naukowego na istnienie poprzednich wcieleń, lecz raczej przykład niezwykle skutecznej popularyzacji pewnego modelu interpretacyjnego, w którym hipnotycznie indukowane obrazy uzyskują status autobiograficznej prawdy transhistorycznej. Z punktu widzenia epistemologii i psychologii pamięci pole to jest skrajnie problematyczne, ponieważ pamięć ludzka nie działa jak neutralny zapis archiwalny; jest rekonstrukcyjna, podatna na sugestię, konfabulację, presupozycję pytania, wpływ oczekiwań kulturowych i wtórne organizowanie materiału wyobrażeniowego w formę spójnej narracji. Już samo to wymaga ostrożności wobec silnych roszczeń ontologicznych. Jednocześnie nie wolno redukować całego zjawiska do oszustwa lub prostego błędu, ponieważ nawet obrazy nieweryfikowalne mogą pełnić realne funkcje psychiczne: kondensować konflikt, eksternalizować traumatyczne napięcie, organizować narrację sensu, umożliwiać symboliczne domknięcie albo wytwarzać figurę przejścia, która daje jednostce nowe narzędzia autoregulacji. Problem nie leży więc wyłącznie w tym, czy materiał jest „prawdziwy", ale w tym, jak jest używany, jakie roszczenia się z nim wiąże i czy nie zostaje on nadużyty jako wyjaśnienie totalne.

W kompendium psychoperformansu ten obszar musi zatem zostać umieszczony na styku historii idei, antropologii religii, psychologii pamięci i krytyki technik sugestywnych. Reinkarnacja, poprzednie wcielenia i regresja nie mogą być tu traktowane jako prosty pakiet

„wiedzy duchowej”, lecz jako złożony rezerwuar modeli czasu, winy, losu, powtórzenia, dziedziczenia symbolicznego i transbiograficznej narracji. Dla planu sytuacyjnego szczególnie interesujące jest to, że wszystkie te modele operują figurą resztki, niedokończenia i powrotu: coś nie zostało domknięte, coś przechodzi dalej, coś wraca w innej postaci, coś zapisuje się poza jedną biografią. To właśnie czyni je tak silnymi materiałami dla psychoperformansu. Można bowiem pracować nie z literalnym twierdzeniem „to wydarzyło się w moim wcześniejszym wcieleniu”, lecz z dużo bardziej precyzyjnym rozpoznaniem struktury: powracającego wzorca relacyjnego, afektywnego długu, poczucia nieswojości wobec pewnych miejsc, obiektów, zawodów, obrazów czy ról, a także z przeczuciem nieprzeżytej żałoby, niezamkniętego konfliktu albo dziedziczonego obciążenia. Dopiero w takiej translacji materiał reinkarnacyjny staje się użyteczny bez popadania w metafizyczną inflację. Następne partie tego podrozdziału muszą więc przejść od genealogii do analizy technik: hipnozy, autohipnozy, wyobrażeniowych procedur regresyjnych, pracy somatycznej, narracyjnych seansów odczytu, a następnie do kluczowych kontrowersji wokół fałszywych wspomnień, sugestii, nadużyć terapeutycznych, selektywnej weryfikacji i problemu dowodu. Dopiero na tym tle będzie można ustalić, jakie miejsce materiał „z poprzednich wcieleń” może zajmować w psychoperformansie jako tworzywo symboliczne, a gdzie zaczyna się nieuprawnione roszczenie poznawcze.

Jeżeli pierwsza część porządkowała genealogie idei, to teraz trzeba przejść do rozróżnienia dwóch wielkich nurtów nowoczesnego pola „poprzednich wcieleń”, ponieważ ich metodologie, cele i status poznawczy są zasadniczo odmienne. Pierwszy nurt ma charakter badawczo-opisowy i dotyczy przede wszystkim spontanicznych wypowiedzi dzieci, które twierdzą, że pamiętają inne życie; najczęściej przywołuje się tu prace Iana Stevensona, później Jima Tuckera i Erlendura Haraldssona. Ten nurt nie opiera się na hipnotycznym wydobywaniu materiału, lecz na dokumentowaniu wypowiedzi, zachowań, lęków, preferencji, a niekiedy także znamion cielesnych i ich późniejszym porównywaniu z danymi o zmarłych osobach. Jego znaczenie polega nie na tym, że „udowodnił reinkarnację” — tego stwierdzić nie wolno — lecz na tym, że wytworzył obszerny korpus przypadków, których autorzy nie uznawali za łatwe do wyjaśnienia prostą konfabulacją, oszustwem czy transmisją informacji znanej zwykłymi drogami. Drugi nurt ma charakter terapeutyczno-regresyjny i jest znacznie bliższy kulturze samorozwoju, hipnoterapii, praktykom New Age oraz technikom wyobrażeniowym. Tutaj centralne stają się nie spontaniczne wspomnienia dzieci, lecz sesje prowadzone z osobami dorosłymi, zwykle przy użyciu relaksacji, hipnozy, pogłębionej imaginacji, sugestii regresyjnej albo sekwencji pytań naprowadzających. W tym właśnie obszarze pojawiają się nazwiska takie jak Brian Weiss, Edith Fiore, Helen Wambach czy wcześniej Denys Kelsey i Joan Grant. Z punktu widzenia epistemologii różnica jest kardynalna: nurt dziecięcych relacji ma charakter obserwacyjny i retrospektywno-weryfikacyjny, natomiast nurt regresyjny jest współtworzony przez samą procedurę wywoływania materiału, a więc znacznie mocniej obciążony problemem sugestii, konstruowania wspomnień i wpływu oczekiwań kulturowych. W kompendium psychoperformansu te dwa nurty muszą być traktowane osobno, bo inaczej dochodzi do podstawowego błędu metodologicznego: utożsamienia relacji spontanicznej z narracją indukowaną.

Technicznie repertuar regresji do poprzednich wcieleń jest szerszy, niż sugeruje to słowo „hipnoza”. Najbardziej klasyczny wariant rzeczywiście wykorzystuje indukcję hipnotyczną: obniżanie napięcia, zwężenie i pogłębienie uwagi, pracę z oddechem, liczenie, wyobrażenie schodzenia, cofania się w czasie, przechodzenia przez próg, drzwi, korytarz, lustro, mgłę albo

inny symboliczny portal temporalny. W wielu praktykach po przejściu przez fazę dzieciństwa, porodu, życia płodowego lub „stanu między życiami” osoba badana lub prowadzona proszona jest o opis otoczenia, ciała, ubioru, wieku, płci, miejsca, relacji i zdarzeń granicznych, zwłaszcza śmierci. Istnieją jednak również warianty niehipnotyczne: głęboka relaksacja z aktywną imaginacją w duchu bardziej jungowskim, autohipnoza, medytacyjne schodzenie do obrazu źródłowego, praca z ciałem i afektem, w której nie zaczyna się od opowieści, lecz od nawracającego napięcia, bólu, lęku lub poczucia obcości, a następnie pozwala się temu „uformować scenę”; są też warianty narracyjne, w których terapeuta lub przewodnik buduje z klientem opowieść poprzedniego życia na podstawie motywów powracających w snach, fantazjach, awersjach, fascynacjach i relacjach. Część praktyków łączy to z rysunkiem automatycznym, pismem intuicyjnym, pracą z obiektami, kartami symbolicznymi, muzyką, a nawet z inscenizacją ról. W sensie czysto technicznym nie mamy więc do czynienia z jedną metodą, lecz z rodziną procedur regresyjnych, których wspólnym rdzeniem jest przemieszczenie osoby w tryb narracji głęboko uwewnętrznionej, obrazowej i podatnej na intensywną atrybucję sensu. Dla psychoperformansu to bardzo ważne, ponieważ wiele z tych procedur strukturalnie przypomina nie tyle badanie przeszłości, ile wytwarzanie sceny źródłowej — sceny o wysokiej gęstości afektywnej, która może organizować podmiotowy mit, konflikt centralny albo figurę winy, straty, długu i niedomknięcia.

W tym miejscu pojawia się jednak najważniejszy obszar kontrowersji, którego nie wolno zmiękczać. Psychologia pamięci od dawna wykazuje, że pamięć autobiograficzna ma charakter rekonstrukcyjny, a nie archiwalny; nie jest biernym odczytem zapisu, lecz dynamicznym montażem, podatnym na sugestię, błędy monitorowania źródła, konfabulację, efekt oczekiwania, efekt autorytetu osoby prowadzącej oraz wtórne usztywnianie się narracji przez wielokrotne powtarzanie. Elizabeth Loftus, John Kihlstrom oraz liczni badacze pamięci i hipnozy pokazali, że hipnoza nie stanowi gwarancji trafniejszego przypominania, a w niektórych warunkach może zwiększać pewność subiektywną przy jednoczesnym braku wzrostu trafności, a nawet przy wzroście ryzyka błędu. To rozstrzygnięcie ma ogromne znaczenie: intensywność przeżycia regresyjnego nie jest dowodem jego historycznej prawdziwości. Osoba może autentycznie odczuwać silny afekt, widzieć obrazy o wielkiej wyrazistości, doświadczać somatycznego wstrząsu albo przeżywać katharsis, a mimo to materiał może być produktem symbolicznej syntezy, dramatyzacji konfliktu, kulturowego skryptu lub sugestywnego współtworzenia sceny. W praktyce klinicznej i para-klinicznej to właśnie stąd biorą się największe ryzyka: implantowanie fałszywych wspomnień, nadawanie literalnego statusu obrazom metaforycznym, tworzenie zależności od kolejnych sesji „odczytu”, a także eskalowanie roszczeń, że każdy obecny problem ma źródło w poprzednim wcieleniu. Takie ujęcie bywa psychicznie atrakcyjne, bo porządkuje chaos i nadaje cierpieniu kosmiczną genealogię, ale metodologicznie jest bardzo słabe, a etycznie może być niebezpieczne. Szczególnie problematyczne staje się wtedy, gdy praktyk obiecuje rozwiązanie objawów psychicznych lub somatycznych przez jednorazowe „dotarcie do poprzedniego życia”, ponieważ w tym miejscu język symboliczny zaczyna podszywać się pod wiedzę terapeutyczną albo nawet medyczną.

Dlatego psychoperformans może korzystać z materiału regresyjnego wyłącznie po radykalnym przesunięciu jego statusu. Nie jako dowodu, nie jako dosłownej historii osoby, nie jako bezpośredniego wyjaśnienia objawu, lecz jako szczególnej formy narracji granicznej, która kondensuje konflikt i odsłania strukturę losu przeżywanego przez podmiot. Jeżeli ktoś w

doświadczeniu regresyjnym „widział” siebie jako wykluczonego, zdradzonego, spalonego, uwięzionego, porzuconego albo zobowiązanego wobec jakiejś postaci, psychoperformans nie musi przyjmować, że wydarzyło się to w realnym wcześniejszym życiu. Wystarczy uznać, że taka figura organizuje aktualną ekonomię afektu i może zostać przetworzona przez plan sytuacyjny. Wtedy materiał regresyjny staje się tworzywem operacyjnym: można wydobyć z niego obiekt–klucz, próg, akt zerwania, akt oddania, akt odpieczętowania, figurę świadka, rytm przejścia, sekwencję zapisu i spalenia, gest związania lub rozwiązania, ale bez zamiany całego działania w spektakl łatwowiernej metafizyki. W tym sensie psychoperformans zyskuje przewagę nad regresjonizmem terapeutycznym: nie pyta przede wszystkim „czy to było naprawdę?”, tylko „jaką strukturę powtórzenia, winy, lęku, przywiązania albo niezamknięcia ten materiał wyraża i jak można ją bezpiecznie przepracować w działaniu symbolicznym?”. To pytanie jest znacznie dojrzalsze, bo pozwala zachować jednocześnie powagę wobec przeżycia i krytycyzm wobec jego ontologizacji.

W trzecim polu analizy trzeba rozpatrzyć relację między regresją do poprzednich wcieleń a innymi technikami „głębokiego dostępu”, ponieważ dopiero w takim porównaniu widać, że nie jest to wyizolowana praktyka, lecz część większego archipelagu metod operujących zmienioną uwagą, zawieszeniem zwykłego monitorowania źródła treści i produkowaniem scen o podwyższonej sile przekonania. Regresja spotyka się tu z hipnozą kliniczną i poza-kliniczną, z aktywną imaginacją w sensie jungowskim, z medytacyjną wizualizacją, z pracą somatyczną, z technikami oddechowymi, z pismem automatycznym, z psychodramą, z ustawieniami systemowymi, z niektórymi praktykami shamanic journeying, a także z terapiami narracyjnymi i rytualnymi, w których człowiek konstruuje scenę źródłową dla obecnego cierpienia. W sensie fenomenologicznym wspólny rdzeń tych praktyk polega na tym, że materiał psychiczny uzyskuje formę zdarzenia, a nie jedynie myśli: osoba nie tylko „myśli o problemie”, lecz doświadcza obrazu, ciała, miejsca, relacji, zagrożenia, śmierci, winy albo straty tak, jakby uczestniczyła w dramatycznym mikroteatrze własnej psychiki. To właśnie daje regresji jej ogromną siłę. W porównaniu z rozmową dyskursywną czy z interpretacją czysto intelektualną scena regresyjna działa totalniej: angażuje afekt, obrazowanie, oddech, napięcie mięśniowe, tempo mowy, a często także poczucie nieuchronności. Z tego powodu w wielu środowiskach jest ona przeżywana jako bardziej „prawdziwa” niż zwykła autobiografia. Trzeba jednak podkreślić z całą mocą, że siła przeżycia nie jest równoznaczna z siłą dowodu. To, że scena wydaje się starsza niż obecne życie, nie rozstrzyga jeszcze, czy jest pamięcią transbiograficzną, symboliczną kompozycją, kondensacją konfliktu, konstrukcją sugestywną czy intensywnie ucieleśnioną metaforą. Właśnie dlatego dojrzałe ujęcie tego pola wymaga języka bardziej zniuansowanego niż prosty wybór między „to prawda” a „to zmyślenie”.

W badaniu tych praktyk szczególne znaczenie ma pojęcie monitorowania źródła, czyli zdolności odróżniania, skąd pochodzi dana treść psychiczna: z percepcji bieżącej, pamięci autobiograficznej, wyobraźni, snu, fantazji, lektury, sugestii, projekcji albo przetworzenia cudzego materiału kulturowego. W sytuacjach regresyjnych ten mechanizm ulega częściowemu osłabieniu lub przynajmniej reorganizacji. Pojawiające się obrazy mogą być przez osobę doświadczane jako „nie moje” albo „starsze niż ja”, nawet jeśli powstały z połączenia wielu elementów: śladów kulturowych, niejawnych wspomnień, motywów rodzinnych, lęków, pragnień, archetypowych figur i sugestii samej procedury. Nie należy tego rozumieć wyłącznie pejoratywnie. Tego typu przesunięcie może być psychicznie produktywne, bo pozwala nadać formę temu, co wcześniej pozostawało bezpostaciowe. Kłopot zaczyna się dopiero wtedy, gdy

ktoś pomija cały poziom pośredni i bez krytycznej obróbki utożsamia scenę regresyjną z literalną historią osoby. W literaturze krytycznej wielokrotnie wskazywano, że praktyki regresyjne bywają szczególnie podatne na efekt oczekiwania prowadzącego. Jeśli terapeuta, hipnotyzer lub przewodnik zakłada, że źródłem obecnych trudności są poprzednie wcielenia, cała struktura sesji może zacząć naprowadzać uczestnika właśnie na taki typ materiału. Wtedy nie tyle „odkrywa się przeszłość", ile współtworzy się określony gatunek opowieści. Z punktu widzenia psychoperformansu jest to cenna lekcja, ponieważ przypomina, że każde działanie sytuacyjne również współprodukuje doświadczenie. Plan sytuacyjny nie jest neutralnym lustrem, lecz aparatem generatywnym. Tym bardziej więc trzeba projektować go z pełną świadomością, jakie figury znaczenia się w nim uprzywilejowuje, jakie progi otwiera, jakie odpowiedzi sugeruje i jakie rodzaje autorytetu ustanawia.

W obrębie samych technik regresyjnych warto odróżnić procedury eksploracyjne od procedur korekcyjnych. Procedury eksploracyjne dążą do wydobycia materiału: pytają o krajobraz, ciało, relacje, czas, zdarzenia graniczne, obrazy śmierci, moment przejścia, postacie znaczące i powracające wzory. Procedury korekcyjne idą dalej: próbują w obrębie tej samej sceny dokonać symbolicznej zmiany, na przykład oddać obciążenie, zerwać przysięgę, wyjść z roli ofiary, odzyskać głos, pożegnać zmarłych, zakończyć relację, przerwać ślub ubóstwa, zmyć winę, przeciąć więź, odpieczętować ciało lub przyjąć nową pozycję wobec własnego losu. Właśnie tu psychoperformans może przejąć część struktury bez przejmowania jej metafizycznych roszczeń. Zamiast pytać, czy osoba „naprawdę była" kimś określonym, można potraktować scenę jako zapis modelowy: oto psychika pokazuje relację zależności, klęski, prześladowania, rozszczepienia, zdrady, utraty dzieci, niewypowiedzianej winy albo niemożności odejścia. Wtedy działanie psychoperformatywne nie rekonstruuje całej rzekomej biografii inkarnacyjnej, tylko buduje sytuację pozwalającą przepracować rdzeń wzoru. Taka sytuacja może wykorzystywać jeden obiekt–klucz, na przykład pieczęć, pasmo materiału, węzeł, skorupę, lustro, misę, księgę, garść ziemi, naczynie z wodą, świecę albo maskę, ale sens tkwi nie w rekwizycie jako takim, tylko w jego fenomenologicznym obciążeniu. Obiekt wchodzi tu w rolę materialnego operatora powtórzenia lub odwiązania. Dzięki temu psychoperformans może zachować wysoką precyzję symboliczną, a zarazem uniknąć terapeutycznej naiwności polegającej na dosłownym traktowaniu każdej sceny jako zapisu historycznego.

W wymiarze krytycznym trzeba też zająć się kwestią atrakcyjności samej idei poprzednich wcieleń. Jest ona tak trwała kulturowo nie tylko dlatego, że obiecuje nieśmiertelność, lecz dlatego, że daje szczególnie wydajny model wyjaśniania nierówności doświadczeń. Pozwala powiedzieć: to, co teraz przeżywam, nie jest przypadkowe; ma głębszą genealogię, należy do większego porządku, powraca, domaga się spłaty, naprawy albo domknięcia. Taki model bywa psychicznie stabilizujący, bo wprowadza narracyjną ciągłość tam, gdzie życie jawi się jako chaotyczne. Ale ma też ciemną stronę. Może wzmacniać fatalizm, naturalizować cierpienie, obciążać jednostkę rzekomą winą z odległej przeszłości, osłabiać wrażliwość na realne społeczne i materialne przyczyny przemocy oraz przenosić odpowiedzialność z tu i teraz na nieweryfikowalny kosmologiczny dług. W tym sensie idea reinkarnacji może działać zarówno jako narzędzie sensotwórcze, jak i jako aparat ideologiczny. Dla psychoperformansu to rozróżnienie jest fundamentalne. Jeżeli materiał regresyjny ma zostać włączony do pracy, musi być używany w taki sposób, by zwiększał sprawczość, zdolność rozpoznania wzoru i możliwość przemiany, a nie po to, by wzmacniać uległość wobec rzekomego losu. Właśnie dlatego w kolejnej odsłonie tego podrozdziału trzeba będzie wejść jeszcze głębiej w problem weryfikacji,

fałszywych wspomnień, nadużyć autorytetu i rozbieżności między wartością symboliczną doświadczenia a jego statusem poznawczym. Dopiero na tym tle stanie się naprawdę jasne, jak reinkarnacja i regresja mogą być użyte w psychoperformansie jako materiał o ogromnym potencjale, lecz wymagający wyjątkowo ścisłej obróbki metodologicznej.

Najbardziej spornym polem całego zagadnienia pozostaje kwestia weryfikacji, ponieważ to właśnie tutaj kończy się religioznawcza tolerancja dla wielości modeli sensu, a zaczyna rygor epistemologiczny. W przypadku spontanicznych relacji dzieci badacze tacy jak Ian Stevenson czy później Jim Tucker starali się porównywać wypowiedzi z danymi o zmarłych osobach, rekonstruować kolejność ujawniania informacji, badać znajomość środowiska rodzinnego i sprawdzać, czy dziecko mogło wejść w posiadanie danych zwykłymi drogami. Nie wolno jednak z tego wyciągać twierdzenia, że reinkarnacja została naukowo dowiedziona. Nawet najlepiej opisane przypadki pozostają otwarte na konkurencyjne interpretacje: selektywną dokumentację, nieuświadomioną transmisję informacji, wtórne dopasowanie szczegółów, presję oczekiwań rodziny, kulturowy skrypt, błąd obserwatora albo nadmiarowe znaczenie nadane przypadkowej zbieżności. Zarazem nieuczciwe byłoby twierdzenie, że cały ten materiał da się bez reszty zredukować do prostego oszustwa; uczciwe stanowisko brzmi raczej tak, że mamy do czynienia z obszernym zbiorem relacji o różnej jakości dowodowej, z których część pozostaje trudna do jednoznacznego wyjaśnienia, ale żadna nie ustanawia niepodważalnej ontologii. Jeszcze bardziej problematyczny okazuje się nurt regresyjny, ponieważ tam sam akt wydobywania materiału współtworzy jego treść. Martin Orne, Nicholas Spanos, Elizabeth Loftus, Steven Jay Lynn i inni badacze hipnozy oraz pamięci wielokrotnie pokazywali, że osoba w stanie silnego skupienia, relaksacji i podatności na sugestię może generować rozbudowane, afektywnie przekonujące sceny bez gwarancji ich historycznej prawdziwości. W tym sensie „szczerość” przeżycia nie jest jeszcze kryterium trafności poznawczej, a subiektywna pewność może rosnąć szybciej niż wartość dowodowa materiału. Dla psychoperformansu ta lekcja jest bezcenna, bo przypomina, że siła symbolu, głębokość afektu i przejmująca cielesność sceny nie mogą same przez się stanowić legitymacji prawdy. Mogą natomiast stanowić legitymację doniosłości egzystencjalnej, a to jest już inna, znacznie bardziej użyteczna kategoria.

W praktyce terapeutycznej i para-terapeutycznej historia regresji do poprzednich wcieleń splata się z historią jednego z najbardziej drażliwych problemów końca XX wieku, czyli fałszywych wspomnień. Spór ten nie dotyczył wyłącznie reinkarnacji, ale szerzej wszelkich procedur wydobywania rzekomo ukrytych treści autobiograficznych przez hipnozę, wizualizację, prowadzone odtwarzanie, interpretację snów, pytania naprowadzające i presupozycje terapeutyczne. W wielu środowiskach utrwaliło się przekonanie, że intensywne obrazy, nagłe łzy, drżenie ciała, poczucie „to się naprawdę wydarzyło” lub somatyczne echo sceny są wystarczającym dowodem, że odsłonięta została prawda historyczna. Tymczasem z perspektywy badań nad pamięcią taka inferencja jest nieuprawniona. Afekt potwierdza realność przeżycia teraźniejszego, a nie automatycznie realność przedstawianej przez nie historii. To rozróżnienie ma fundamentalne znaczenie etyczne. Tam, gdzie osoba prowadząca sesję zbyt szybko autoryzuje materiał jako dosłowną przeszłość, może dojść do bardzo poważnych skutków: przebudowy relacji rodzinnych na podstawie scen nieweryfikowalnych, utrwalenia urojonych długów karmicznych, przerzucenia odpowiedzialności za aktualne konflikty na rzekome wydarzenia transbiograficzne, a także do zależności od kolejnych sesji odsłaniających „jeszcze głębsze warstwy”. Niekiedy regresja staje się wtedy nie narzędziem rozumienia, lecz maszyną produkcji sensu bez hamulców, w której każda trudność dostaje

kosmiczne uzasadnienie. Z punktu widzenia psychoperformansu taki reżim jest niedopuszczalny. Plan sytuacyjny nie może być zbudowany na przemocy interpretacyjnej. Jeżeli materiał regresyjny wytwarza lęk, wstyd, fatalizm, poczucie skazania albo wzmacnia podporządkowanie się autorytetowi przewodnika, to nie jest to dobra baza dla działania transformacyjnego. Dobre użycie materiału symbolicznego musi zwiększać zdolność samostanowienia, rozszerzać pole świadomości i urealniać odpowiedzialność, a nie ją rozpuszczać.

Właśnie dlatego potrzebne jest ścisłe odróżnienie wartości heurystycznej od wartości dowodowej. Materiał z poprzednich wcieleń może być heurystycznie bardzo cenny, ponieważ ujawnia formę, w jakiej podmiot organizuje własne doświadczenie cierpienia, niesprawiedliwości, winy, utraty, przeznaczenia, długu, fascynacji lub lęku. Jeśli ktoś w kolejnych sesjach powraca do tej samej sceny porzucenia, spalenia, egzekucji, niemożności mówienia, ślubu posłuszeństwa, utraty dzieci, wygnania albo życia na granicy profanacji i świętości, to nawet bez przyjmowania metafizyki reinkarnacyjnej można uznać, że psychika tworzy szczególnie obciążony węzeł symboliczny. Taki węzeł daje się potem czytać nie jako fakt transhistoryczny, lecz jako matrycę obecnego doświadczenia. W tym sensie regresja bywa podobna do snu, mitu prywatnego, aktywnej imaginacji, artystycznego motywu obsesyjnego albo idiomu traumatycznego powtórzenia: jej moc polega nie tyle na wiernym odtwarzaniu przeszłości, ile na dramatyzowaniu niezałatwionego problemu w formie, która może zostać uchwycona, obejrzana i przepracowana. Jung był tu ważny nie dlatego, że „potwierdzał reinkarnację", lecz dlatego, że rozumiał autonomię obrazu psychicznego i jego zdolność do organizowania całych sekwencji przeżycia. Jeżeli potraktować materiał regresyjny właśnie w ten sposób, psychoperformans otrzymuje wyjątkowo gęste tworzywo: nie mglistą metafizykę, lecz skoncentrowany pakiet figur, ról, napięć, przedmiotów i gestów. Z takiego pakietu można wydobywać obiekt–klucz, figurę przecięcia, moment graniczny, formułę wypowiedzi performatywnej, sytuację odwrócenia, akt restytucji albo akt odmowy dalszego noszenia nie swojego ciężaru. To jest praktycznie ważniejsze niż spór o ontologię, bo otwiera pole realnej pracy bez wymuszania wiary.

Z perspektywy kompendium psychoperformansu najdojrzalsze stanowisko wobec regresji powinno być więc zarazem sceptyczne i operacyjne. Sceptyczne, ponieważ nie istnieją podstawy, by traktować większość materiału regresyjnego jako ustaloną wiedzę o dosłownych wcześniejszych życiach. Operacyjne, ponieważ ten sam materiał może być niezwykle produktywny, jeśli zostanie potraktowany jako nośnik struktury, a nie jako archiwalny protokół przeszłości. Na tym polega zasadnicza różnica między krytycznym użyciem a ezoterycznym konsumowaniem regresji. W pierwszym przypadku osoba nie mówi: „wiem już, kim byłem", lecz raczej: „rozpoznaję, jaka figura losu organizuje mój obecny dramat i jak mogę ją ucieleśnić, odwrócić, domknąć lub rozbroić". W drugim przypadku cała energia idzie w produkcję kolejnych opowieści i kolejnych tożsamości, które bywają atrakcyjne narcystycznie, lecz niekoniecznie prowadzą do transformacji. Psychoperformans musi wybierać pierwszy tor. Dlatego ostatnia część tego podrozdziału powinna doprowadzić całość do syntezy metodologiczno-praktycznej: określić, jak budować procedury bezpiecznego użycia materiału regresyjnego, kiedy w ogóle warto po niego sięgać, jakie są granice jego dopuszczalności w planie sytuacyjnym, jak przekładać go na obiekty–klucze i akty symboliczne bez przemiany w pseudoterapię oraz jak uniknąć zarówno łatwowierności, jak i redukcjonistycznego zamknięcia na realny ciężar przeżycia.

Najbardziej użyteczne metodologicznie zamknięcie tego pola polega na przyjęciu zasady podwójnej redukcji. Pierwsza redukcja jest epistemologiczna: materiał regresyjny nie powinien być traktowany jako samoistny dowód ontologiczny na realność poprzednich wcieleń, lecz jako wytwór doświadczenia wysokiej intensywności, którego status poznawczy pozostaje otwarty, niejednoznaczny i zależny od procedury jego powstania. Druga redukcja jest operacyjna: z całej rozbudowanej narracji należy wydobyć jedynie te elementy, które mają wysoką wartość strukturalną dla pracy psychoperformatywnej, a więc rdzeniowy konflikt, dominującą figurę losu, główny afekt, centralny próg przejścia i ewentualny obiekt–klucz. Dopiero po takim podwójnym oczyszczeniu można pytać, czy materiał nadaje się do planu sytuacyjnego. W praktyce oznacza to, że osoba pracująca z motywem rzekomego poprzedniego życia nie powinna koncentrować się na kostiumie historycznym, egzotycznej dekoracji ani narcystycznej atrakcyjności tożsamości typu „byłem kimś wyjątkowym", lecz na tym, co w tej scenie powtarza się jako wzór: niemożność mówienia, przymus posłuszeństwa, separacja, przemoc, wina, niewysłana żałoba, nieprzeżyte pożegnanie, ślub ubóstwa, ślub milczenia, lęk przed karą, obciążająca lojalność, niemożność odejścia, przymus ratowania wszystkich, utożsamienie z rolą ofiary albo sprawcy. To właśnie takie węzły mogą mieć dla psychoperformansu realną wartość. Nie trzeba zatem rozstrzygać, czy dana scena jest historyczna, archetypowa, projekcyjna, traumatyczna, rodzinno-symboliczna czy imaginacyjna; wystarczy stwierdzić, że organizuje ona aktualną ekonomię afektu i że może zostać poddana obróbce przez działanie. W tym sensie regresja staje się nie tyle archiwum przeszłości, ile urządzeniem ujawniającym ukrytą dramaturgię teraźniejszości. To stanowisko jest zarazem bardziej trzeźwe niż literalny ezoteryzm i bardziej użyteczne niż redukcjonizm, który cały materiał odrzucałby jako poznawczo bezwartościowy.

Z tego wynika ścisły protokół użycia materiału reinkarnacyjno-regresyjnego w psychoperformansie. Najpierw dochodzenie i research: identyfikacja motywów, porównanie ich z biografią, z symboliką kulturową, z dynamiką relacji, z aktualnymi objawami sensu, ale bez automatycznego twierdzenia, że jeden poziom wyjaśnia wszystko. Następnie selekcja od ogółu do szczegółu: z całej narracji wybiera się tylko jeden lub dwa węzły, które rzeczywiście zasługują na opracowanie. Dalej następuje translacja na środki działania, zgodna z logiką psychoperformansu: obiekt–klucz, akt symboliczny, sekwencja gestów, struktura przestrzeni, światło, dźwięk, cisza, zapis, świadek, próg, wyjście. Jeżeli rdzeniem materiału jest na przykład ślub milczenia, nie ma potrzeby odtwarzania całej rzekomej biografii klasztornej lub rytualnej; znacznie skuteczniejsze może być działanie z pieczęcią na ustach, z zapisanym i odpieczętowanym pergaminem, z rozsupłaniem węzła, z kontrolowanym przejściem od ciszy do pojedynczej wypowiedzi performatywnej. Jeżeli osią materiału jest obraz niesprawiedliwej kary lub spalenia, psychoperformans nie musi inscenizować widowiska przemocy, lecz może zbudować sytuację restytucji: odzyskania imienia, wyprowadzenia głosu z popiołu, oddania ciężaru temu, do kogo symbolicznie należy, albo wyjścia z roli skazanego. W ten sposób materiał regresyjny zostaje przejęty przez plan sytuacyjny i poddany rygorowi kompozycyjnemu. To właśnie chroni przed tym, przed czym ostrzegają krytycy sugestii i fałszywych wspomnień, od Elizabeth Loftus po innych badaczy pamięci: przed zbyt szybkim przejściem od przeżycia do dosłownego twierdzenia o świecie. Psychoperformans nie pyta przede wszystkim, czy scena jest kroniką ontologicznej przeszłości, lecz jaką pracę ma wykonać w teraźniejszości.

Konieczne jest również wyznaczenie twardych granic bezpieczeństwa. Materiał z poprzednich wcieleń nie może służyć do zastępowania diagnozy psychiatrycznej, psychoterapii prowadzonej

zgodnie z kompetencjami, leczenia somatycznego ani decyzji prawnych czy finansowych. Nie może też być używany do wzmacniania charyzmatycznej przewagi osoby prowadzącej, która rościłaby sobie prawo do nieomylnego odczytu cudzej przeszłości transbiograficznej. Czerwonymi flagami są: przymus literalizacji sceny, uzależnianie uczestnika od kolejnych sesji, narzucanie interpretacji, rozbudzanie lęku karmicznego, eskalacja poczucia winy bez możliwości sprawczej transformacji, inflacja wyjątkowości, izolowanie od zwykłych źródeł wsparcia oraz obietnice szybkiego „uzdrowienia" przez pojedyncze odkrycie źródłowej inkarnacji. Wszystko to stoi w sprzeczności z etosem psychoperformansu rozumianego jako praktyka odpowiedzialnego konstruowania przemiany. W Twojej koncepcji plan sytuacyjny nie ma służyć produkcji metafizycznego spektaklu, lecz uruchomieniu dobrze rozpoznanego procesu przejścia. Dlatego każda praca z materiałem regresyjnym powinna zawierać wyraźny moment wejścia, moment wykonania i moment integracji, w którym oddziela się to, co było doświadczeniem symbolicznym, od tego, co pozostaje domeną faktów empirycznych i codziennej odpowiedzialności. Jung jest tu użyteczny jako myśliciel autonomii obrazu, Stevenson jako przypomnienie, że istnieją relacje trudne do prostego zlekceważenia, a Loftus jako niezbędne ostrzeżenie przed nadmierną ufnością wobec pamięci indukowanej. Dopiero równoczesne utrzymanie tych trzech rejestrów pozwala uniknąć zarówno dogmatyzmu, jak i banalizującego sceptycyzmu.

Ostatecznie więc reinkarnacja, poprzednie wcielenia i regresja zajmują w kompendium psychoperformansu miejsce szczególne: nie jako wiedza rozstrzygnięta, lecz jako potężny repertuar modeli czasu, winy, dziedziczenia, powtórzenia, długu i domknięcia. Ich siła polega na tym, że umożliwiają ujęcie życia nie jako izolowanego epizodu, ale jako procesu zanurzonego w dłuższym rytmie sensu, nawet jeśli rytm ten pozostaje metaforyczny, symboliczny albo ontologicznie nierozstrzygnięty. Dla psychoperformansu to niezwykle cenne, ponieważ praktyka ta od początku operuje przejściami, progami, resztkami, odwiązaniem, rekonsekracją, odczarowaniem i przemieszczeniem ciężaru z poziomu bezkształtnego cierpienia na poziom uchwytnego aktu. Materiał regresyjny może więc zostać włączony do pracy jako forma zagęszczonej narracji granicznej, ale tylko po przejściu przez filtr krytyczny, fenomenologiczny i etyczny. Wówczas przestaje być naiwną obietnicą dostępu do sekretnej historii duszy, a staje się użytecznym materiałem do rozpoznania tego, co powraca, co nie zostało domknięte, co domaga się symbolicznego odwrócenia i jakie obiekty–klucze, jakie akty, jakie perfonemy i jaka architektura sytuacyjna są potrzebne, by ta praca mogła się dokonać. W takim ujęciu regresja nie jest ani zdemaskowanym błędem, ani objawioną prawdą, lecz trudnym, ambiwalentnym i potencjalnie bardzo produktywnym polem, które psychoperformans może wykorzystać pod warunkiem najwyższej dyscypliny metodologicznej. Tylko tak zachowana zostaje zgodność z zasadą, że materiał transpersonalny ma służyć przemianie, a nie podporządkowaniu; intensyfikacji sensu, a nie inflacji roszczeń; pracy symbolicznej, a nie ucieczce od rzeczywistości.

35.10. Systemy astralne, ciała subtelne, sen świadomy i projekcja astralna

Aby ten obszar opracować rzetelnie, trzeba od razu rozdzielić cztery porządki, które w obiegu popularnym są niemal zawsze mieszane: po pierwsze historyczne doktryny ciał subtelnych i wielowarstwowej konstytucji osoby; po drugie nowożytne i nowoczesne systemy astralne, zwłaszcza teozoficzne, okultystyczne i post-New Age'owe; po trzecie fenomenologię doświadczeń takich jak sen świadomy, doświadczenie poza ciałem, paraliż przysenny, wrażenia wibracyjne, autoskopie i stany graniczne świadomości; po czwarte zaś status epistemologiczny

tych zjawisk, czyli pytanie, czy są one dowodem istnienia niezależnego „ciała astralnego”, czy raczej określonymi konfiguracjami percepcji, imaginacji, snu, propriocepcji, integracji wielozmysłowej i kulturowej interpretacji. Już na tym wstępnym poziomie trzeba zaznaczyć, że „ciało astralne” nie jest uniwersalnym pojęciem emicznym wszystkich tradycji świata, lecz raczej nowoczesnym parasolem interpretacyjnym, pod którym zestawia się wiele odmiennych modeli: indyjski sūkṣma śarīra i liṅga śarīra, warstwowe koncepcje koś, tantryczne systemy nāḍī i cakr, rozmaite chińskie koncepcje dusz i ciał energetyczno-duchowych, późnoantyczne i neoplatońskie wyobrażenia pojazdu duszy, a w XIX i XX wieku także rozbudowane hierarchie ciał subtelnych w teozofii, antropozofii i pochodnych nurtach ezoterycznych. Badacz, który nie rozdziela tych porządków, szybko wpada w anachronizm: zaczyna mówić tak, jakby starożytni Egipcjanie, upaniszadowi spekulatywiści, wadżrajāniści, teozofowie i autorzy współczesnych poradników astralnych opisywali tę samą strukturę ontologiczną, podczas gdy w rzeczywistości ich modele osoby, kosmosu, soteriologii i praktyki są głęboko różne. W psychoperformansie jest to ważne z dwóch powodów. Po pierwsze, dochodzenie i research wymagają maksymalnej precyzji genealogicznej, bo tylko ona chroni przed wtórnym folkloryzmem. Po drugie, plan sytuacyjny może korzystać z figur ciała subtelnego, lotu, odłączenia, sobowtóra, śnienia, projekcji i przejścia tylko wtedy, gdy wiadomo, z jakiego rejestru pojęciowego dana figura pochodzi i jakie niesie konsekwencje symboliczne. Inaczej obiekt–klucz albo akt symboliczny stają się pustą dekoracją ezoteryczną, a nie materialnym operatorem znaczenia.

W historii idei najważniejsze są tutaj co najmniej trzy wielkie pasma. Pierwsze to pasmo indyjskie, w którym człowiek nie jest ujmowany jako prosty dualizm duszy i ciała, lecz jako układ warstw, powłok, funkcji życiowych, zmysłowych, mentalnych i duchowych, różnie opisywanych w zależności od szkoły. Upaniszadowe i postupaniszadowe spekulacje o ātmanie, prāṇie, manasie i kolejnych powłokach, późniejsze systemy wedantyczne, sankhja-jogiczne rozwarstwienia psychofizyczne, a następnie tantryczne doktryny subtelnej anatomii z kanałami, ośrodkami i oddechowo-energetyczną cyrkulacją wytworzyły niezwykle złożone modele, których nie wolno sprowadzać do infantylnego języka „aury”. Drugie pasmo to linia śródziemnomorska i późnoantyczna, zwłaszcza pitagorejskie, platońskie, hermetyczne i neoplatońskie rozważania nad duszą, pneumatyką, gwiezdnym pochodzeniem człowieka i tak zwanym pojazdem duszy, czyli subtelnym nośnikiem między ciałem materialnym a wyższymi poziomami bytu; właśnie tu znajdują się jedne z ważniejszych korzeni zachodnich imaginacji astralnych. Trzecie pasmo ma charakter nowoczesny i synkretyczny: dziewiętnastowieczna teozofia Heleny Bławatskiej, późniejsze rozwinięcia Charlesa W. Leadbeatera i Annie Besant, a następnie ezoteryzmy XX wieku, w których ciało eteryczne, astralne, mentalne, kauzalne i inne warstwy zostały złożone w quasi-systematyczne mapy, często podawane jako wiedza uniwersalna, mimo że były w istocie hybrydami zaczerpniętymi z różnych tradycji i ujednoliconymi przez zachodni język okultystyczny. Rudolf Steiner rozwijał własne warianty antropozoficzne, ale i on nie był po prostu komentatorem „odwiecznej tradycji”, tylko twórcą konkretnej nowoczesnej konfiguracji. W badaniu historycznym trzeba też pamiętać o roli późniejszych środowisk Hermetic Order of the Golden Dawn, Aleistera Crowleya, Dion Fortune, a w wieku XX także Roberta Monroe’a, którego narracje o out-of-body experience odegrały ogromną rolę w popularyzacji projekcji astralnej jako praktyki nie tyle mistycznej, ile niemal technicznej. Z perspektywy naukowej nie istnieje jednak konsensus potwierdzający ontologiczną realność „podróży astralnych” rozumianych jako niezależne oddzielanie się subtelnego ciała od organizmu fizycznego i przemieszczanie w pozamaterialnej przestrzeni. Istnieje natomiast bardzo bogata dokumentacja doświadczeń subiektywnych, ich korelatów

neurokognitywnych, opisów kulturowych i technik indukcyjnych, a to oznacza, że pole to należy badać przede wszystkim jako skrzyżowanie fenomenologii, antropologii i historii wyobraźni ontologicznej.

Właśnie w tym miejscu trzeba przejść do rozróżnienia snu świadomego, doświadczenia poza ciałem i projekcji astralnej, ponieważ w literaturze popularnej traktuje się je jak synonimy, a nie są nimi. Sen świadomy, czyli stan, w którym śniący zdaje sobie sprawę, że śni, ma dobrze udokumentowaną obecność w różnych kulturach i został nazwany terminem lucid dream przez Frederika van Eedena na początku XX wieku; późniejsze badania laboratoryjne, zwłaszcza Stephena LaBerge'a, dostarczyły mocnych danych, że taki stan może być rozpoznawany eksperymentalnie przez uzgodnione sygnały oczne podczas fazy REM. To oznacza, że sen świadomy posiada znacznie silniejsze zakotwiczenie empiryczne niż projekcja astralna rozumiana dosłownie. Doświadczenie poza ciałem, czyli out-of-body experience, jest natomiast kategorią szerszą: może pojawiać się spontanicznie, w paraliżu przysennym, przy urazach, w stanach granicznych, w zaburzeniach snu, w doświadczeniach bliskich śmierci, w stanach dysocjacyjnych, a nawet bywa częściowo indukowane eksperymentalnie przez zaburzenie integracji bodźców wzrokowych, dotykowych i proprioceptywnych; badania Olafa Blanke'a nad rolą okolicy skroniowo-ciemieniowej są tu szczególnie ważne, bo pokazują, że poczucie lokalizacji „ja" w przestrzeni może ulegać radykalnym przekształceniom. Projekcja astralna jest natomiast przede wszystkim interpretacją pewnych doświadczeń poza ciałem w ramach konkretnej ontologii subtelnego ciała i astralnej przestrzeni. To rozróżnienie jest absolutnie fundamentalne. Nie każde OBE jest projekcją astralną, nie każdy sen świadomy jest OBE, a nie każda wizja lotu, sobowtóra albo unoszenia się nad łóżkiem dowodzi istnienia niezależnego nośnika świadomości. W psychoperformansie ta triada otwiera jednak niezwykle ważny obszar pracy: śnienie, odłączenie, sobowtórowość i przemieszczenie punktu widzenia mogą zostać potraktowane jako repertuary form doświadczenia granicznego, dzięki którym można opracowywać relację między ciałem, świadomością, obrazem własnego „ja", przestrzenią i lękiem przed utratą kontroli. Następne odsłony tego podrozdziału muszą zatem wejść głębiej w porównawczą kartografię ciał subtelnych, w techniki indukcji śnienia i OBE, w krytykę naukową oraz w możliwości ich ostrożnego wykorzystania w planie sytuacyjnym jako materiału symbolicznego o bardzo wysokiej intensywności, ale niejednoznacznym statusie ontologicznym.

Najpierw trzeba pogłębić samą kartografię ciał subtelnych, bo dopiero ona pokazuje, jak bardzo mylące jest nowoczesne mówienie o jednym „ciele astralnym" wspólnym wszystkim tradycjom. W badaniach porównawczych coraz częściej podkreśla się, że subtelne modele osoby należy rozumieć jako zespół praktyk i wyobrażeń lokujących człowieka między biegunem czysto materialnego ciała a biegunem czysto niematerialnego ducha; nie chodzi więc o jedną ukrytą anatomię świata, lecz o rodzinę historycznie różnych rozwiązań pojęciowych i rytualnych. W tradycjach indyjskich szczególnie ważne pozostają rozróżnienia między ciałem grubym, subtelnym i przyczynowym, a także między powłokami, oddechami, kanałami, ośrodkami i funkcjami psychicznymi; w tradycjach indo-tybetańskich dochodzi do tego rozbudowana fizjologia kanałów, wiatrów i kropli, związana z praktykami medytacyjnymi i soteriologią, a nie z późniejszą pop-ezoteryczną fascynacją aurą. W linii zachodniej istotny okazuje się z kolei długi rodowód od późnoantycznych „pojazdów duszy", rozwijanych na tle platońskim i neoplatońskim, aż po nowoczesne przepisania w teozofii i pokrewnych systemach. Współczesne badania historyczne podkreślają właśnie tę nieciągłość pozornej ciągłości:

Theosophy i późniejsze nurty New Age nie tyle wiernie przechowały starożytne nauki, ile stworzyły nowe hybrydy pojęciowe, zszywając elementy azjatyckie i zachodnioezoteryczne w jeden, pozornie uniwersalny model. Dla psychoperformansu konsekwencja jest jednoznaczna: jeśli pracuje się z figurą ciała subtelnego, sobowtóra, światlistego dubletu, oddechowego pojazdu albo astralnej powłoki, trzeba zawsze wiedzieć, czy korzysta się z rejestru wedantycznego, tantrycznego, tybetańskiego, neoplatońskiego, teozoficznego czy post-New Age'owego, bo każdy z nich uruchamia inną ontologię, inną aksjologię i inną dramaturgię przejścia. Geoffrey Samuel i Christopher Stang są tu szczególnie użyteczni, ponieważ pokazują, że „subtelne ciało" nie jest prostą rzeczą do odnalezienia, lecz historycznie ruchomą figurą pośrednictwa między ciałem, umysłem i transcendencją.

Drugim krokiem musi być uporządkowanie pola śnienia świadomego, ponieważ właśnie ono stanowi najpewniej udokumentowaną empirycznie część całego obszaru, który kultura ezoteryczna zbyt łatwo utożsamia z podróżą astralną. Sen świadomy nie jest hipotezą marginalną, lecz zjawiskiem badanym laboratoryjnie od dziesięcioleci; jego kluczowa cecha polega na tym, że śniący rozpoznaje stan snu i może w pewnym zakresie modulować własne działania, uwagę i orientację wewnątrz marzenia sennego. Badania Stephena LaBerge'a i późniejszych zespołów wykazały, że takie stany mogą występować w fazie REM i że osoby śniące świadomie potrafią przekazywać umówione sygnały ruchami gałek ocznych, co tworzy rzadką, lecz bardzo ważną szczelinę komunikacyjną między snem a laboratorium. Nowsze przeglądy kognitywno-neuronaukowe potwierdzają, że śnienie świadome należy analizować nie jako dowód oddzielenia świadomości od ciała, lecz jako szczególną konfigurację metapoznania, obrazowania i snu REM. To rozstrzygnięcie jest dla naszego podrozdziału kluczowe, bo pozwala odróżnić zjawisko dobrze opisane empirycznie od jego wtórnych interpretacji ontologicznych. Kiedy ktoś w śnie świadomym doświadcza lotu, przechodzenia przez ściany, widzenia własnego ciała z góry, kontaktu z przewodnikiem czy wejścia do przestrzeni świetlistych, nie oznacza to jeszcze, że opuścił organizm fizyczny; oznacza natomiast, że wszedł w szczególnie intensywny reżim śnieniowej symulacji z zachowanym lub częściowo przywróconym wglądem. W psychoperformansie to niezwykle cenne, ponieważ sen świadomy można traktować jako laboratorium obrazów granicznych, ale bez pochopnego twierdzenia, że każdy taki obraz ma status astralnego faktu. Stephen LaBerge i nowsi badacze snu świadomego są tu ważni właśnie dlatego, że uczą dyscypliny rozróżniania między fenomenem a jego metafizyczną interpretacją.

Trzecim obszarem jest doświadczenie poza ciałem, które trzeba oddzielić zarówno od śnienia świadomego, jak i od doktryny projekcji astralnej. W opisie fenomenologicznym OBE obejmuje zwykle trzy elementy: poczucie przemieszczenia centrum świadomości poza granice ciała, wrażenie obserwacji świata z perspektywy zewnętrznej — często podwyższonej — oraz wrażenie widzenia własnego ciała z tej właśnie perspektywy. Z punktu widzenia neurologii i neuronauki kognitywnej nie ma potrzeby natychmiastowego odwoływania się do hipotezy o realnym oddzieleniu subtelnego sobowtóra; liczne prace Olafa Blanke'a i współpracowników sugerują raczej, że u podstaw tych doświadczeń leżą zaburzenia integracji wielozmysłowej, zwłaszcza na styku sygnałów wzrokowych, proprioceptywnych i przedsionkowych, z istotną rolą okolicy skroniowo-ciemieniowej oraz komponentu westybularnego. To bardzo ważne, bo przesuwa punkt ciężkości z pytania „czy dusza naprawdę wyszła z ciała?" na pytanie „jak organizm i mózg konstytuują poczucie lokalizacji jaźni w przestrzeni i co się dzieje, gdy ta integracja zostaje naruszona?". Jednocześnie trzeba zachować ostrożność przed redukcjonizmem zbyt łatwym. Fakt, że istnieją wiarygodne modele neurokognitywne OBE, nie

unieważnia egzystencjalnej i symbolicznej mocy tych przeżyć; dla wielu osób są one radykalnie transformujące, reorganizują relację do śmierci, do granic ciała, do snu i do poczucia własnej osoby. Psychoperformans może z tego korzystać, ale dopiero po zmianie języka: nie trzeba zakładać literalnej podróży astralnej, by potraktować doświadczenie odcieleśnienia jako materiał o ogromnej sile symbolicznej, otwierający pracę nad dubletem, świadkiem, perspektywą zewnętrzną, rozszczepieniem pola widzenia, stratą zakotwiczenia albo odzyskiwaniem centrum obecności. W tym sensie projekcja astralna może być czytana jako kulturowa interpretacja pewnej klasy doświadczeń, a nie ich jedyny możliwy opis. Olaf Blanke pozostaje tu figurą kluczową, bo jego prace urealniają pole bez banalizowania samego fenomenu.

Dla planu sytuacyjnego najważniejsze jest więc to, że systemy astralne, ciała subtelne, śnienie świadome i doświadczenia poza ciałem tworzą nie jeden pakiet doktrynalny, lecz rozległy magazyn figur przejścia, odłączenia, podwojenia, przesunięcia punktu widzenia i negocjowania granicy między wnętrzem a zewnętrzem. W psychoperformansie można z tych figur budować bardzo precyzyjne działania: pracę z cieniem i dubletem, z mapą osi ciała i poza-ciała, z dwiema perspektywami obserwacji, z rytuałem „powrotu do korpusu", z obiektem–kluczem zawieszonym nad miejscem spoczynku, z zapisem snu jako partyturą działania, z sekwencją wejścia w ciemność i wyjścia ku pionizacji, z lustrem ustawionym tak, by wytwarzało wrażenie odwróconego świadkowania albo z topografią miejsca podzieloną na strefę somatyczną i strefę ekstatyczną. Trzeba jednak nieustannie pamiętać, że są to zastosowania symboliczne i fenomenologiczne, nie zaś dowody na kosmologiczną architekturę świata. Dobre użycie materiału astralnego nie polega na zwiększaniu łatwowierności, lecz na zwiększaniu precyzji w obchodzeniu się z granicznymi formami doświadczenia. W dalszym ciągu tego podrozdziału trzeba będzie zatem wejść głębiej w techniki indukcyjne — od praktyk snu świadomego po repertuary projekcji — a następnie rozstrzygnąć, które z nich mogą zostać przetłumaczone na bezpieczne procedury psychoperformatywne, a które pozostają zbyt obciążone roszczeniem ontologicznym lub zbyt podatne na autosugestię, by dało się je używać bez ryzyka.

W warstwie technicznej najważniejsze jest to, że praktyki prowadzące do śnienia świadomego są znacznie lepiej opisane niż repertuary „projekcji astralnej" rozumianej dosłownie. W badaniach eksperymentalnych i pół-eksperymentalnych powracają przede wszystkim: prowadzenie dziennika snów, trening rozpoznawania tak zwanych znaków snu, reality testing, czyli nawykowe sprawdzanie w ciągu dnia, czy aktualny stan nie ma cech onirycznych, technika MILD oparta na prospektywnej intencji rozpoznania snu, procedura WBTB polegająca na krótkim wybudzeniu po kilku godzinach snu i ponownym zaśnięciu oraz rozmaite formy stymulacji zewnętrznej, na przykład świetlnej, mającej zostać włączone do treści marzenia sennego jako sygnał wywołujący lucydność. Istnieją też dane, że galantamina może zwiększać częstość snów świadomych w warunkach badawczych, ale ten fakt nie powinien być przekładany na pochopne zalecenia praktyczne, ponieważ mówimy o ingerencji farmakologicznej, a nie o neutralnym ćwiczeniu higieny snu. Z punktu widzenia psychoperformansu istotne jest coś innego: techniki te nie „wyprowadzają świadomości z ciała", lecz uczą metapoznawczej obecności w warunkach snu, czyli w środowisku, w którym obraz, afekt i przestrzeń podlegają intensywnej autogeneracji. To właśnie czyni je tak cennymi dla pracy nad planem sytuacyjnym. Sen świadomy może być użyty jako laboratorium testowania figur, obiektów–kluczy i układów przestrzennych, ale nie powinien być automatycznie interpretowany jako dowód niezależnej ontologii astralnej. W branżowym

sensie jest to przede wszystkim trening orientacji w stanach granicznych oraz trening rozpoznawania, że doświadczenie może być przekonujące, choć pozostaje konstruowane przez umysł i ciało śniące.

Znacznie bardziej ambiwalentne są techniki, które w kulturze ezoterycznej opisywane są jako indukcja projekcji astralnej. Ich repertuar obejmuje zwykle głęboką relaksację, unieruchomienie ciała, koncentrację na wrażeniach wibracyjnych, imaginację „wychodzenia", wizualizację liny, schodzenia, unoszenia się, przewrotu poza łóżko, podwajania własnej perspektywy albo przemieszczania punktu obserwacji ku sufitowi. W zachodniej kulturze późnego XX wieku ogromną rolę odegrały tu narracje Roberta Monroe'a i instytucjonalizacja doświadczeń OBE w ramach Monroe Institute, gdzie zostały one przepisane na język treningu świadomości, a nie tylko rzadkiego zjawiska spontanicznego. Nie wolno jednak mylić popularności takiej technologii z jej naukowym potwierdzeniem. W wielu przypadkach doświadczenie „oddzielenia" może być blisko związane z paraliżem przysennym, z wlewaniem się treści REM do budzącej się świadomości, z hypnagogią lub hypnopompią, z autoskopijnym zaburzeniem orientacji i z silnym komponentem westybularnym. Badania nad paraliżem przysennym pokazują, że w tym stanie mogą pojawiać się wrażenia obecności intruza, ucisku, unoszenia, sobowtórowości, a także OBE; z punktu widzenia psychoperformansu oznacza to, że wiele relacji „astralnych" może być fenomenologicznie realnych jako doświadczenie, ale niekoniecznie potwierdza metafizyczny model subtelnego ciała opuszczającego organizm. Ta niejednoznaczność jest dla naszej książki kluczowa: trzeba umieć zachować powagę wobec przeżycia, a jednocześnie nie kapitulować przed zbyt szybkim ontologizowaniem stanów, które mogą wynikać z nakładania się snu, czuwania, lęku i dysocjacyjnego przemieszczenia perspektywy.

Na poziomie komparatystycznym szczególnie interesujące jest zestawienie zachodnich technik OBE z praktykami snu w tradycjach kontemplacyjnych, zwłaszcza z tybetańską jogą snu, której nie należy utożsamiać po prostu z nowoczesnym lucid dreaming. W tradycjach tybetańskich lucydność nie służy jedynie zwiększeniu kontroli nad marzeniem sennym ani poszukiwaniu niezwykłych doznań, lecz bywa podporządkowana praktyce rozpoznawania iluzoryczności doświadczenia, ćwiczeniu ciągłości świadomości oraz przygotowaniu do stanów granicznych, w tym do umierania. To rozróżnienie ma ogromne znaczenie dla psychoperformansu, bo pokazuje dwa przeciwstawne wektory pracy. Jeden wektor dąży do eksploracji i rozszerzania repertuaru doznań: lot, przechodzenie przez ściany, spotkania z bytami, podróżowanie, eksperymenty z perspektywą. Drugi wektor dąży do dekonstrukcji pewności percepcyjnej i do rozpoznania, że zarówno sen, jak i jawa mogą być traktowane jako pola konstruowania świata. Dla planu sytuacyjnego drugi wektor bywa dojrzalszy, bo uczy nie fascynacji samą nadzwyczajnością, lecz dyscypliny wobec obrazu. Psychoperformans może z tego wyprowadzić bardzo precyzyjne praktyki: zapis snu jako partyturę, odwracanie hierarchii widzenia i bycia widzianym, dublowanie świadka, budowanie działań progowych między horyzontalnością śnienia a wertykalnością przebudzenia, a także pracę z obiektami–kluczami, które pełnią funkcję „kotwic lucydności" w życiu codziennym. W takim ujęciu figura astralna przestaje być egzotycznym dodatkiem, a staje się operatorem badania granicy między reprezentacją, obecnością i metapoznaniem.

Najistotniejsze praktycznie jest jednak to, że wszystkie te techniki — niezależnie od ich ontologicznej interpretacji — można podzielić według rodzaju pracy, jaką wykonują na

podmiocie. Jedne wzmacniają orientację, bo uczą rozpoznawania stanu, monitorowania uwagi i odzyskiwania sprawstwa wewnątrz obrazu. Inne wzmacniają zdolność tolerowania dezintegracji, bo oswajają z odcieleśnieniem, rozchwianiem perspektywy, nieciągłością czasu i obecnością intensywnych figur granicznych. Jeszcze inne produkują przede wszystkim efekt fascynacyjny, który łatwo pomylić z przemianą. Psychoperformans musi świadomie wybierać tylko te procedury, które zwiększają zdolność do integracji doświadczenia. Dlatego w pracy symbolicznej z materiałem astralnym szczególnie użyteczne są: techniki zapisu po przebudzeniu, selekcja jednego rdzeniowego obrazu zamiast fetyszyzowania całej narracji, przekład doświadczenia na pojedynczy obiekt–klucz oraz projektowanie wyraźnej sekwencji powrotu do ciała i codziennej orientacji. Niedojrzałe użycie tego pola polegałoby na mnożeniu relacji o podróżach, bytach i poziomach bez końca, podczas gdy dojrzałe użycie polega na wydobyciu struktury: co w doświadczeniu mówi o granicy, o lęku przed utratą ciała, o pragnieniu przekroczenia ograniczeń percepcji, o rozszczepieniu obserwatora i wykonawcy, o potrzebie wyjścia z roli albo o konieczności ponownego zamieszkania własnego korpusu. To właśnie ta redukcja z niezwykłości do struktury czyni materiał astralny użytecznym dla psychoperformansu i chroni go przed popadnięciem w łatwą mistyfikację.

Właśnie w tym miejscu trzeba przeprowadzić najostrzejsze rozróżnienie epistemologiczne całego podrozdziału: między realnością doświadczenia a realnością jego interpretacji. To, że ktoś rzeczywiście przeżywa odcieleśnienie, lot, rozszczepienie perspektywy, widzenie własnego ciała z zewnątrz, spotkanie z przewodnikiem, wejście do „poziomu astralnego” albo poczucie poruszania się w subtelnej topografii, jest faktem fenomenologicznym. Nie wolno tego banalizować, ponieważ dla podmiotu są to często doświadczenia o sile inicjacyjnej, reorganizujące relację do śmierci, granicy cielesnej, snu, sprawstwa i tożsamości. Nie wynika z tego jednak automatycznie, że przyjęta przez podmiot ontologia — na przykład model realnego ciała astralnego przemieszczającego się w obiektywnie istniejącej przestrzeni subtelnej — została przez samo przeżycie dowiedziona. W historii religii i ezoteryzmu właśnie ten skok od doświadczenia do metafizyki wykonywano nieustannie, często bez świadomości, że między jednym a drugim działa gęsty filtr języka, wspólnoty interpretacyjnej, wcześniejszych lektur, oczekiwań i technik autowzmacniania przekonania. Dlatego z perspektywy dojrzałej analizy należy mówić nie tyle o „dowodzie na astral”, ile o zjawiskach, które w różnych tradycjach były kodowane jako astralne, pneumatyczne, noetyczne, subtelno-cielesne albo ekstatyczne. Taka ostrożność nie osłabia znaczenia doświadczenia, lecz właśnie je oczyszcza, bo pozwala je badać z większą dokładnością. Dla psychoperformansu jest to punkt fundamentalny: materiał astralny nie ma służyć utwardzaniu niezweryfikowanych kosmologii, tylko ujawnianiu, jak człowiek konstruuje własną relację do granicy ciała, do podwojenia jaźni, do lęku przed rozpadem, do fascynacji wyjściem z ograniczeń somatycznych i do pragnienia szerszej perspektywy niż ta, którą oferuje zwykłe, dzienne widzenie.

Z perspektywy neuronaukowej i psychologicznej szczególnie ważne są te zjawiska, które pokazują, jak łatwo poczucie lokalizacji „ja” może zostać przesunięte, zdublowane albo odklejone od zwykłej mapy cielesnej. Autoskopie, heautoskopie, doświadczenia poza ciałem, paraliż przysenny, wrażenia westybularne, hypnagogiczne wtargnięcia obrazów i głosów, a także niektóre stany graniczne związane z przeciążeniem, deprywacją snu, wysokim stresem lub intensywną dysocjacją wskazują, że granica między „jestem tutaj, w swoim ciele” a „widzę siebie stamtąd” nie jest tak ontologicznie twarda, jak zakłada zdroworozsądkowy realizm. Olaf Blanke i inni badacze doświadczeń autoskopijnych pokazali, że zaburzenie integracji wzrokowo-

proprioceptywno-przedsionkowej może wytwarzać bardzo silne zmiany w poczuciu ucieleśnionego selfhood. Dla kultury ezoterycznej takie zjawiska są często natychmiast zawłaszczane jako potwierdzenie podróży astralnej, podczas gdy z perspektywy naukowej dużo bardziej ostrożne i rzetelne jest stwierdzenie, że organizm ludzki dysponuje podatnością na radykalne reorganizacje schematu ciała i centrum perspektywicznego. Susan Blackmore była tu ważna, ponieważ próbowała przesunąć dyskusję z poziomu sensacyjnego na poziom analizy modeli świadomości i reprezentacji. Nie oznacza to, że wszystkie opisy projekcji astralnej dają się wyjaśnić jednym mechanizmem; oznacza natomiast, że istnieją dobrze umocowane teorie, które nie wymagają przyjmowania literalnego sobowtóra opuszczającego organizm. W kompendium psychoperformansu nie chodzi o rozstrzygnięcie metafizyki, lecz o maksymalnie precyzyjne rozpoznanie, co dane doświadczenie robi z podmiotem: czy destabilizuje jego granice, czy otwiera nowy punkt widzenia, czy organizuje spotkanie ze śmiercią symboliczną, czy pozwala zobaczyć siebie jako obiekt własnego widzenia, czy uruchamia figurę świadka zewnętrznego, czy raczej odsłania konflikt między potrzebą transcendencji a potrzebą powrotu do korpusu.

Właśnie dlatego materiały astralne są tak użyteczne dla psychoperformansu, o ile zostaną wyrwane z reżimu naiwnej dosłowności i przełożone na język operacyjny. Sen świadomy może zostać potraktowany jako laboratorium partytur obrazowych, w którym bada się architekturę progu, transformacje perspektywy, logikę przejść przez ściany, lotu, spadania, zawieszenia, spotkania z dubletem i przeformułowania miejsca obserwacji. Doświadczenie poza ciałem może natomiast zostać przetłumaczone na pracę z dwiema osiami obecności: osią somatyczną, czyli zakotwiczeniem w ciężarze, oddechu, napięciu i grawitacji, oraz osią ekstatyczną, czyli przesunięciem punktu widzenia, odpodmiotowieniem codziennego „ja” i wejściem w pozycję świadka, sobowtóra albo nadwieszonego obserwatora. W praktyce planu sytuacyjnego może to prowadzić do bardzo precyzyjnych rozwiązań: leżącej kompozycji ciała i jego pionowego cienia; lustra umieszczonego nie frontalnie, lecz w taki sposób, by generowało opóźnioną lub skośną relację z własnym obrazem; obiektu–klucza zawieszonego nad miejscem spoczynku, który pełni funkcję punktu wyjścia i punktu powrotu; mapy przestrzeni rozpisanej na strefę „wewnątrz ciała”, strefę „wokół ciała” i strefę „poza zwykłą perspektywą”; zapisu snu, który nie jest relacją dokumentalną, lecz materiałem do montażu działań progowych. W takim ujęciu astralność przestaje być ezoterycznym sloganem, a staje się nazwą dla całej rodziny doświadczeń przesuniętej lokalizacji jaźni. Twoja koncepcja psychoperformansu może tu szczególnie wiele zyskać, bo jej siłą jest właśnie zdolność do budowania planów sytuacyjnych, w których obiekt, gest, światło, cisza, pozycja ciała i obecność świadka nie ilustrują tezy, lecz wytwarzają warunki transformacji. Dlatego materiał astralny bywa bardziej użyteczny wtedy, gdy zostaje odczytany jako struktura: wyjście, obserwacja, rozszczepienie, nawigacja, powrót, niż wtedy, gdy jest konsumowany jako spektakularna opowieść o poziomach rzeczywistości.

Wraz z tym potencjałem rosną jednak wymagania etyczne i bezpieczeństwa. Praktyki intensywnego wchodzenia w paraliż przysenny, forsowania stanów odcieleśnienia, deprywacji snu, przeciążania układu nerwowego albo kompulsywnego mnożenia prób wyjścia z ciała mogą działać destabilizująco, zwłaszcza u osób podatnych na lęk, dysocjację, derealizację, zaburzenia snu lub obsesyjne monitorowanie doznań. Psychoperformans nie powinien więc kopiować logiki „ekstremalnego treningu astralnego”, tylko tworzyć procedury z wyraźną ramą wejścia i wyjścia. Oznacza to, że każda praca z materiałem tego rodzaju musi mieć fazę przygotowania somatycznego, fazę kontaktu z doświadczeniem granicznym, fazę selekcji pojedynczego rdzenia

symbolicznego oraz fazę powrotu do zwykłej orientacji cielesnej i czasowej. Nie chodzi o to, by potęgować niezwykłość, lecz by przetwarzać ją w strukturę nadającą się do integracji. Właśnie dlatego dojrzała praca psychoperformatywna z motywem astralnym częściej będzie polegała na rytuale powrotu, ponownego zamieszkania ciała, odzyskania ciężaru, odróżnienia obrazu od faktu, świadka od sobowtóra i snu od decyzji, niż na pogoni za kolejnymi „poziomami". W tym sensie materiał astralny jest jednym z najbardziej wymagających tworzyw całego kompendium: niezwykle bogaty kulturowo, gęsty symbolicznie, silny afektywnie, a zarazem stale zagrożony inflacją interpretacyjną. Ostatnia odsłona podrozdziału musi więc doprowadzić do syntezy: ustalić, jakie miejsce systemy astralne i doświadczenia odcieleśnienia zajmują w mapie psychoperformansu, jakie są granice ich dopuszczalności, w jaki sposób przekładać je na obiekty–klucze i akty symboliczne oraz jak odróżnić pracę rzeczywiście transformującą od fascynacji samą anomalią.

Ostateczna synteza tego pola musi więc opierać się na zasadzie rozwarstwienia: systemy astralne i doktryny ciał subtelnych należą przede wszystkim do historii idei, religioznawstwa porównawczego i antropologii wyobraźni kosmologicznej; sen świadomy należy do najlepiej udokumentowanych empirycznie stanów granicznych snu REM; doświadczenie poza ciałem należy do szerokiej klasy zjawisk autoskopijnych i zaburzeń lub przekształceń ucieleśnionego poczucia selfhood; natomiast „projekcja astralna" jest najczęściej kulturową interpretacją części tych doświadczeń, osadzoną w określonym modelu ontologicznym. Dopiero zachowanie tego czteropolowego rozróżnienia pozwala uniknąć dwóch błędów równocześnie: naiwnego ezoteryzmu, który każdy intensywny fenomen czyta jako dosłowną podróż subtelnego ciała, oraz redukcjonizmu, który każde takie przeżycie natychmiast unieważnia jako nic niewarte złudzenie. Bardziej dojrzałe stanowisko brzmi inaczej: człowiek rzeczywiście dysponuje zdolnością do bardzo głębokich reorganizacji schematu ciała, lokalizacji perspektywy, obrazu siebie i poziomu metapoznania; część tych reorganizacji dokonuje się w śnie świadomym, część w hypnagogii, hypnopompii, paraliżu przysennym, stanach dysocjacyjnych lub przy zaburzeniu integracji wielozmysłowej; kultury religijne, ezoteryczne i artystyczne od wieków nadawały takim przeżyciom różne języki sensu, od pojazdu duszy po ciało astralne. W psychoperformansie nie trzeba rozstrzygać całej metafizyki, aby uznać, że materiał ten ma ogromną wagę symboliczno-transformacyjną. Trzeba natomiast bardzo precyzyjnie rozpoznać, z jakim typem materiału ma się do czynienia: czy chodzi o fenomen śnienia, o doświadczenie sobowtórowe, o lot i zmianę perspektywy, o rozszczepienie świadka i wykonawcy, o lęk przed utratą ciała, o pragnienie przekroczenia ograniczeń percepcyjnych, czy o potrzebę powrotu do własnego korpusu po długotrwałym psychicznym odłączeniu. Dopiero ta diagnoza struktury pozwala przejść od fascynacji anomalią do pracy nad znaczeniem.

Z perspektywy operacyjnej najcenniejsze jest to, że cały obszar astralny dostarcza psychoperformansowi wyjątkowo silnych figur granicznych: dubletu, wyjścia, unoszenia, zawieszenia, widzenia siebie z zewnątrz, przechodzenia przez próg, utraty ciężaru, wtórnego ciała, przewodnika, świetlistej osi, ciemnego korytarza, stref pośrednich między snem a jawą oraz topografii „wewnątrz", „wokół" i „poza" ciałem. Jeżeli materiał taki ma wejść do planu sytuacyjnego, powinien zostać najpierw poddany redukcji fenomenologicznej. Redukcja ta oznacza oddzielenie samego rdzenia doświadczenia od wtórnej narracji doktrynalnej. Jeżeli ktoś przeżywał unoszenie nad łóżkiem, nie trzeba od razu pracować z całym systemem poziomów astralnych; można wydobyć samą strukturę oddalenia od korpusu i zbudować działanie wokół powrotu do ciężaru, oddechu i pionu. Jeżeli ktoś w śnie świadomym wielokrotnie doświadcza

przechodzenia przez ściany, nie trzeba przyjmować, że zdobył „umiejętność astralnego przenikania”; można potraktować ten motyw jako figurę przekraczania twardych granic psychicznych lub społecznych i przełożyć go na architekturę przejścia w przestrzeni działania. Jeżeli powraca sobowtór, można opracować relację między wykonawcą a świadkiem, między ciałem działającym a ciałem oglądanym, między autoobserwacją a rzeczywistym uczestnictwem. Tak właśnie systemy astralne stają się użyteczne: nie jako zamknięte kosmologie do odgrywania, lecz jako magazyn form umożliwiających projektowanie obiektów–kluczy, układów przestrzennych, osi światła, sekwencji ciszy, zapisów snu, gestów wyjścia i gestów powrotu. W tym sensie materiał astralny bywa wręcz idealny dla psychoperformansu, ponieważ od początku dotyczy relacji między obrazem, ciałem, przestrzenią, granicą i świadomością, czyli dokładnie tych wymiarów, które Twoja koncepcja organizuje w planie sytuacyjnym.

Równocześnie jest to jedno z pól najbardziej obciążonych ryzykiem nadużycia. Najczęstszy błąd polega na pomyleniu intensywności z trafnością: im silniejsze wrażenie wyjścia z ciała, im bardziej świetlista topografia, im wyraźniejsza obecność bytu, przewodnika lub „poziomu”, tym łatwiej przypisać temu status niepodważalnego faktu. Tymczasem badania nad snem świadomym, paraliżem przysennym i OBE pokazują, że bardzo wyraźne, somatycznie i afektywnie przekonujące przeżycia mogą powstawać bez konieczności przyjmowania dosłownej separacji subtelnego ciała od organizmu. To nie oznacza, że należy je deprecjonować; oznacza natomiast, że trzeba utrzymać epistemiczną higienę. Dla psychoperformansu przekłada się to na twarde reguły bezpieczeństwa. Nie należy forsować deprywacji snu, kompulsywnie indukować paraliżu przysennego ani wzmacniać podatności na derealizację tylko po to, by uzyskać bardziej spektakularny materiał. Nie należy też budować wokół takich doświadczeń charyzmatycznego autorytetu, który rościłby sobie prawo do nieomylnego odczytu „poziomów” lub subtelnych anatomii innych osób. Materiał astralny ma służyć integracji, a nie destabilizacji. Z tego powodu każda praca psychoperformatywna z takim tworzywem powinna mieć wyraźną fazę wejścia, fazę kontaktu z doświadczeniem granicznym, fazę selekcji jednego rdzenia symbolicznego oraz fazę powrotu do zwykłej orientacji cielesnej i czasowej. Najcenniejsze działania nie są tutaj tymi, które mnożą opowieści o kolejnych światach, lecz tymi, które prowadzą do głębszego zamieszkania własnego ciała po doświadczeniu oddalenia, do uzyskania bardziej złożonego punktu widzenia po doświadczeniu sobowtórowości albo do odróżnienia obrazu od roszczenia ontologicznego po doświadczeniu ekstatycznym. To właśnie odróżnia dojrzały psychoperformans od ezoterycznego konsumowania niezwykłości.

Ostatecznie zatem systemy astralne, ciała subtelne, sen świadomy i projekcja astralna powinny zajmować w kompendium psychoperformansu miejsce pośrednie i ściśle warunkowe. Nie są one ani polem wiedzy rozstrzygniętej, ani obszarem, który należałoby usunąć jako bezwartościowy. Są raczej rozległym rezerwuarem historycznych modeli osoby i świadomości oraz współczesnych doświadczeń granicznych, z których część ma dobre zakotwiczenie fenomenologiczne i częściowo eksperymentalne, a część pozostaje przede wszystkim domeną interpretacji religijnej, ezoterycznej lub artystycznej. Dla planu sytuacyjnego najważniejsze jest nie pytanie „czy astral istnieje?”, lecz pytanie „jakie figury przejścia, dubletu, obserwacji, dezintegracji i powrotu ujawnia to doświadczenie oraz jak przełożyć je na odpowiedzialne działanie symboliczne?”. W tej perspektywie sen świadomy może być laboratorium obrazów, OBE może być figurą rozszczepionego usytuowania jaźni, subtelne ciała mogą funkcjonować

jako mapy topografii przeżycia, a projekcja astralna jako kulturowa narracja o pragnieniu przekroczenia cielesnej ograniczoności. Psychoperformans bierze z tego pola to, co najcenniejsze: wysoką gęstość symboli, wielowarstwowość perspektywy, możliwość pracy z osią ciało–poza-ciało oraz z napięciem między odłączeniem a powrotem. Odrzuca natomiast to, co najbardziej epistemicznie i etycznie ryzykowne: roszczenie nieomylnego dostępu do ukrytej ontologii, inflację interpretacyjną, fascynację anomalią dla niej samej i destabilizowanie podmiotu w imię rzekomej duchowej kompetencji. Tylko pod takim warunkiem obszar astralny może zostać włączony do psychoperformansu jako prawomocny materiał graniczny — nie po to, by zastępować wiedzę, lecz po to, by intensyfikować świadomą pracę nad granicą widzenia, zamieszkiwania ciała, podwojenia perspektywy i przejścia przez próg.

35.11. Dywinacja i techniki mantyczne: tarot, I Ching, geomancja, scrying, wahadło

Pojęcie dywinacji nie oznacza jednej techniki ani jednej doktryny poznania, lecz bardzo szeroką rodzinę praktyk mantycznych, których wspólnym rdzeniem jest próba wydobycia orientacji w sytuacji niepewności poprzez operowanie znakami, układami, rzutami, obrazami, tekstami, odbiciami albo mikroruchami ciała. W sensie religioznawczym i antropologicznym chodzi o techniki pośredniczące między pytaniem człowieka a porządkiem uznawanym za szerszy niż jednostkowa intencja: losem, kosmosem, bogami, rytmem przemian, ukrytą strukturą zdarzeń albo polem znaczeń, które nie daje się sprowadzić do zwykłego rachunku przyczynowego. Już starożytni autorzy, z Cyceronem na czele, wiedzieli, że dywinacja lokuje się na granicy racjonalizacji, rytuału, polityki i egzystencjalnej potrzeby orientacji, dlatego nigdy nie była wyłącznie „przesądem", ale też nie była neutralną metodą poznawczą w sensie naukowym. Z perspektywy kompendium psychoperformansu najważniejsze pozostaje to, że techniki mantyczne są zarazem narzędziami projekcji, kondensacji sensu i strukturyzowania decyzji. Nie odsłaniają one po prostu „przyszłości", lecz współtworzą sytuację interpretacyjną, w której człowiek zaczyna widzieć własny problem w polu znaków, figur i relacji. Dlatego będą tu analizowane równocześnie jako zjawiska historyczne, praktyki hermeneutyczne i technologie performatywnego wytwarzania znaczenia, przy stałym rozróżnieniu między doniosłością kulturową a statusem dowodowym ich roszczeń poznawczych.

Tarot stanowi znakomity przykład takiej wielowarstwowości, ponieważ jego dzieje zostały w kulturze popularnej obciążone legendami znacznie silniej niż sam materiał historyczny. Karty tarota nie wywodzą się ze starożytnego Egiptu ani z jakiejś jednej „pierwotnej księgi wtajemniczenia", lecz powstały w Italii XV wieku jako rozwinięcie wcześniejszych kart do gry; dopiero później zostały zaadaptowane do celów wróżebnych i okultystycznych. Britannica wskazuje jednoznacznie, że tarot został ukształtowany we Włoszech w latach czterdziestych XV wieku przez dodanie do istniejącej talii piątej grupy kart triumfów, natomiast jego adaptacja do praktyk wróżebnych nastąpiła we Francji około 1780 roku. To przesunięcie od gry do kartomancji ma dla psychoperformansu znaczenie zasadnicze. Pokazuje bowiem, że obiekt może radykalnie zmieniać swój reżim funkcjonowania kulturowego: z narzędzia rozrywki staje się aparatem symbolicznej diagnozy, z zestawu konwencjonalnych kart — nośnikiem figur losu, archetypów społecznych, moralnych napięć i dramaturgii decyzji. W planie sytuacyjnym tarot interesuje więc nie jako rzekomo odwieczna tablica prawd metafizycznych, lecz jako nadzwyczaj skuteczna maszyna porządkowania niejasności przez sekwencję obrazów i relacji między nimi. Już sam układ rozkładu działa tu jak miniaturowa scena: pozycja kart, ich sąsiedztwo,

odwrócenie i hierarchia stają się czymś więcej niż odczytem — stają się performatywnym montażem problemu.

I Ching i geomancja reprezentują inny typ mantyki, znacznie mniej obrazowy w sensie ikonograficznym, a bardziej formalny, kombinatoryczny i relacyjny. Yijing, czyli „Księga Przemian", jest starożytnym chińskim tekstem, którego trzon wyrasta z praktyk dywinacyjnych związanych z systemem Zhou; później został on obudowany komentarzami i uzyskał status jednego z klasyków chińskiej tradycji intelektualnej. Kluczowe pozostaje tu to, że tekst nie funkcjonuje jedynie jako wyrocznia, ale jako model myślenia o przemianie, korelacji i etyczno-kosmologicznym porządku zdarzeń. Geomancja natomiast operuje na figurach wytwarzanych z punktów i linii, historycznie rozwijała się w świecie Bliskiego Wschodu, a średniowieczna Europa przejęła ją i zespoliła z astrologią oraz układem domów. Oba te systemy pokazują, że dywinacja nie musi być związana z wizją „przekazu z zewnątrz"; może opierać się na formalnej matrycy, w której los, pytanie i symboliczny układ wzajemnie się wywołują. Dla psychoperformansu jest to bardzo ważne, ponieważ z takich systemów można wydobywać nie tylko treść odpowiedzi, ale samą logikę pracy: pytanie, rzut lub generowanie figury, układ, interpretacja, a następnie przełożenie na decyzję albo działanie. Taka logika jest bardzo bliska planowi sytuacyjnemu, gdzie znaczenie nie istnieje przed działaniem jako gotowy komunikat, tylko wyłania się z relacji między znakiem, procedurą, miejscem i czasem.

Scrying i wahadło otwierają z kolei pole, w którym szczególnie mocno widać napięcie między fenomenologią doświadczenia a jego krytycznym objaśnieniem. Scrying, czyli praktyka wpatrywania się w kryształ, wodę, wypolerowany metal albo inne refleksyjne medium, należy do starych technik wizualnej mantyki; historycznie bywało łączone z jasnowidzeniem, widzeniem odległych zdarzeń i kontaktem z porządkiem duchowym. Wahadło, podobnie jak różdżka czy inne formy dowsingu, należy natomiast do technik, w których odpowiedź ma ujawniać się przez mikroruch materii. Współczesna psychologia i badania nad efektem ideomotorycznym dostarczają tu mocnego modelu krytycznego: ruch wahadła bywa wyjaśniany jako rezultat drobnych, nieintencjonalnych ruchów osoby trzymającej narzędzie, modulowanych przez oczekiwania i przekonania. Nie unieważnia to faktu, że dla praktykującego doświadczenie może być intensywne i formatywne; unieważnia natomiast zbyt szybkie przejście od przeżycia do tezy o nadprzyrodzonym źródle odpowiedzi. W psychoperformansie ten właśnie węzeł będzie szczególnie produktywny. Zarówno scrying, jak i wahadło można czytać jako techniki uruchamiania projekcji, mikrosygnałów ciała, zawieszonej decyzji i pragnienia odpowiedzi, a więc jako urządzenia odsłaniające strukturę pytania bardziej niż gwarantujące prawomocność odpowiedzi. W dalszym ciągu tego podrozdziału trzeba będzie zatem rozdzielić genealogie poszczególnych technik, ich praktyczne procedury, ich kulturowe autoryzacje i ich ograniczenia, a następnie ustalić, jak przełożyć materiał mantyczny na psychoperformatywne użycie bez popadania w łatwowierność, pseudodiagnostykę i przemoc interpretacyjną.

Najpierw trzeba głębiej wejść w tarot, ponieważ właśnie on w nowoczesnej kulturze Zachodu stał się najbardziej rozpowszechnioną techniką mantyczną, a zarazem jedną z najmocniej obciążonych legendą własnego pochodzenia. Historycznie jego rodowód jest znacznie bardziej przyziemny i przez to metodologicznie ciekawszy, niż chciały późniejsze narracje okultystyczne. Talia tarotowa wyłoniła się z kart używanych do gry, a dopiero w XVIII wieku zaczęła być intensywnie reinterpretowana jako narzędzie wglądu, inicjacji, korespondencji

kosmologicznych i hermeneutyki duszy. Antoine Court de Gébelin i Etteilla odegrali tu rolę przełomową nie dlatego, że odkryli rzeczywiste egipskie pochodzenie tarota — tego nie wolno twierdzić — lecz dlatego, że skutecznie przepisali talię na język wtajemniczenia, symbolicznej głębi i dywinacyjnej procedury. Później Éliphas Lévi, środowiska hermetyczne, Papus, a następnie krąg Hermetic Order of the Golden Dawn, Arthur Edward Waite i Aleister Crowley dobudowali do kart całą rozległą architekturę korespondencji: astrologicznych, kabalistycznych, alchemicznych, numerologicznych, psychologizujących i magicznych. Z punktu widzenia psychoperformansu nie chodzi tu jednak o przyjęcie którejś z tych doktryn jako obowiązującej mapy świata, lecz o rozpoznanie, jak obiekt wizualny staje się operatorem konfiguracji sensu. Tarot działa dlatego, że jego obrazy są jednocześnie dostatecznie określone, by uruchamiać konkretne skojarzenia, i dostatecznie otwarte, by przyjmować projekcję. Każda karta jest więc mikroobiektem–kluczem: kondensuje gest, figurę relacyjną, próg, stan afektywny, rytm przejścia albo strukturę konfliktu. Rozkład natomiast nie jest po prostu „odczytem przyszłości", lecz przestrzennym montażem problemu. W tej postaci tarot okazuje się nie tyle oknem na ukryty los, ile techniką mapowania napięć między pytaniem, obrazem i interpretatorem. Dla Twojej koncepcji to wyjątkowo ważne, ponieważ plan sytuacyjny psychoperformansu również opiera się na podobnej logice: sens nie zostaje znaleziony jako gotowy depozyt, lecz zostaje wytworzony poprzez układ relacji, pozycję elementów, ich napięcia i ich kolejność.

Jeszcze wyraźniej widać to w sporze o status interpretacji kart. W środowiskach ezoterycznych tarot bywa traktowany jako narzędzie dostępu do obiektywnego porządku, w środowiskach psychologizujących — jako technika projekcyjna, a w praktyce artystycznej i performatywnej może być traktowany jako układ obrazowy uruchamiający strukturę decyzji. Każde z tych ujęć akcentuje inny aspekt tego samego zjawiska. Kiedy czytający rozkłada karty, w rzeczywistości zachodzą równocześnie co najmniej cztery procesy: losowanie lub wybór elementów z ograniczonego repertuaru, organizacja przestrzenna tych elementów, aktywacja kulturowej pamięci symboli oraz performatywne nadawanie im znaczenia w kontekście zadanego pytania. To nie jest drobiazg techniczny, tylko sam rdzeń mantyki. Karta Wieży, Wisielca, Kapłanki czy Śmierci nigdy nie mówi „sama"; zaczyna znaczyć dopiero w sekwencji, w danym miejscu rozkładu, wobec określonego napięcia egzystencjalnego i w określonym idiomie interpretacyjnym. Dlatego w psychoperformansie tarot może być używany nie jako zewnętrzny autorytet wydający wyrok, ale jako aparat wydobywania struktury pytania. Rozkład może ujawnić, które figury są aktywne: zatrzymanie, rozpad, inicjacja, powrót, przekroczenie progu, odwrócenie perspektywy, relacja z autorytetem, konflikt między impulsem a formą, związek pragnienia z lękiem, konieczność ofiary symbolicznej albo moment wyjścia z dawnej konfiguracji. Wtedy karty przestają być „wróżbą", a stają się partyturą możliwego działania. Można z nich wyłonić pojedynczy obiekt–klucz, dominantę świetlną, ruch ciała, wypowiedź performatywną, gest odwrócenia albo architekturę miejsca. Nie potrzeba do tego wiary w absolutną prawdziwość systemu, wystarczy uznać, że obrazy zostały skutecznie zaprojektowane jako kondensatory sensu. W tym sensie tarot jest dla psychoperformansu nie tyle narzędziem przepowiadania, ile wysoko rozwiniętą technologią montażu symbolicznego.

I Ching działa odmiennie, ponieważ zamiast obrazów figuralnych daje układ linii, napięć, przemian i komentarzy tekstowych. Właśnie dlatego jest szczególnie cenny metodologicznie. Nie oferuje on przede wszystkim personifikowanych scen, lecz formalny model zmiany. Hexagram nie jest portretem sytuacji w sensie ikonograficznym, lecz konfiguracją relacji między siłą i uległością, ruchem i zatrzymaniem, wnętrzem i zewnętrzem, impulsem i czasem

dojrzewania, a następnie — przez linię zmienną i możliwy hexagram wtórny — pokazuje, że każda sytuacja zawiera w sobie zalążek transformacji. To odróżnia I Ching od wielu zachodnich technik kartomantycznych. Tutaj mantyka nie polega na odnalezieniu „ukrytego komunikatu od świata", lecz na wejściu w model myślenia korelacyjnego, procesualnego i temporalnego. Dla psychoperformansu ma to ogromne znaczenie, bo plan sytuacyjny również nie powinien być budowany jako statyczna inscenizacja jednej prawdy, lecz jako architektura przejścia. W logice I Ching szczególnie cenne jest właśnie to, że odpowiedź nigdy nie zamyka pytania raz na zawsze; raczej ustawia pytającego wobec rytmu przemiany, wobec właściwego lub niewłaściwego momentu działania, wobec relacji między naciskiem a ustępowaniem, między ujawnieniem a dojrzewaniem w ukryciu. Carl Gustav Jung zainteresował się tym systemem nie dlatego, że dawał on prosty dostęp do „przyszłości", lecz dlatego, że dostrzegał w nim model znaczącej koincydencji i strukturę pozwalającą myśleć o sensownym współwystępowaniu zdarzeń bez prostego przyczynowego wyjaśnienia. Psychoperformans może przejąć z tego nie metafizyczny dogmat, lecz rygor kompozycyjny: rozpoznanie, że odpowiedź nie musi przychodzić w postaci treściowej deklaracji, ale może pojawić się jako układ napięć, który dopiero trzeba przełożyć na odpowiedni czas, właściwą intensywność i adekwatne środki działania.

W konsekwencji zarówno tarot, jak i I Ching nie powinny być w tej książce ujmowane jako konkurencyjne systemy „nadprzyrodzonej wiedzy", ale jako dwa odmienne aparaty hermeneutyczne. Tarot pracuje obrazem, sceną, figurą, relacją i mocą ikonograficznego skrótu. I Ching pracuje układem, relacją sił, zmianą, linią i tekstową medytacją nad procesem. Jeden jest bliższy dramaturgii wizualnej, drugi — logice przemiany. Jeden łatwiej przekłada się na obiekty–klucze, role i akt symboliczny, drugi — na rytm, sekwencję, czasowanie i ekonomię gestu. W psychoperformansie oba mogą zostać użyte niezwykle twórczo, o ile zostaną pozbawione roszczenia absolutnego autorytetu. Nie chodzi o to, by karta lub hexagram „decydowały za człowieka", lecz by ujawniły konfigurację, której człowiek wcześniej nie umiał dostrzec albo nazwać. W następnej odsłonie tego podrozdziału trzeba będzie wejść w geomancję, scrying i wahadło, bo to właśnie tam jeszcze mocniej uwidacznia się kwestia relacji między przypadkiem, mikroruchem, projekcją, materialnym nośnikiem i performatywnym ustanawianiem odpowiedzi. Dopiero wtedy stanie się w pełni jasne, że techniki mantyczne są nie tyle gotowymi kanałami poznania, ile subtelnymi urządzeniami organizującymi pytanie, odpowiedź i odpowiedzialność za interpretację.

Geomancja zasługuje na osobne, bardzo precyzyjne omówienie, ponieważ w kulturze popularnej bywa redukowana do mglistej „wróżby z ziemi", tymczasem historycznie jest to jeden z najbardziej sformalizowanych systemów mantycznych świata śródziemnomorsko-arabskiego i łacińskiego średniowiecza. Jej klasyczna postać, rozwijana w obszarze arabskiego ilm al-raml, a następnie tłumaczona i adaptowana w Europie łacińskiej, operuje nie obrazem figuralnym jak tarot, lecz kombinatoryką punktów i figur binarnych, z których powstaje zamknięty repertuar szesnastu znaków. Każda figura jest wynikiem procedury generatywnej, a nie dowolnej fantazji interpretatora, co odróżnia geomancję od wielu bardziej swobodnych praktyk wyroczniowych. W klasycznym wariancie najpierw powstają figury macierzyste, następnie z nich wyprowadza się figury pochodne, świadków i sędziego, a cały układ może być rozpisywany także na domy analogicznie do astrologicznej topografii pytań. To oznacza, że geomancja jest mniej „obrazem przyszłości" niż logiką relacyjną, w której odpowiedź rodzi się z formalnego przekształcania znaków. Właśnie dlatego była ceniona przez autorów takich jak Heinrich Cornelius Agrippa czy późnośredniowiecznych kompilatorów sztuk mantycznych:

dawała pozór rygoru, procedury i wewnętrznej konieczności. Dla psychoperformansu ten aspekt jest szczególnie cenny, ponieważ pokazuje, że znak mantyczny może działać nie przez spektakularność, lecz przez ascetyczną strukturę. Figura geomantyczna nie musi niczego „przedstawiać" w sensie ikonograficznym; wystarczy, że organizuje napięcie między stabilnością a ruchem, otwarciem a zamknięciem, zyskiem a stratą, ekspansją a blokadą, a następnie zostaje wpisana w przestrzeń pytania. Taki model jest bardzo bliski planowi sytuacyjnemu, w którym sens również często rodzi się nie z jednego obrazu, lecz z układu pozycji, relacji i przemieszczeń.

W praktyce geomantycznej szczególnie interesujące jest to, że przypadek i porządek nie występują tu jako przeciwieństwa, lecz jako dwa bieguny jednej procedury. Losowe generowanie punktów uruchamia materiał, ale dopiero zasady jego składania nadają mu status odpowiedzi. To właśnie czyni geomancję mantyką formalną: pyta się nie tylko o treść znaku, ale o sposób, w jaki znak przechodzi w relację, a relacja w sąd. Dla psychoperformansu otwiera to bardzo ważne możliwości. Zamiast używać geomancji jako rzekomego dowodu tego, co „ma się wydarzyć", można traktować ją jako aparat ekstrakcji struktury pytania. Jeżeli układ figur nieustannie prowadzi ku napięciu między rozproszeniem a kondensacją, między rozdarciem a koniecznością prostego cięcia, między figurą ukrycia a figurą jawności, to taka logika może zostać przełożona na obiekty–klucze, na podział przestrzeni, na ekonomię ruchu i na sekwencję aktu symbolicznego. Geomancja staje się wówczas czymś w rodzaju partytury przestrzennej. Znak nie mówi: „stanie się to i to", lecz raczej: „tutaj koncentruje się węzeł". To rozróżnienie jest zasadnicze. W psychoperformansie dojrzałe użycie figury mantycznej polega właśnie na tym, że nie odbiera ona podmiotowi sprawczości, lecz odsłania układ sił, wobec którego trzeba zbudować odpowiednie działanie. W tym sensie geomancja jest jednym z najciekawszych pomostów między tradycją dywinacyjną a praktyką performatywną, ponieważ jej język jest zarazem wystarczająco abstrakcyjny, by nie zamykać interpretacji zbyt wcześnie, i wystarczająco ścisły, by nie rozpuścić się w czystej projekcji.

Scrying należy do innego porządku, bo nie operuje kombinatoryką figur, lecz wizualną głębią medium. Wpatrywanie się w wodę, kryształ, lustro, wypolerowany metal, szkło, atrament lub ciemną powierzchnię nie jest jedynie naiwną próbą „zobaczenia przyszłości", ale technologią indukowania szczególnego stanu percepcji, w którym obraz zaczyna odklejać się od zwykłego reżimu widzenia. Historycznie można tu wskazać zarówno dawne formy hydromancji i katoptromancji, jak i późniejsze renesansowe oraz nowożytne praktyki z lustrem lub kryształem, w tym słynne eksperymenty Johna Dee i Edwarda Kelleya, choć ich status pozostaje splątany z mistyką, polityką, magią ceremonialną i performansem autorytetu. Fenomenologicznie scrying jest jednak czymś jeszcze bardziej podstawowym: uczy, że widzenie może zostać wprowadzone w stan chwiejności, w którym to, co widziane, jest jednocześnie własne i obce, wytworzone i zastane, projekcyjne i zdumiewająco autonomiczne. To właśnie czyni scrying tak ważnym dla psychoperformansu, szczególnie w książce, która nieustannie wraca do problemu widzenia, obrazu, świadka i granicy między percepcją a znaczeniem. Medium scryingowe jest w gruncie rzeczy obiektem–progiem. Nie dostarcza treści samo przez się; raczej organizuje warunki, w których podmiot zaczyna widzieć to, czego nie umiał jeszcze zobaczyć w zwykłym świetle. Z tego powodu praktyka ta może być dla psychoperformansu niezwykle cenna, o ile nie zostanie potraktowana jako automatyczny kanał prawdy. Lustro, misa z wodą, czarne szkło, błyszcząca płaszczyzna czy nawet ekran w wygaszonym stanie mogą działać jako urządzenia liminalne, uruchamiające projekcję, introspekcję, afektywne zagęszczenie i formowanie się obrazu

źródłowego. Nie chodzi wtedy o to, czy obraz „przyszedł z zewnątrz”, lecz o to, jaką strukturę napięcia wytwarza i jak może zostać przełożony na dalsze działanie.

Wahadło natomiast prowadzi nas prosto do problemu mikroruchu, decyzji i efektu ideomotorycznego. W historii nowoczesnej właśnie przy wahadle i pokrewnych technikach najłatwiej zaobserwować, jak silnie pragnienie odpowiedzi może współpracować z drobnymi, nieuświadamianymi ruchami ciała. Michel Eugène Chevreul i później William Benjamin Carpenter odegrali tu rolę kluczową, ponieważ pokazali, że pozornie autonomiczny ruch obiektu może być modulowany przez minimalne akty mięśniowe pozostające poza pełną świadomością wykonawcy. Z punktu widzenia krytyki naukowej jest to bardzo ważne, bo podcina prostą wiarę w „zewnętrzną siłę” poruszającą wahadło. Z punktu widzenia psychoperformansu sprawa robi się jednak jeszcze ciekawsza. Wahadło ujawnia bowiem nie tyle obiektywną odpowiedź, ile relację między pytaniem, napięciem, mikroimpulsem i oczekiwaniem. Staje się materialnym amplifikatorem ledwie uchwytnej decyzji, wahania, preferencji, lęku lub ukrytej presupozycji. W tym sensie może być używane nie jako wyrocznia, lecz jako instrument ujawniania tego, co ciało „wie” lub czego się obawia, zanim zostanie to ujęte w język. W planie sytuacyjnym może zatem pełnić rolę wskaźnika progu, ale tylko przy zachowaniu bardzo twardej dyscypliny interpretacyjnej. Nie wolno traktować go jako nieomylnego rozstrzygacza. Wolno natomiast pytać, dlaczego właśnie przy tym pytaniu ruch staje się bardziej zdecydowany, dlaczego przy innym zamiera, dlaczego ciało tak chętnie deleguje decyzję na obiekt i co to mówi o ekonomii odpowiedzialności. W kolejnej odsłonie tego podrozdziału trzeba będzie już zestawić te trzy porządki — formalny, wizualny i ideomotoryczny — z problemem projekcji, autorytetu, sugestii i etycznych granic użycia technik mantycznych w psychoperformansie.

Najważniejszy problem teoretyczny wszystkich technik mantycznych polega na tym, że odpowiedź nigdy nie pojawia się w nich jako czysty fakt, lecz jako wynik splotu procedury, oczekiwania, materiału symbolicznego, napięcia afektywnego i aktu interpretacyjnego. Właśnie dlatego dywinacja jest tak istotna dla psychoperformansu: nie dlatego, że gwarantuje dostęp do ukrytej prawdy, lecz dlatego, że w skondensowanej formie pokazuje, jak człowiek produkuje sens pod presją niepewności. Tarot odsłania to przez ikonograficzny montaż, I Ching przez strukturę relacyjnej przemiany, geomancja przez kombinatorykę figur, scrying przez niestabilność pola widzenia, a wahadło przez mikrodynamikę ciała. W każdym z tych przypadków pytający szuka nie tylko odpowiedzi, ale także rozstrzygnięcia własnego rozdarcia. Z perspektywy psychologii głębi i psychologii poznawczej nie jest to drobiazg uboczny, tylko sam rdzeń procesu. Projekcja, czyli przypisywanie zewnętrznemu znakowi treści nie do końca jeszcze rozpoznanych jako własne, nie stanowi tu wyłącznie błędu; bywa również mechanizmem ujawniającym to, co nie mogło jeszcze zostać nazwane wprost. Jung, ale także późniejsi badacze procesów projekcyjnych i narracyjnych, pozwalają dostrzec, że znak mantyczny działa jako ekran aktywnej organizacji psychicznej. Karta, hexagram, figura, obraz w lustrze albo ruch wahadła nie tyle „mówią”, ile prowokują podmiot do ustanowienia znaczenia. Dlatego właśnie techniki mantyczne bywają tak przekonujące: podmiot rozpoznaje w odpowiedzi coś, co częściowo sam współwytworzył, ale czego nie był wcześniej zdolny wypowiedzieć bez pośrednictwa znaku. W psychoperformansie jest to ogromnie użyteczne, pod warunkiem zachowania rygoru. Nie wolno zapominać, że to, co zostaje ujawnione, jest zawsze wynikiem współpracy procedury i podmiotu. Właśnie dlatego odpowiedzialność interpretacyjna nie może zostać przeniesiona na talię, tekst, lustro czy narzędzie. Każdy z tych

obiektów jest jedynie maszyną uruchamiającą konfigurację sensu, a nie instancją zwalniającą człowieka z myślenia.

Z tej perspektywy szczególnie ważny staje się problem autorytetu. W historii dywinacji niemal zawsze pojawia się figura interpretatora, który rości sobie kompetencję nie tylko do czytania znaku, ale do rozstrzygania, co on „naprawdę" znaczy. Kapłan, wróżbita, geomanta, okultysta, kartomanta, medium, mistrz I Ching albo współczesny praktyk rozkładu symbolicznego nie są wyłącznie operatorami techniki; są również producentami wiarygodności. Ich głos, ich rytuał, ich sposób obchodzenia się z obiektem, ich pauzy, ich ton, ich pewność lub powściągliwość współwytwarzają moc odpowiedzi. Z punktu widzenia antropologii rytuału i performatyki jest to zjawisko klasyczne: autorytet nie istnieje poza sceną, lecz jest przez nią generowany. Victor Turner i Richard Schechner są tu ważni, ponieważ pokazują, że działanie progowe i działanie performatywne nie tyle odzwierciedlają porządek społeczny, ile go tymczasowo przekształcają, zawieszają lub zagęszczają. W mantyce dzieje się podobnie. Układ znaków, stół, porządek przedmiotów, cisza, pytanie wypowiedziane we właściwym momencie, dotknięcie kart, rzut monetą lub wpisanie figury w przestrzeń tworzą małe laboratorium władzy interpretacyjnej. Psychoperformans musi zatem obchodzić się z technikami mantycznymi ostrożnie właśnie dlatego, że są one nie tylko repertuarami znaczeń, ale też urządzeniami produkcji podporządkowania. Jeśli interpretator zaczyna działać jak nieomylny egzegeta cudzego losu, mantyka łatwo przechodzi w przemoc symboliczną. Jeśli natomiast procedura zostaje włączona do planu sytuacyjnego jako narzędzie odsłaniania napięć, bez uzurpacji ostatecznego sądu, wówczas może działać emancypacyjnie. W takim ujęciu karta, hexagram czy wahadło nie wydają wyroku, lecz stają się punktem wyjścia do rozmieszczenia odpowiedzialności, do rozpoznania figury konfliktu, do wyłonienia obiektu–klucza lub do zainicjowania aktu symbolicznego. To rozróżnienie między autorytarnym odczytem a współtworzoną hermeneutyką powinno stać się jedną z naczelnych zasad Twojej koncepcji, bo bez niego psychoperformans zacząłby niebezpiecznie przypominać system orzekania o cudzym życiu zamiast technologię świadomie komponowanej przemiany.

Szczególnie doniosłe jest to w odniesieniu do tak zwanej trafności odpowiedzi mantycznej. W praktyce bardzo często dochodzi do pomieszania kilku poziomów: trafności statystycznej, trafności emocjonalnej, trafności narracyjnej i trafności transformacyjnej. Trafność statystyczna wymagałaby kryteriów empirycznych i replikowalnych, a tego większość technik mantycznych nie dostarcza w sposób, który odpowiadałby standardom naukowym. Trafność emocjonalna oznacza, że odpowiedź „uderza", wydaje się poruszająca, dobrze rezonuje z aktualnym stanem. Trafność narracyjna polega na tym, że znak układa problem w formę bardziej spójną niż ta, którą pytający dysponował wcześniej. Trafność transformacyjna natomiast oznacza, że odpowiedź umożliwia realną zmianę: pozwala coś nazwać, odciąć, rozpocząć, opłakać, przeformułować albo uporządkować. Dla psychoperformansu to właśnie ostatnie dwa poziomy są najważniejsze, ale nie mogą one być podszywane pod dowód ontologiczny. Jeśli rozkład kart, figura geomantyczna lub obraz ze scryingu pomaga komuś rozpoznać, że znajduje się w martwym punkcie, że odwleka konieczne cięcie, że tkwi w konflikcie lojalności, że powtarza relację z autorytetem albo że nie przeżył właściwie straty, to taka odpowiedź może być bardzo wartościowa nawet wtedy, gdy nie ma statusu obiektywnego „wglądu w przyszłość". Dojrzałość polega na tym, by nie mylić skuteczności symbolicznej z nieomylnością poznawczą. Właśnie to rozróżnienie chroni przed dwiema pułapkami: z jednej strony przed łatwowiernością, która każdą trafną metaforę ogłasza kosmicznym faktem, z drugiej zaś przed redukcjonizmem, który

nie widzi, że człowiek często potrzebuje właśnie pośredniego, rytualnie uporządkowanego znaku, aby móc zmienić własne życie. Psychoperformans może z tego wyciągnąć bardzo silną lekcję: pytanie nie zawsze potrzebuje odpowiedzi opisowej; czasem potrzebuje odpowiedzi operacyjnej, czyli takiej, która ustawia ciało, czas, przedmiot i decyzję w nowej konfiguracji. Mantyka staje się wtedy nie kanałem proroctwa, lecz precyzyjną technologią przejścia od mgławicowej niejasności do uchwytnej struktury działania.

Na tym tle dopiero wyraźnie widać, dlaczego techniki mantyczne mogą mieć w psychoperformansie miejsce ważne, ale ściśle warunkowe. Ich prawomocność nie polega na tym, że mówią prawdę absolutną o świecie, tylko na tym, że potrafią uruchomić sytuację wysokiego zagęszczenia sensu. Tarot może służyć jako aparat wydobywania dominanty obrazowej, I Ching jako model czasowania i przemiany, geomancja jako układ formalnych napięć, scrying jako technologia liminalnego widzenia, a wahadło jako wzmacniacz mikroruchu decyzji. Każda z tych technik może stać się etapem researchu i dochodzenia, ale żadna nie powinna być sama w sobie rozstrzygająca. W planie sytuacyjnym ich użycie powinno prowadzić do czegoś dalej: do wyboru obiektu–klucza, do ustalenia rytmu wejścia i wyjścia, do rozpoznania właściwej osi działania, do skonstruowania wypowiedzi performatywnej, do zbudowania progu lub aktu odwiązania. W następnym fragmencie trzeba będzie zatem przejść od krytyki autorytetu i projekcji do bardziej konkretnej syntezy: jak dokładnie przekładać wyniki procedur mantycznych na strukturę psychoperformansu, gdzie przebiega granica etycznej dopuszczalności, jakich błędów unikać oraz dlaczego w tej dziedzinie szczególnie ważne jest, by interpretacja nigdy nie odłączała się od odpowiedzialności za realne skutki działania.

Najbardziej produktywne psychoperformatywnie staje się zatem nie samo „uzyskanie odpowiedzi", lecz procedura translacji odpowiedzi mantycznej na plan sytuacyjny. Jest to etap, na którym większość praktyk ezoterycznych kończy się zbyt wcześnie: zatrzymują się one na interpretacji, podczas gdy psychoperformans domaga się jeszcze przełożenia rozpoznanej struktury na działanie, obiekt, czas, przestrzeń i akt. Jeżeli rozkład kart, hexagram, figura geomantyczna, obraz ze scryingu albo odpowiedź wahadła ujawniają dominujący motyw zatrzymania, rozszczepienia, pęknięcia lojalności, niewidzialnego długu, progu inicjacyjnego, wtórnej zależności albo rozpadu starej formy, to nie wystarcza nazwać tego motywu. Trzeba jeszcze ustalić, jakie medium działania najadekwatniej go niesie. Niektóre odpowiedzi wymagają kondensacji w pojedynczym obiekcie–kluczu, inne w układzie dwóch przeciwstawnych obiektów, jeszcze inne w sekwencji ruchów, w geometrii przestrzeni, w rytmie światła, w kontrolowanej ciszy albo w wypowiedzi performatywnej. Właśnie tutaj techniki mantyczne ujawniają swoją prawdziwą wartość: nie jako substytut myślenia, ale jako narzędzia ekstrakcji dominanty symbolicznej. Tarot może wskazać dominantę ikonograficzną, I Ching dominantę procesualną, geomancja dominantę relacyjną, scrying dominantę obrazową, a wahadło dominantę napięciowo-decyzyjną. Dla psychoperformansu oznacza to możliwość budowania działań nie z przypadkowego zbioru środków, lecz z rdzenia, który został uprzednio zagęszczony. Taka procedura jest zgodna z Twoją zasadą dochodzenia i researchu: najpierw rozpoznanie istoty problemu i pola środków, potem selekcja od ogółu do szczegółu. Mantyka nie może tu zastąpić researchu, ale może stać się jedną z jego warstw, o ile podlega tej samej dyscyplinie krytycznej co pozostałe dane.

Przekład mantyczny na psychoperformans wymaga jednak ustalenia rygorystycznych poziomów obróbki. Pierwszy poziom to obróbka semantyczna: trzeba oddzielić to, co jest

wyraźnym motywem, od tego, co stanowi nadmiar interpretacyjny osoby czytającej znak. Drugi poziom to obróbka afektywna: należy rozpoznać, czy odpowiedź rzeczywiście porusza centralny węzeł, czy tylko efektownie rezonuje z powierzchownym pragnieniem lub lękiem. Trzeci poziom to obróbka etyczna: trzeba sprawdzić, czy wyłaniająca się interpretacja nie produkuje zależności, nie wzmacnia poczucia winy bez drogi wyjścia, nie naturalizuje przemocy, nie narzuca ślepego posłuszeństwa ani nie udaje kompetencji terapeutycznej lub medycznej. Czwarty poziom to obróbka performatywna: należy zdecydować, czy odpowiedź domaga się działania zamykającego, otwierającego, odwiązującego, konfrontacyjnego, oczyszczającego, inicjacyjnego, żałobnego, odwracającego czy restytucyjnego. Dopiero po przejściu tych czterech filtrów można budować plan sytuacyjny. Na przykład odpowiedź mantyczna wskazująca na chroniczne uwikłanie w cudzy autorytet nie powinna być tłumaczona jako banalne „musisz się uwolnić", lecz jako precyzyjny problem architektury relacyjnej: gdzie znajduje się punkt przymusu, co pełni funkcję pieczęci, jaki obiekt reprezentuje zależność, jaki gest ustanawia odmowę dalszego noszenia cudzego znaku, jaki świadek jest potrzebny, by akt nie pozostał prywatną fantazją. W tym sensie technika mantyczna dostarcza nie gotowego orzeczenia, lecz matrycy do pracy kompozycyjnej. Jeżeli psychoperformans ma zachować najwyższy poziom branżowy, musi odmawiać łatwej fascynacji samą „trafnością odpowiedzi" i zamiast tego pytać, jaką strukturę działania można z niej wywieść bez popadania w dogmat, pseudodiagnozę i symboliczną nadprodukcję.

Na tym tle szczególnie ważne są granice dopuszczalności. Techniki mantyczne nie powinny w psychoperformansie decydować o sprawach wymagających wiedzy klinicznej, prawnej, finansowej albo bezpieczeństwa fizycznego. Nie mogą zastępować diagnozy, terapii, leczenia ani specjalistycznego rozpoznania sytuacji. Ich miejsce jest inne: w obszarze pracy nad sensem, orientacją, konfliktem, progiem, nieprzeżytą decyzją, relacyjnym węzłem i symboliczną reorganizacją pola doświadczenia. Gdy ktoś używa kart, wahadła czy scryingu po to, by rozstrzygnąć, jaki lek przyjąć, czy porzucić leczenie, czy wejść w relację opartą na przemocy albo czy podporządkować się czyjejś dominacji, mantyka zostaje wypaczona i wchodzi w reżim niebezpiecznego nadużycia. Gdy natomiast służy do uchwycenia tego, co nie zostało jeszcze uświadomione w strukturze problemu, może pełnić funkcję przygotowawczą i porządkującą. Psychoperformans powinien więc stosować wobec niej zasadę ograniczonego zaufania: wolno używać znaku jako bodźca interpretacyjnego, nie wolno przekazywać mu pełni sprawczości. To samo dotyczy interpretatora. Osoba prowadząca nie ma prawa mówić jako wyrocznia. Powinna działać raczej jak operator pola znaczenia, który pomaga wydobyć dominanty, ale nie odbiera podmiotowi prawa do własnego osądu. W praktyce oznacza to konieczność demontażu charyzmatycznej przemocy obecnej w wielu środowiskach wróżebnych. Prawidłowo użyta mantyka nie zamyka pytającego w gotowej narracji, lecz umożliwia mu bardziej świadome wejście w działanie. Richard Schechner byłby tu pożyteczny jako punkt odniesienia właśnie dlatego, że pozwala myśleć o rytuale i performansie jako o praktykach transformujących relacje, ale nie zwalniających z odpowiedzialności za ich społeczne i cielesne skutki.

W rezultacie dywinacja w psychoperformansie może zostać potraktowana jako jedna z najbardziej subtelnych technologii dochodzenia do rdzenia planu sytuacyjnego. Nie działa ona wbrew racjonalności, lecz wypełnia lukę tam, gdzie czysto dyskursywne myślenie nie potrafi jeszcze uchwycić struktury własnego impasu. Karta, hexagram, figura, odbicie albo mikroruch narzędzia nie są tu ani zabobonnym reliktem, ani dosłownym komunikatem z porządku nadprzyrodzonego. Są urządzeniami pośredniczącymi, które uruchamiają moment zawieszenia

zwykłego automatyzmu myślenia i pozwalają zobaczyć problem w układzie bardziej kondensowanym. Psychoperformans może z tego korzystać niezwykle twórczo, ale tylko wtedy, gdy przejmuje kontrolę nad dalszą obróbką. Odpowiedź mantyczna musi zostać zredukowana do elementów, które rzeczywiście dają się ucieleśnić i przepracować: do pojedynczego napięcia, pojedynczego progu, pojedynczej osi relacyjnej, pojedynczego obiektu–klucza lub pojedynczego aktu symbolicznego. To właśnie odróżnia dojrzałe użycie mantyki od infantylnego kolekcjonowania rozkładów, odpowiedzi i znaków. Psychoperformans bierze z dywinacji nie roszczenie nieomylności, lecz jej zdolność do intensyfikacji sensu, do tworzenia chwilowego laboratorium decyzji i do zagęszczania pola symbolicznego. W ostatniej odsłonie tego podrozdziału trzeba będzie tę logikę domknąć: wskazać syntetycznie miejsce tarota, I Ching, geomancji, scryingu i wahadła w całym kompendium, określić ich wspólny mianownik jako technik mantycznych oraz rozstrzygnąć, jakie minimum dyscypliny epistemicznej i etycznej jest konieczne, aby mogły wejść do psychoperformansu bez degradacji w stronę wróżbiarskiego spektaklu.

Po przejściu przez poszczególne techniki można już uchwycić ich wspólny mianownik z maksymalną precyzją. Dywinacja nie jest tu traktowana ani jako zabytkowy relikt irracjonalności, ani jako niezawodna technologia dostępu do ukrytej prawdy, lecz jako rodzina praktyk liminalnych, które organizują sytuację pytania pod warunkiem wysokiego napięcia egzystencjalnego. Tarot, I Ching, geomancja, scrying i wahadło różnią się nośnikiem, genealogią i reżimem autoryzacji, ale wszystkie działają dzięki temu samemu mechanizmowi głębokiemu: wprowadzają podmiot w stan skupionego zawieszenia, gdzie zwykły tok myślenia zostaje przerwany, a problem ukazuje się w skrócie symbolicznym, formalnym, obrazowym lub kinestetycznym. Cyceron pisał o dywinacji jako o szczególnej klasie praktyk dotyczących tego, co niepewne, lecz w perspektywie psychoperformansu trzeba pójść jeszcze dalej: mantyka dotyczy nie tylko niepewności przyszłości, ale niepewności samego podmiotu wobec własnego położenia. Odpowiedź mantyczna jest więc mniej „informacją o świecie” niż operacją na polu orientacji. Tarot kondensuje problem w ikonograficznej dramaturgii. I Ching ukazuje problem jako rytm przemiany i relację sił. Geomancja ustawia go w ascetycznej logice formalnych napięć. Scrying wydobywa go z chwiejności widzenia. Wahadło wyprowadza go z mikroruchu ciała. W każdym przypadku chodzi o to samo: o wydobycie węzła, którego podmiot nie potrafił jeszcze uchwycić bez pośrednictwa znaku. Właśnie dlatego techniki te mogą być ważne dla psychoperformansu. Nie dlatego, że dowodzą czegoś ponad wszelką wątpliwość, lecz dlatego, że wytwarzają warunki, w których ukryta struktura konfliktu, decyzji, lęku, pragnienia, progu lub powtórzenia staje się dostatecznie wyraźna, by dało się ją przełożyć na działanie.

Najważniejsze pozostaje jednak to, by mantyka nie przejęła władzy nad planem sytuacyjnym. W dojrzałym psychoperformansie znak nie rządzi człowiekiem, tylko uruchamia proces dalszego komponowania. Odpowiedź mantyczna ma charakter wstępny, roboczy i wymagający obróbki. Nie jest wyrokiem, lecz hipotezą o wysokiej gęstości symbolicznej. Gdy rozkład kart wskazuje na rozpad formy, hexagram na konieczność dojrzewania w ukryciu, figura geomantyczna na konflikt pomiędzy ekspansją a blokadą, obraz w lustrze na nieuświadomioną postać świadka, a wahadło na drżenie decyzji, psychoperformans nie powinien zatrzymywać się na samym odczycie. Jego zadaniem jest przekład. Przekład ten wymaga pytania o to, jaki obiekt–klucz najtrafniej niesie rdzeń sytuacji, jaki akt symboliczny umożliwia przesunięcie, jaka architektura miejsca organizuje właściwą relację między odsłonięciem a ochroną, jaka ekonomia światła, ciszy, ruchu lub zapisu pozwala zbudować próg przejścia. Jung pozostaje użyteczny właśnie

dlatego, że rozumiał wagę symbolu jako operatora transformacji, a nie jedynie znaku do rozszyfrowania. Psychoperformans przejmuje tę intuicję, ale zaostrza ją warsztatowo: nie wystarczy zrozumieć symbol; trzeba go jeszcze ucieleśnić w takiej postaci, by nie rozpłynął się w interpretacyjnej nadprodukcji. Dlatego prawidłowo użyta mantyka zawsze prowadzi ku redukcji, a nie ku namnażaniu treści. Z całego rozkładu, z całego obrazu, z całego układu figur trzeba wydobyć jeden węzeł, jedną dominantę, jedną oś pracy. Tylko wtedy znak staje się funkcjonalny, a nie dekoracyjny. Tylko wtedy plan sytuacyjny zachowuje spoistość i siłę realnego oddziaływania.

Z tego wynika zarazem bardzo twarde minimum etyczne i epistemiczne. Po pierwsze, techniki mantyczne nie mogą zastępować rozpoznań wymagających wiedzy klinicznej, terapeutycznej, prawnej, finansowej czy bezpieczeństwa fizycznego. Po drugie, interpretator nie może uzurpować sobie prawa do nieomylnego sądu nad cudzym losem. Po trzecie, znak nie może być używany do wzmacniania lęku, zależności, poczucia karmicznego skazania ani przymusu posłuszeństwa wobec autorytetu. Po czwarte, każda odpowiedź mantyczna musi przejść przez filtr funkcjonalny: czy zwiększa sprawczość, czy porządkuje pole decyzji, czy pozwala domknąć niedokończony proces, czy otwiera drogę do odpowiedzialnego działania. Jeżeli nie, należy ją uznać za materiał nieprzydatny albo wręcz szkodliwy. W tym sensie psychoperformans nie jest systemem wróżbiarskim, lecz krytyczną technologią pracy ze znakiem. Bierze z dywinacji jej zdolność do kondensowania i wyostrzania sensu, ale odrzuca roszczenie do absolutnego poznania. Bierze z mantyki jej zdolność do ustanawiania progu i skupienia, ale odrzuca przemoc interpretacyjnego wyroku. Bierze z niej potencjał dramatyzowania pytania, ale nie oddaje jej prawa do zarządzania rzeczywistością. To stanowisko ma ogromne znaczenie dla całej książki, ponieważ pokazuje, że nawet najbardziej niekonwencjonalne rejestry kultury mogą zostać włączone do psychoperformansu tylko wtedy, gdy przejdą przez rygor dochodzenia, redukcji, translacji i odpowiedzialności. W przeciwnym razie stają się jedynie spektaklem sugestii. Schechner pozwoliłby powiedzieć, że rytuał i performans stają się dojrzałe dopiero wtedy, gdy wiadomo, co rzeczywiście czynią z uczestnikiem; dokładnie tak samo należy traktować mantykę.

Ostatecznie więc tarot, I Ching, geomancja, scrying i wahadło zajmują w kompendium psychoperformansu miejsce szczególne, ale pośrednie. Nie są centrum tej praktyki, lecz jednym z możliwych repertuarów researchu i dochodzenia, użytecznym zwłaszcza tam, gdzie problem pozostaje jeszcze bezkształtny, rozproszony albo oporny wobec samego języka analitycznego. Ich wspólna wartość polega na tym, że potrafią wygenerować sytuację silnie skupionej hermeneutyki, w której znak, pytanie i ciało wchodzą w szczególną relację. Dla psychoperformansu to relacja cenna, ponieważ umożliwia wydobycie dominanty i zbudowanie dalszego planu sytuacyjnego. Ale właśnie dlatego musi być objęta ścisłą dyscypliną. Prawidłowo użyta technika mantyczna kończy się nie na odpowiedzi, lecz na narodzinach konkretnego projektu działania: doboru obiektu–klucza, ustalenia osi pracy, decyzji o wejściu w próg, o geście przecięcia, odwiązania, zapisania, spalenia, odsłonięcia, przemilczenia lub wypowiedzenia. W tej postaci dywinacja przestaje być wróżbiarskim widowiskiem, a staje się precyzyjną technologią inicjalizacji procesu symbolicznego. Tylko pod takim warunkiem może zostać zachowana w tej książce jako materiał prawomocny: nie jako wiedza rozstrzygnięta, lecz jako wymagające, historycznie gęste i performatywnie skuteczne pole pracy nad znaczeniem. Właśnie tu widać jedną z najważniejszych sił psychoperformansu: zdolność do asymilowania bardzo odległych tradycji bez kapitulacji wobec ich dogmatycznych roszczeń, a jednocześnie bez redukcjonistycznego unieważniania ich realnej mocy kulturowej i egzystencjalnej.

35.12. Chirurgia fantomowa / psychic surgery — genealogie, performatyka, krytyka

Chirurgia fantomowa, częściej opisywana w literaturze anglojęzycznej jako psychic surgery, musi zostać od początku oddzielona zarówno od chirurgii klinicznej, jak i od szeroko rozumianego „uzdrawiania duchowego". Nie jest ona po prostu modlitwą nad chorym ciałem ani zwykłym rytuałem dotykowym, lecz szczególną klasą widowiskowej interwencji, w której uzdrowiciel lub medium sprawia wrażenie dokonywania operacji bez konwencjonalnych narzędzi chirurgicznych, często gołymi rękami, niekiedy z użyciem prostych ostrzy, przy pozornym naruszeniu ciągłości tkanek, pojawieniu się krwi lub miękkiej materii oraz szybkim „zamknięciu" pola operacyjnego bez śladu typowego dla zabiegu medycznego. Sam termin jest w dużej mierze etyczną etykietą obserwatorów zewnętrznych, bo w obrębie praktyk emicznych częściej mówi się o uzdrawianiu mediumicznym, pracy „duchowych lekarzy", interwencji energii, łasce albo posłudze. To rozróżnienie jest fundamentalne, ponieważ pokazuje, że psychic surgery nie jest jedną techniką, lecz przecięciem kilku porządków: religijnego, okultystycznego, widowiskowego, terapeutycznego i ekonomicznego. W XX wieku zjawisko to stało się najbardziej rozpoznawalne przede wszystkim w Filipinach i Brazylii, gdzie splotły się lokalne tradycje uzdrawiania, katolickie imaginaria cudu, spirytyzm, mediumizm i nowoczesna kultura poszukiwania alternatywnych terapii. Właśnie dlatego ten podrozdział pozostaje w rozdziale kulturowo-historycznym i performatycznym, a nie klinicznym: mamy tu do czynienia nie z uznaną procedurą leczniczą, lecz z bardzo gęstą formacją symboliczną, która przybiera postać parodii, imitacji, alternatywy lub konkurencji wobec nowoczesnej chirurgii.

Genealogicznie zjawisko to wymaga rozpisania na co najmniej dwa wielkie pasma. W wariancie filipińskim psychic surgery wyrasta z długiego spotkania katolicyzmu, praktyk ludowych, mediumizmu i Filipińskiego Spiritismu, przy czym w XX wieku doszło tam do ważnego zespolenia rodzimych form uzdrawiania z obiegiem międzynarodowego okultyzmu i New Age. Deirdre de la Cruz trafnie wskazuje, że w filipińskim przypadku psychic surgery należy czytać na tle przesunięcia od Espiritismo inspirowanego Allanem Kardecem ku transpacyficznym obiegom alternatywnej duchowości, a więc jako zjawisko nie „pierwotne" i nie archaiczne, lecz nowoczesne, globalne i medialne. W wariancie brazylijskim kluczowa okazuje się linia kardecjańskiego espiritismo oraz figura medium-uzdrowiciela działającego w transie, nierzadko pod auspicjami tak zwanych „duchowych lekarzy"; najsłynniejszym przykładem był José Arigó, łączony z duchem doktora Fritza. Nie chodzi tu jednak o prostą analogię między Filipinami i Brazylią, lecz o dwa odmienne modele relacji między ciałem, mediumicznością i autorytetem: w jednym większą rolę odgrywa widowisko manualnej penetracji ciała i transnarodowy rynek „cudownych operacji", w drugim — bardziej rozbudowane zaplecze spirytystyczne, mediumiczne i patronackie. Oba nurty łączy jednak to, że operacja zostaje wyjęta z pola szpitalnego i przeniesiona do pola charyzmatu, gdzie ręka uzdrowiciela ma działać zarazem jako instrument, kanał i znak dostępu do siły wyższej. Z punktu widzenia performatyki jest to kluczowe: autorytet zabiegu rodzi się tu nie z instytucji, sterylizacji, protokołu i wiedzy anatomicznej, lecz z transu, zaufania, bliskości, teatralnej skuteczności gestu i społecznego obiegu świadectw. Właśnie dlatego psychic surgery jest tak cennym materiałem dla psychoperformansu jako przedmiot analizy, choć nie jako model terapii klinicznej.

Performatywnie chirurgia fantomowa stanowi jedną z najbardziej wyrazistych form „operacji wiary" w nowoczesnej kulturze uzdrawiania. Jej siła nie polega wyłącznie na deklarowanej zdolności usuwania patologii, lecz na skrajnie zagęszczonej scenie interwencji: ciało chorego

zostaje wystawione na działanie ręki, wokół której organizuje się napięcie między bólem a jego brakiem, między naruszeniem skóry a jej domniemanym nienaruszeniem, między widzialnością krwi a niewidzialnością rany, między prywatnym cierpieniem a publicznym świadectwem. To mikroteatr ręki, ciała i zaufania. Uzdrowiciel działa często szybko, z dużą pewnością, z rytmem właściwym nie tyle operacji szpitalnej, ile demonstracji skuteczności. Świadkowie, asystenci, rekwizyty, chusty, misy, wata, gest oczyszczania, ukazywanie „usuniętej" materii — wszystko to współtworzy dramaturgię, w której akt staje się przekonujący, bo wygląda jak operacja, choć nie podlega reżimowi nowoczesnej chirurgii. Z punktu widzenia teorii performansu można tu mówić o szczególnym skrzyżowaniu rytuału, iluzji, placebo, spektaklu charyzmatycznego i somatycznej sugestii. To pole domaga się analizy nie naiwnej, lecz podwójnej: z jednej strony trzeba rozumieć jego siłę afektywną, zdolność organizowania nadziei, ulgi, poczucia bycia „naprawdę dotkniętym" przez sprawczą interwencję; z drugiej — nie wolno przeoczyć, że właśnie ta siła afektywna może być zbudowana na mechanizmach inscenizacji, presji zbiorowej i delegacji odpowiedzialności na figurę uzdrowiciela. W Twojej koncepcji psychoperformansu ten materiał staje się szczególnie przydatny jako studium tego, jak gest udający operację może być kulturowo skuteczniejszy od samej deklaracji leczenia, ponieważ działa nie przez argument, lecz przez ucieleśniony znak przecięcia, wydobycia, usunięcia i natychmiastowego domknięcia.

Już na tym etapie trzeba jednak zaznaczyć zasadę krytyczną, która będzie wracać w kolejnych odsłonach: psychic surgery nie ma wiarygodnego statusu klinicznego, a organizacje takie jak American Cancer Society stwierdzały brak dowodów obiektywnej skuteczności w leczeniu jakiegokolwiek schorzenia i ostrzegały pacjentów przed szukaniem w niej terapii medycznej. To rozstrzygnięcie nie wyczerpuje całej sprawy kulturowej, ale wyznacza granicę, której nie wolno przekraczać. Chirurgia fantomowa może być badana jako fenomen religijny, antropologiczny, mediumiczny i performatywny; nie może być w tej książce przedstawiana jako równoprawna alternatywa dla chirurgii rzeczywistej. Następne części tego podrozdziału będą musiały więc wejść głębiej w konkretne genealogie filipińskie i brazylijskie, następnie w samą mechanikę widowiska oraz w repertuar krytyk — od demaskacji iluzjonistycznych po analizę placebo, charyzmatu i przemocy symbolicznej.

Aby zrozumieć filipiński wariant chirurgii fantomowej, trzeba zobaczyć go nie jako egzotyczny margines medycyny, lecz jako zjawisko uformowane przez kolonialną i postkolonialną historię religii, ciała i autorytetu. Katolicyzm nie zlikwidował tam wcześniejszych form uzdrawiania, tylko wszedł z nimi w złożone relacje translacji, napięcia i synkretyzmu. W rezultacie praktyka uzdrowiciela-medium mogła funkcjonować równocześnie jako posługa religijna, jako lokalna technologia troski o ciało, jako przestrzeń wspólnotowego świadectwa i jako widowisko skuteczności, które oferowało coś, czego nowoczesna medycyna często nie dawała w równie namacalnej formie: natychmiastowy, widzialny akt interwencji. Filipińscy healerzy nie działali w pustce symbolicznej. Ich gesty były zanurzone w polu modlitwy, obrazu świętych, języka ofiary, oczyszczenia, usunięcia zła, przywrócenia przepływu lub przywrócenia łaski. To właśnie sprawia, że psychic surgery należy rozumieć jako praktykę z pogranicza religii ucieleśnionej i nowoczesnej kultury spektaklu terapeutycznego. W tym sensie ręka uzdrowiciela nie jest po prostu ręką sprawczą, lecz ręką uprawomocnioną przez sieć wyobrażeń o cierpieniu, grzechu, blokadzie, energii, duchowym zabrudzeniu i cudzie. Deirdre de la Cruz zwracała uwagę, że w filipińskim obiegu nie chodzi wyłącznie o sam „zabieg", ale o całe pole medialne i afektywne, w którym uzdrowienie staje się możliwe do pomyślenia właśnie dlatego, że zostało przedstawione jako interwencja jednocześnie cielesna i ponadludzka. Dla psychoperformansu to materiał

pierwszorzędny, bo pokazuje, jak silnie skuteczność działania zależy od współobecności gestu, narracji, wspólnoty i symbolicznej scenografii. W Twoim języku należałoby powiedzieć: psychic surgery nie działa tylko jako akt, ale jako rozbudowany plan sytuacyjny, w którym obiektami–kluczami są ciało chorego, ręka medium, krew lub jej ekwiwalent, wydobyta materia, chusta, misa, modlitwa, stół lub łóżko zabiegowe oraz świadkowie, którzy współkonstytuują reżim wiarygodności.

Wariant brazylijski komplikuje obraz jeszcze bardziej, ponieważ wprowadza do niego inną architekturę mediumiczności. W kręgu inspirowanym kardecjańskim spirytyzmem uzdrowiciel nie musi być przede wszystkim manualnym iluzjonistą operującym na powierzchni ciała; może funkcjonować jako kanał dla osobowości duchowej, najczęściej lekarza zmarłego, który „przejmuje" ciało medium i dokonuje interwencji. Najsłynniejszy przykład Arigó, łączonego z doktorem Fritzem, odsłania kilka kluczowych warstw tego zjawiska. Po pierwsze, nowoczesny autorytet medyczny nie zostaje tu odrzucony, lecz zawłaszczony i przepracowany: duch „doktora" zachowuje prestiż kliniczny, choć działa poza kliniką. Po drugie, medium staje się ciałem pośrednim, w którym spotykają się dwa porządki sprawczości — ludzki i pozaludzki — co dramatycznie wzmacnia aurę zabiegu. Po trzecie, sama procedura zyskuje charakter niemal sądowy: choroba ma być rozpoznana, „usunięta", przecięta, wydobyta albo odciążona, ale bez zwykłej instytucjonalnej kontroli, za to przy niezwykle silnym kapitale świadectwa. W tym sensie chirurgia fantomowa jest kulturową odpowiedzią na pragnienie medycyny totalnej, czyli takiej, która jednocześnie widzi niewidzialne, nie potrzebuje aparatury, nie boi się przeniknąć ciała i działa natychmiast. To właśnie czyni ją tak fascynującą i tak niebezpieczną. Fascynującą, bo organizuje marzenie o interwencji doskonałej: szybkiej, głębokiej, prawie bezbolesnej, natychmiast domkniętej. Niebezpieczną, bo korzysta z całego prestiżu medycyny bez podlegania jej rygorom. Dla psychoperformansu brazylijskie i filipińskie przypadki są bezcenne jako materiał porównawczy, ponieważ pokazują dwa odmienne sposoby konstruowania tej samej obietnicy: że istnieje działanie, które może usunąć to, czego nie daje się usunąć zwykłą drogą. Właśnie ta obietnica „ekstrakcji ukrytego zła" jest najważniejszym rdzeniem symbolicznym psychic surgery.

Na poziomie performatycznym szczególnie uderza podobieństwo tej praktyki do teatru efektu specjalnego, ale podobieństwo to nie powinno prowadzić do zbyt łatwego wniosku, że mamy do czynienia jedynie z oszustwem scenicznym. Owszem, w wielu przypadkach demaskatorzy, iluzjoniści i sceptycy wskazywali na możliwość użycia zwierzęcej krwi, fragmentów tkanek, ukrytych materiałów biologicznych, zręczności manualnej i zarządzania uwagą widza. To trzeba uwzględnić bez zmiękczania. Ale równocześnie redukowanie całego fenomenu do techniki kuglarskiej byłoby niewystarczające, bo pomijałoby to, co w nim najważniejsze kulturowo: że skuteczność psychic surgery rodzi się na przecięciu iluzji, dotyku, autorytetu, nadziei, wspólnotowego napięcia i realnego doświadczenia ulgi albo wstrząsu. Erving Goffman byłby tu przydatny jako myśliciel ramy interakcyjnej, ponieważ chirurgia fantomowa wytwarza bardzo szczególną definicję sytuacji: wszyscy obecni zostają wciągnięci w przekonanie, że oto dzieje się coś, co łączy zabieg chirurgiczny, cud, egzorcyzm i materialne wydobycie przyczyny cierpienia. W tym sensie psychoperformans może uczyć się od tego fenomenu nie techniki leczenia, lecz anatomii skuteczności symbolicznej. Może pytać, dlaczego akt „wyjęcia" jest tak silny, dlaczego ludzie potrzebują widzieć usuwaną materię, dlaczego samo nazwanie bólu bywa słabsze niż jego pozorne wydobycie ręką z ciała, dlaczego natychmiastowe domknięcie rany działa tak sugestywnie. Odpowiedzi prowadzą w stronę bardzo głębokich struktur kultury: potrzeby

oczyszczenia, eksternalizacji zła, ucieleśnionego dowodu przemiany i sakralizacji interwencji. W planie sytuacyjnym psychoperformansu są to intuicje skrajnie ważne, bo pokazują, jak budować akt symboliczny o wysokiej sile transformacyjnej bez podszywania go pod procedurę medyczną.

Najostrzejsza granica przebiega więc między analizą a naśladownictwem. Psychoperformans może czerpać z psychic surgery rozpoznanie, że człowiek często potrzebuje aktu ekstrakcji, aktu usunięcia, aktu wydobycia i aktu natychmiastowego domknięcia, ale nie może kopiować formy, która symuluje interwencję kliniczną i może wprowadzać w błąd co do rzeczywistego stanu ciała. To rozróżnienie będzie jeszcze mocniej potrzebne w kolejnej części, kiedy trzeba będzie rozebrać na czynniki samą mechanikę „zabiegu" i krytyki kierowane przeciw niemu. Właśnie tam okaże się najpełniej, że psychic surgery jest jednym z najbardziej wyrazistych przykładów tego, jak nowoczesna kultura pragnie wierzyć w chirurgię symboliczną — taką, która usunie cierpienie przez jeden zdecydowany gest — i jak ta potrzeba może zostać zarówno performatywnie zagospodarowana, jak i niebezpiecznie wykorzystana.

Najbardziej charakterystycznym rdzeniem psychic surgery jest logika ekstrakcji. Nie chodzi wyłącznie o obietnicę poprawy stanu zdrowia, lecz o kulturowo bardzo silny obraz „wydobycia" czegoś, co miało tkwić w ciele jako przyczyna cierpienia: guza, zastoju, złej energii, obcej substancji, duchowego skażenia, nagromadzonego bólu albo ukrytej blokady. W tej logice ciało chorego zostaje potraktowane nie tyle jako złożony system biologiczny, ile jako kontener obciążenia, które można usunąć jednym zdecydowanym gestem. To wyobrażenie ma ogromną siłę, ponieważ odpowiada na jedną z najbardziej podstawowych fantazji kultury terapeutycznej i religijnej zarazem: że istnieje coś złego, co da się zlokalizować, uchwycić, wyjąć i pokazać. W nowoczesnej medycynie obraz operacji jest zwykle oddzielony od pacjenta przez protokół, anestezję, sterylność, aparaturę, zespół i techniczny język. W chirurgii fantomowej ten dystans zostaje zlikwidowany. Interwencja staje się bezpośrednia, niemal intymna, a przez to bardziej sugestywna. Chory widzi rękę, widzi materiał uznany za usunięty, widzi szybkie domknięcie. To właśnie ten skrót znakowy, a nie tylko deklaracja uzdrowienia, nadaje praktyce szczególną moc. Thomas Csordas, analizując rytualne i charyzmatyczne uzdrawianie, pokazywał, że skuteczność takich działań nie jest zrozumiała bez uwzględnienia ucieleśnienia, oczekiwania, podatności na znaczenie i całego rytualnego otoczenia doświadczenia. Psychic surgery stanowi przypadek skrajny: ucieleśnia zmianę w jednym dramatycznym geście i dlatego może wydawać się bardziej przekonująca niż procedury mniej widowiskowe. Dla psychoperformansu jest to obserwacja fundamentalna. Pokazuje ona, że akt symboliczny zyskuje największą siłę wtedy, gdy nie pozostaje abstrakcyjny, lecz przybiera postać materialnego, widzialnego i rytmicznie zamkniętego wydarzenia. Jednocześnie pokazuje też, jak cienka jest granica między intensywnym symbolem a inscenizacją, która nadużywa zaufania.

Trzeba więc bardzo precyzyjnie rozebrać mechanikę samego widowiska. Psychic surgery działa dzięki kilku warstwom jednocześnie. Pierwsza to warstwa dotykowo-somatyczna: ciało zostaje ujęte, naciśnięte, przytrzymane, „otwarte" gestem, co samo w sobie wytwarza poczucie realności zabiegu. Druga to warstwa wzrokowa: pojawia się materiał uznany za usunięty, a więc znak dowodu. Trzecia to warstwa temporalna: wszystko dzieje się szybko, zdecydowanie i bez wahań, co nadaje interwencji autorytet. Czwarta to warstwa wspólnotowa: obecność świadków, asystentów, modlitwy, półsakralnej atmosfery i wcześniejszych świadectw sprawia, że doświadczenie zostaje zakotwiczone w gotowej ramie interpretacyjnej. Piąta to warstwa afektywna: pacjent nie tylko „myśli", że coś się wydarzyło, ale przeżywa ulgę, nadzieję,

wzruszenie, często poczucie wybrania albo ocalenia. Szósta to warstwa narracyjna: po zabiegu doświadczenie natychmiast zostaje opowiedziane jako moment przełomowy, a taka narracja potrafi działać stabilizująco nawet wtedy, gdy brak obiektywnych podstaw do twierdzenia o usunięciu choroby. Daniel Moerman, pisząc o response to meaning, dawał ważne narzędzia do zrozumienia podobnych sytuacji: nie trzeba negować realności ulgi czy przemiany subiektywnej, aby równocześnie odrzucić literalne roszczenie o fizycznym „wyjęciu" patologii. W psychoperformansie ten rozdział jest szczególnie ważny, bo odsłania, że skuteczność symboliczna nie musi oznaczać skuteczności biologicznej, a jednak może realnie wpływać na doświadczenie bólu, napięcia, lęku, sensu i nadziei. Problem zaczyna się wtedy, gdy te dwa poziomy zostają pomieszane. Jeśli akt symboliczny zostaje przedstawiony jako procedura kliniczna, następuje niebezpieczne zwarcie między porządkiem sztuki, religii, sugestii i medycyny. To zwarcie właśnie czyni chirurgię fantomową tak kontrowersyjną.

Krytyka psychic surgery przebiega więc na kilku poziomach i każdy z nich jest istotny. Na poziomie demaskatorskim pojawiały się wielokrotnie analizy wskazujące, że wiele pokazów można wyjaśniać zręcznością manualną, zarządzaniem uwagą, użyciem wcześniej przygotowanych materiałów biologicznych i logiką scenicznego przekierowania percepcji. Postacie takie jak James Randi odegrały tu ważną rolę, ponieważ pokazywały, że to, co dla publiczności wygląda jak cudowna interwencja, może być odtworzone środkami iluzjonistycznymi. Ale jeszcze ważniejsza jest krytyka strukturalna. Nawet gdy odłożymy na bok pytanie o techniczne oszustwo, pozostaje pytanie o nadużycie nadziei, o delegację sprawczości na charyzmatycznego operatora oraz o ryzyko porzucenia albo opóźnienia realnego leczenia. W tym sensie chirurgia fantomowa nie jest problematyczna tylko dlatego, że może być mistyfikacją, lecz także dlatego, że wykorzystuje wyjątkowo wrażliwy stan egzystencjalny człowieka chorego: jego potrzebę szybkiego sensu, szybkiej ulgi, szybkiego punktu zwrotnego. Arthur Kleinman nauczyłby tu ostrożności, przypominając, że doświadczenie choroby nie jest redukowalne do parametrów biologicznych, ale właśnie dlatego nie wolno dowolnie zawłaszczać go spektaklem uzdrowienia. Kiedy człowiek znajduje się w sytuacji granicznej, nie potrzebuje fałszywej wszechmocy symbolu, lecz uczciwego rozpoznania, co należy do porządku klinicznego, co do porządku religijnego, a co do porządku pracy nad znaczeniem. Psychoperformans może wiele nauczyć się od psychic surgery jako od skrajnego modelu skuteczności widowiskowej, ale tylko wtedy, gdy potraktuje ją jako przedmiot krytycznego studium, nie zaś jako repertuar do naśladowania.

Właśnie dlatego ten fenomen jest dla Twojej książki tak cenny. Odsłania bowiem jedną z najgłębszych prawd o kulturze działania symbolicznego: człowiek nie chce jedynie usłyszeć, że zmiana jest możliwa, lecz chce ją zobaczyć, dotknąć, przeżyć jako wydobycie, przecięcie, usunięcie i natychmiastowe domknięcie. Chirurgia fantomowa bierze tę potrzebę i organizuje ją w skrajnie intensywny spektakl ręki. Psychoperformans może z niej wyciągnąć lekcję dużo dojrzalszą: jeżeli chce konstruować akty transformacyjne o dużej sile, musi równie poważnie traktować materialność gestu, widzialność przejścia, wagę świadka, wagę obiektu–klucza i wagę domknięcia aktu. Ale nie wolno mu podszywać tej pracy pod medycynę ani imitować procedury klinicznej. Powinien raczej wydobyć z psychic surgery jej czystą matrycę symboliczną: zło lub ciężar zostaje nazwane, uchwycone, zewnętrznione, przeniesione poza ciało symboliczne i zamknięte w akcie, który ma czytelną formę i czytelną granicę. W następnej części trzeba będzie zatem przejść od ogólnej krytyki do precyzyjnego rozróżnienia między ekstrakcją symboliczną a

oszustwem leczniczym oraz pokazać, jakie elementy tej matrycy mogą być przetransponowane do psychoperformansu jako bezpieczne technologie znaczenia.

Kluczowe rozróżnienie, bez którego nie da się tego podrozdziału domknąć metodologicznie, przebiega między ekstrakcją symboliczną a uzurpacją terapeutyczno-medyczną. Ekstrakcja symboliczna jest aktem kulturowym, rytualnym albo performatywnym, w którym ciężar, lęk, wina, wstyd, relacyjna toksyczność, poczucie skażenia, doświadczenie intruzji lub nieprzeżytej straty zostają ujęte tak, jakby dawały się wydobyć, odseparować i usunąć z pola podmiotowego. Taki akt może być psychicznie bardzo silny, ponieważ pozwala człowiekowi przeżyć zmianę nie tylko jako wniosek intelektualny, lecz jako materialno-symboliczne wydarzenie przejścia. Nie ma w tym jeszcze nic nieuczciwego. Nieuczciwość zaczyna się dopiero wtedy, gdy ten sam typ gestu zostaje przedstawiony jako rzeczywista interwencja kliniczna w organizm, jako usunięcie fizycznej patologii albo jako substytut procedur medycznych. W psychoperformansie to rozróżnienie musi być absolutne. Można projektować działanie o logice wyjęcia, oczyszczenia, odcięcia, usunięcia lub przeniesienia ciężaru, ale nie wolno imitować zabiegu chirurgicznego w taki sposób, by uczestnik, świadek lub odbiorca mieli podstawy wierzyć, że dokonuje się rzeczywiste leczenie somatyczne. Victor Turner byłby tu ważny nie dlatego, że dostarcza prostego przepisu, lecz dlatego, że pozwala rozumieć rytuał jako proces przejścia i rearanżacji statusu, a nie jako zamaskowaną procedurę techniczną. Z perspektywy Twojej koncepcji oznacza to, że psychoperformans może bardzo świadomie korzystać z figury „operacji", ale wyłącznie jako z matrycy symbolicznej, jawnie nieklinicznej i etycznie zabezpieczonej. Jeśli zatem pracuje z obrazem ciała obciążonego, to nie po to, by udawać penetrację tkanek, lecz by zbudować materialny akt zewnętrznienia tego, co wcześniej było bezkształtne: przez obiekt–klucz, przez pojemnik, przez warstwę, przez skórę symboliczną, przez cięcie na materiale, przez otwarcie zasłony, przez wyciągnięcie rzeczy, która od początku była nazwana jako znak, nie jako organ. To właśnie odróżnia dojrzałą technologię znaczenia od manipulacyjnego spektaklu uzdrawiania.

W tym świetle chirurgia fantomowa okazuje się dla psychoperformansu niezwykle pouczającym przypadkiem granicznym, ponieważ skupia w sobie niemal wszystkie najbardziej ryzykowne pokusy działania performatywnego: pokusę natychmiastowości, pokusę totalnej sprawczości, pokusę charyzmatu oraz pokusę pomieszania porządku estetyczno-rytualnego z porządkiem klinicznym. Działanie medium-uzdrowiciela bywa odbierane jako tak przekonujące właśnie dlatego, że przekracza zwykły czas terapii. Nie ma tu żmudnej rehabilitacji, farmakodynamiki, procesualnej pracy nad zmianą nawyków, powolnego gojenia lub niepewności diagnostycznej. Jest jedna ręka, jeden moment, jeden widzialny akt wydobycia i jeden finał. To niezwykle silna fantazja kulturowa. W gruncie rzeczy nie chodzi nawet wyłącznie o uzdrowienie, lecz o marzenie o suwerennym geście, który wreszcie „robi coś naprawdę". Michel de Certeau lub Marcel Mauss byliby tu użyteczni, bo pozwalają zrozumieć, że skuteczność symboliczna jest zawsze zakorzeniona w społecznie wyuczonych sposobach wierzenia w gest, w ciało, w dotyk i w autorytet. Człowiek chce wierzyć, że cierpienie można wyjąć. Chce zobaczyć, że ból ma postać, że zło ma konsystencję, że rana może zostać zamknięta natychmiast. Psychoperformans nie powinien gardzić tą potrzebą, bo właśnie ona mówi wiele o strukturze ludzkiej wyobraźni i o afektywnej ekonomii przemiany. Powinien jednak przeformułować ją dojrzalej. Zamiast obiecywać ekstrakcję patologii z organizmu, może budować akty wydobycia i domknięcia na poziomie symbolicznym: wyciągnięcia zapisu, przecięcia więzi, zdjęcia pieczęci, usunięcia cudzego znaku, oddania nieswojego ciężaru,

rozprucia fałszywej tożsamości albo otwarcia miejsca, w którym zalegała niewypowiedziana treść. W ten sposób matryca psychic surgery zostaje zachowana jako logika aktu, ale przestaje być nadużyciem wobec realnego ciała.

Szczególnie istotne jest tu pojęcie świadomej jawności konwencji. W nieuczciwej wersji chirurgii fantomowej konwencja zostaje ukryta: uczestnik ma wierzyć, że oto ogląda rzeczywistą interwencję medyczną o nadzwyczajnym charakterze. W wersji psychoperformatywnej konwencja musi zostać utrzymana i zarazem nasycona mocą. Oznacza to, że działanie może być intensywne, nawet monumentalne, ale jego status powinien być od początku czytelny: to nie jest operacja biologiczna, lecz operacja na znaczeniu, relacji, pamięci, wyobraźni i decyzji. W praktyce prowadzi to do szeregu ważnych rozwiązań formalnych. Zamiast kontaktu z ciałem udającego naruszenie tkanek, można używać warstw materiału, powłok, opasek, gliny, wosku, papieru, błon, naczyń, obiektów ukrytych pod powierzchnią, które zostają rozcięte, rozprute, odwinięte, otwarte i opróżnione. Zamiast „krwi" można stosować substancje jawnie symboliczne, jednoznacznie nienaturalistyczne, aby nie wytwarzać iluzji zabiegu klinicznego. Zamiast efektu tajemniczego cudu można projektować czytelny próg: przygotowanie, nazwanie ciężaru, moment ekstrakcji, pokazanie wydobytego znaku, decyzję co do jego dalszego losu, a następnie zamknięcie i integrację. W takim modelu świadek nie jest biernym konsumentem spektaklu, lecz współuczestnikiem gwarantującym, że akt został zobaczony, uznany i wpisany w porządek zmiany. Richard Schechner byłby tu ważny, bo pozwala myśleć o działaniu jako o restaurowanym zachowaniu, które może korzystać z bardzo dawnych form, lecz musi być osadzone w jawnej ramie i świadomej kompozycji. Dla psychoperformansu oznacza to możliwość przejęcia z psychic surgery jednego z jej najmocniejszych elementów — radykalnej czytelności gestu — przy całkowitym odrzuceniu jej roszczenia do tajemnej medycyny.

Najdojrzalszy wniosek z tego fragmentu jest więc następujący: chirurgia fantomowa nie powinna inspirować psychoperformansu jako model leczenia, lecz jako negatywny i zarazem niezwykle pouczający model siły ekstrakcyjnego symbolu. Uczy ona, że przemiana staje się dla człowieka bardziej realna, kiedy ma postać wydarzenia materialnego; że samo mówienie bywa słabsze niż pokazanie; że człowiek potrzebuje czasem nie interpretacji, lecz aktu wydobycia; że widzialne domknięcie ma ogromną wagę; i że właśnie dlatego pole działania symbolicznego musi być zabezpieczone etycznie, bo zbyt łatwo może przejść w przemoc sugestii. Psychoperformans, jeżeli ma pozostać praktyką wysokiej odpowiedzialności, powinien budować własne „operacje" wyłącznie na poziomie jawnie symbolicznym, jawnie nieklinicznym i jawnie niecudownym w sensie medycznym, choć zarazem może nadawać im wielką intensywność estetyczną i rytualną. To rozpoznanie przygotowuje już grunt pod końcową syntezę podrozdziału: trzeba będzie pokazać, w jaki sposób psychic surgery wpisuje się w historię nowoczesnych kultur uzdrawiania, jak działa jej autorytet, dlaczego tak łatwo przekracza granicę między nadzieją a nadużyciem oraz jakie minimum krytyczne jest konieczne, aby ten fenomen w ogóle dało się włączyć do kompendium psychoperformansu jako przedmiot refleksji, a nie jako repertuar praktyk do powielania.

Jeżeli ten podrozdział ma zostać domknięty w sposób metodologicznie uczciwy, trzeba powiedzieć rzecz najważniejszą bez jakiegokolwiek rozmycia: chirurgia fantomowa nie należy do repertuaru prawomocnych procedur medycznych, lecz do repertuaru nowoczesnych kultur uzdrawiania, w których gest, wiara, charyzmat, widowisko i symboliczna obietnica interwencji zlewają się w jedno. Jej genealogie filipińskie, brazylijskie i pokrewne pokazują, że nie jest to

zjawisko „przednowoczesne”, lecz w pełnym sensie nowoczesna odpowiedź na kryzys zaufania, lęk przed chorobą, pragnienie natychmiastowej ulgi oraz fascynację ręką, która potrafi działać poza instytucją. W tym sensie psychic surgery nie tyle konkuruje z chirurgią kliniczną na jej własnych zasadach, ile pasożytuje na jej symbolicznym prestiżu, przechwytując najbardziej sugestywne elementy imaginarium operacyjnego: przecięcie, penetrację, wydobycie patologii, natychmiastowe zamknięcie, widzialny dowód zmiany oraz figurę operatora wyposażonego w wiedzę niedostępną zwykłym ludziom. To właśnie czyni ją tak kulturowo skuteczną. Nie trzeba bowiem rozumieć fizjologii, aby dać się porwać spektaklowi ekstrakcji; wystarczy głęboka potrzeba, by cierpienie wreszcie przybrało postać czegoś uchwytnego, co można wyrwać z ciała lub z losu. W tym sensie chirurgia fantomowa mówi więcej o ludzkiej wyobraźni działania niż o biologii. Pokazuje, że człowiek nie chce jedynie trwać w opisie własnego bólu; chce zobaczyć, że coś zostało uchwycone, usunięte, odsunięte poza granicę własnego organizmu i własnej biografii. Dla psychoperformansu jest to lekcja ogromna, bo ujawnia źródłową siłę aktu ekstrakcyjnego jako jednej z najpotężniejszych figur przemiany.

Ale właśnie dlatego całość musi być objęta rygorem krytycznym. Najpoważniejszy problem psychic surgery nie polega tylko na możliwej mistyfikacji manualnej, choć i tę należy brać pod uwagę, lecz na tym, że praktyka ta bardzo łatwo zaciera granicę między ulgą symboliczną a interwencją somatyczną. Człowiek może autentycznie odczuć zmianę, spadek napięcia, wzrost nadziei, chwilową redukcję bólu, poczucie ulgi egzystencjalnej albo odzyskanie sensu. Wszystko to należy do realnego doświadczenia. Nie daje to jednak prawa do twierdzenia, że doszło do usunięcia zmiany chorobowej, wyleczenia narządu albo zastąpienia procedur medycznych. W tym miejscu przecinają się dwa porządki, których nie wolno zlewać: porządek skuteczności symbolicznej i porządek skuteczności biologiczno-klinicznej. Arthur Kleinman i Thomas Csordas byliby tu użyteczni właśnie dlatego, że uczą widzieć powagę doświadczenia choroby i uzdrawiania bez kapitulacji wobec nieuprawnionych roszczeń terapeutycznych. W psychoperformansie to rozróżnienie musi być absolutne. Można pracować z doświadczeniem ciężaru, zakażenia symbolicznego, intruzji, blokady, bólu relacyjnego, obcej inskrypcji, wstydu albo nieprzeżytej żałoby. Nie wolno natomiast przedstawiać aktu symbolicznego jako medycznego usunięcia patologii. Granica jest twarda, ponieważ od niej zależy etyka całego projektu. Tam, gdzie praktyka symboliczna zaczyna udawać klinikę, kończy się sztuka odpowiedzialna, a zaczyna nadużycie.

Właśnie na tym polega najcenniejsza możliwość translacji do psychoperformansu: nie kopiować psychic surgery, lecz wydobyć z niej abstrakcyjną matrycę działania. Tą matrycą jest sekwencja rozpoznania, uchwycenia, wydobycia, pokazania, oddzielenia i domknięcia. W planie sytuacyjnym można ją realizować w sposób całkowicie jawny, symboliczny i niekliniczny. Zamiast naruszać ciało, można pracować na jego reprezentacjach, na powłokach, błonach, warstwach, maskach, glinie, wosku, tkaninie, papierze, pojemniku, obiekcie–kluczu, który przyjmuje na siebie ciężar znaczenia. Zamiast produkować iluzję biologicznej rany, można konstruować czytelny próg: otwarcie zasłony, rozprucie osłony, przecięcie węzła, wyjęcie ukrytego obiektu, odsłonięcie zapisu, odseparowanie skażonego elementu, przeniesienie go poza pole działania i symboliczne zamknięcie procesu. To wciąż może być niezwykle silne, czasem nawet bardziej niż imitacja medycyny, ponieważ siła nie wynika z oszustwa, tylko z precyzji kompozycji. W Twojej koncepcji psychoperformansu byłby to przykład działania, które zachowuje monumentalność gestu, ale odziera go z przemocy epistemicznej. Widz i uczestnik nie mają uwierzyć, że obiekt jest organem albo że akt leczy ciało fizyczne. Mają zobaczyć, że coś

zostało zewnętrznione, nazwane, wydzielone i usunięte z porządku znaczenia. Taka operacja może mieć ogromną wartość psychologiczną, egzystencjalną i rytualną, o ile jej rama pozostaje klarowna. W tym sensie chirurgia fantomowa okazuje się dla psychoperformansu nie wzorem praktyki, lecz negatywnym mistrzem formy: pokazuje, jak wielkiej mocy potrzebuje człowiek od aktu przemiany i jak ostrożnie trzeba tę moc projektować.

Ostatecznie więc miejsce psychic surgery w kompendium psychoperformansu jest dokładnie określone. Nie jako metoda leczenia. Nie jako repertuar technik do zastosowania. Nie jako alternatywa dla medycyny. Lecz jako historycznie gęsty, kulturowo wpływowy i performatycznie skrajnie intensywny przypadek nowoczesnej inscenizacji ekstrakcji cierpienia. Jego analiza pozwala lepiej zrozumieć, dlaczego akty symboliczne bywają przekonujące, dlaczego człowiek ufa bardziej temu, co zostało pokazane jako wydobyte, niż temu, co zostało tylko nazwane, oraz dlaczego autorytet ręki, świadka i szybkiego domknięcia bywa tak uwodzicielski. Jednocześnie analiza ta pozwala wyznaczyć jedną z najważniejszych zasad etycznych psychoperformansu: im silniejszy gest, tym większa odpowiedzialność za ramę jego rozumienia. Nie wolno budować transformacji na kłamstwie o ciele. Wolno natomiast budować ją na prawdzie o potrzebie wydobycia, oddzielenia i zamknięcia. W tym sensie chirurgia fantomowa zostaje w tej książce zachowana jako przypadek graniczny, demaskujący zarówno potęgę, jak i niebezpieczeństwo działania symbolicznego. Uczy, że akt może zmieniać życie, ale tylko wtedy, gdy nie podszywa się pod to, czym nie jest. Uczy też, że psychoperformans, jeśli chce zachować najwyższą rangę artystyczną, antropologiczną i etyczną, musi być zdolny do przejęcia najsilniejszych form kultury bez przejęcia ich iluzji. Dopiero wtedy ekstrakcja symboliczna staje się naprawdę dojrzałą technologią znaczenia, a nie widowiskiem nadużycia.

35.13. Magia operacyjna, sigile, talizmany i technologie znaku

Jeżeli ten podrozdział ma zostać opracowany z należytą precyzją, trzeba od razu odróżnić magię operacyjną od szerokiego, potocznego i chaotycznego użycia słowa „magia". W sensie historyczno-kulturowym nie chodzi tu o dowolną wiarę w niezwykłość, lecz o praktyki nastawione na wywołanie określonego skutku poprzez procedury znakowe, materialne, rytualne i intencjonalne, oparte na przekonaniu, że pomiędzy słowem, obrazem, gestem, obiektem i porządkiem świata zachodzi relacja sprawcza silniejsza niż zwykła reprezentacja. Magia operacyjna zakłada zatem, że znak nie tylko opisuje rzeczywistość, ale może ją modelować, uruchamiać, odwracać, wiązać, rozsupływać, przyciągać, odpędzać, pieczętować albo rekonfigurować. Już na tym poziomie widać, jak blisko ten obszar styka się z psychoperformansem, który również traktuje znak, obiekt–klucz, wypowiedź performatywną i akt symboliczny nie jako ozdobę znaczenia, lecz jako jego operator. Różnica polega na tym, że w psychoperformansie skuteczność nie jest pozostawiona wierze w tajemną ontologię, lecz zostaje rozpisana na plan sytuacyjny, research, selekcję środków i odpowiedzialność za realne skutki działania. Właśnie dlatego magia operacyjna jest tu tak ważna: nie jako depozyt prawd o wszechświecie, lecz jako wielowiekowe archiwum technik, w których człowiek próbował uczynić znak działaniem, a działanie znakiem. To archiwum obejmuje bardzo różne tradycje: grecko-egipskie papirusy magiczne, późnoantyczne amulety i voces magicae, żydowskie i islamskie praktyki talizmaniczne, średniowieczne i renesansowe grimuary, astrologię magiczną, kabałę praktyczną, magię ceremonialną, nowożytne i nowoczesne systemy hermetyczne, aż po XX-wieczne techniki sigilizacji. Nie wolno ich zlewać w jedną linię prostego postępu ani w jedną „wieczną wiedzę ukrytą", bo różnią się ontologią, językiem, celem i etyką. Łączy je natomiast

wspólna intuicja: że odpowiednio skonfigurowany znak może pełnić funkcję instrumentu przejścia między pragnieniem, świadomością, ciałem, relacją i światem.

W dziejach Zachodu jednym z najważniejszych punktów odniesienia pozostaje rozróżnienie między magią naturalną, ceremonialną i talizmaniczną, choć granice między nimi bywają płynne. Marsilio Ficino, Cornelius Agrippa, Giambattista della Porta i inni autorzy renesansowi operowali jeszcze w świecie, w którym kosmos, sympatia, analogia, gwiezdne wpływy, cnoty materii i moc figur stanowiły element poważnej refleksji o naturze, nie zaś wyłącznie folklorystyczny margines. W tej perspektywie talizman nie był ozdobą, lecz skondensowanym układem materii, czasu, znaku i intencji; miał działać dlatego, że właściwa substancja, właściwa figura, właściwy moment i właściwa inskrypcja tworzyły razem urządzenie współbrzmiące z porządkiem świata. Grimuary i magia ceremonialna przesuwały punkt ciężkości ku bardziej złożonym protokołom: kręgom, pieczęciom, imionom, inwokacjom, diagramom, hierarchiom duchów, planetarnym godzinom i dyscyplinie wykonawczej. Z perspektywy krytycznej nie chodzi tu o przyjmowanie prawdziwości tych ontologii, lecz o rozpoznanie, że były to wysoce rozwinięte technologie organizacji uwagi, afektu, ciała i przestrzeni. W psychoperformansie właśnie ten aspekt jest najbardziej produktywny. Magiczny diagram, pieczęć, imię, talizman czy rytualnie przygotowany przedmiot można czytać jako skrajnie zagęszczony obiekt–klucz, w którym znaczenie zostało dosłownie zmaterializowane. Taki obiekt nie „symbolizuje” czegoś w sensie szkolnym, lecz pracuje na granicy reprezentacji i działania: jest noszony, zakopywany, palony, wiązany, zawieszany, obmywany, pieczętowany, otwierany, przekazywany albo niszczony. To właśnie czyni magię operacyjną ważną dla Twojej książki. Ujawnia ona, że kultura od dawna wytwarzała przedmioty mające funkcjonować jako aktywne węzły sensu, a więc dokładnie jako to, czym w psychoperformansie staje się obiekt–klucz. Różnica polega na tym, że psychoperformans nie musi uzasadniać ich działania kosmologią wpływów astralnych lub hierarchią bytów; może rozumieć ich skuteczność jako efekt precyzyjnie zaprojektowanej konfiguracji percepcji, pamięci, afektu, decyzji i relacji społecznej.

W nowoczesności szczególne znaczenie zyskała sigilizacja, zwłaszcza w wariancie kojarzonym z Austinem Osmanem Spare’em, ponieważ doprowadziła do skrajnej redukcji całego procesu magicznego. Zamiast rozbudowanego rytuału, złożonej kosmologii i ciężkiej aparatury ceremonialnej pojawia się kondensacja pragnienia w znak, jego kompresja graficzna, częściowe wyjęcie spod zwykłej świadomości oraz uruchomienie go w stanie wzmożonej koncentracji, transgresji, napięcia lub zapomnienia. Historycznie i teoretycznie jest to ruch bardzo ważny. Przesuwa on magię z porządku relacji z zewnętrznymi bytami ku porządkowi pracy z wolą, pragnieniem, nieświadomością i technologią zapisu. Sigil nie jest więc tylko ozdobnym glifem; jest skrótem działania, zminiaturyzowanym silnikiem intencji, próbą przetłumaczenia zdania, celu albo węzła afektywnego na figurę, którą można naładować, ukryć, aktywować lub zniszczyć. W tym sensie sigil stanowi niemal modelowy przykład perfonemu w Twoim projekcie: najmniejszej jednostki działania komunikującego treść, która przez samą swoją formę może inicjować zmianę. Psychoperformans może z tej genealogii wyciągnąć bardzo wiele, ale tylko pod warunkiem krytycznym. Nie chodzi o naiwną wiarę, że znak sam „załatwia sprawę”, lecz o zrozumienie, że proces jego tworzenia reorganizuje podmiot. Kiedy człowiek destyluje własny cel do jednej figury, dokonuje aktu selekcji; kiedy nadaje tej figurze materialność, dokonuje aktu ucieleśnienia; kiedy wpisuje ją w działanie, dokonuje aktu zobowiązania; kiedy ją zakopuje, pali, nosi lub odsłania, dokonuje aktu relacyjnego względem własnego procesu. Znak staje się wtedy urządzeniem pamięci operacyjnej i napięcia wolicjonalnego. Dlatego magia operacyjna i

psychoperformans spotykają się najpełniej właśnie na gruncie technologii znaku: tam, gdzie słowo przechodzi w figurę, figura w obiekt, obiekt w działanie, a działanie w realne przemieszczenie sensu w życiu jednostki.

Trzeba jednak od samego początku zarysować także wymiar krytyczny, bo obszar ten wyjątkowo łatwo ulega inflacji. Znak może stać się narzędziem precyzyjnej pracy nad przemianą, ale może też przekształcić się w fetysz, któremu deleguje się sprawczość bez realnej pracy egzystencjalnej. Talizman może funkcjonować jako kondensator pamięci, odwagi, zobowiązania, ochrony symbolicznej lub przejścia, ale może też stać się substytutem decyzji, alibi dla bierności albo narzędziem charyzmatycznej kontroli, jeśli jego moc zostaje przedstawiona jako niezależna od odpowiedzialności wykonawcy. Właśnie dlatego w dalszych odsłonach tego podrozdziału trzeba będzie osobno przeanalizować sigile, talizmany, pieczęcie, inskrypcje, znaki ochronne, znaki wiążące i rozwiązujące, a następnie przejść do kwestii najważniejszej dla psychoperformansu: jak budować technologie znaku tak, aby nie były ani dekoracyjnym okultyzmem, ani pustą grafiką, lecz rzeczywistym elementem planu sytuacyjnego, osadzonym w researchu, w doborze środków, w logice obiektu–klucza i w etyce działania.

Aby poszerzyć ten temat zgodnie z jego rzeczywistą skalą, trzeba teraz głębiej wejść w samą ontologię znaku magicznego, ponieważ bez tego sigile i talizmany pozostają tylko egzotycznym repertuarem form graficznych. W tradycjach magicznych znak nie jest rozumiany jako neutralny nośnik znaczenia, lecz jako punkt kondensacji relacji między intencją, materią, czasem, ciałem i porządkiem świata. To odróżnia go zarówno od zwykłego symbolu estetycznego, jak i od czysto językowej deklaracji. Pieczęć, imię, glif, figura planetarna, kwadrat magiczny, węzeł, inskrypcja na metalu, haft ochronny, amulet z zapisanym wersem albo znak ryty w wosku działają w tych tradycjach nie dlatego, że „coś przedstawiają", lecz dlatego, że uczestniczą w tym, co mają wywołać, zatrzymać, odwrócić, przyciągnąć lub odgrodzić. W antropologii religii i semiotyce rytuału można to opisać jako przejście od znaku referencyjnego do znaku operacyjnego. Znak referencyjny odsyła do czegoś innego. Znak operacyjny ma wchodzić w układ sprawczy. Właśnie ten drugi typ jest dla psychoperformansu najważniejszy. Twoja koncepcja od początku zakłada przecież, że działanie symboliczne nie jest dekoracją sensu, lecz jego uruchomieniem. Sigil lub talizman stają się więc radykalnymi przypadkami obiektu–klucza: są przedmiotami, w których znaczenie zostało skompresowane do tego stopnia, że sam kontakt z nimi, ich noszenie, odsłanianie, zakopywanie, spalanie, łamanie, rozwiązywanie lub aktywowanie stanowi już część planu sytuacyjnego. Z tej perspektywy magia operacyjna nie jest obcym dodatkiem do psychoperformansu, lecz historycznym polem, w którym kultura rozwijała technologie przekształcania znaku w akt. To, co w magii bywało uzasadniane sympatyczną kosmologią, siłą imienia lub wpływem astralnym, w psychoperformansie może zostać przeformułowane jako praca na mechanizmach pamięci, afektu, somatycznego zakotwiczenia, orientacji uwagi, autopercepcji i społecznego usankcjonowania gestu.

W tym świetle szczególnie ważne są talizmany, bo to one najlepiej pokazują, że magia operacyjna nigdy nie była czystą „wiarą w znak", lecz sztuką złożonego montażu. Klasyczny talizman nie składa się wyłącznie z rysunku. Jego skuteczność tradycyjnie zależy od całego układu parametrów: materiału, kształtu, koloru, czasu wykonania, sposobu inskrypcji, noszenia, ukrycia lub ekspozycji, a także od relacji między tym wszystkim a celem działania. W niektórych tradycjach liczy się metal odpowiadający planecie, w innych kamień, roślina, skóra, pergamin,

tkanina, włókno, wosk, glina lub atrament. W jeszcze innych kluczowa staje się obecność imienia, formuły, wersetu, liczby, diagramu albo aktu poświęcenia. To oznacza, że talizman jest małą maszyną kompozycyjną. Nie działa jako dowolny „przedmiot z mocą", lecz jako urządzenie precyzyjnie rozmieszczające napięcie pomiędzy materią a intencją. Dla psychoperformansu jest to niezwykle pouczające, bo pokazuje, że obiekt–klucz nie powinien być wybierany przypadkowo. Musi zostać dobrany na podstawie researchu i dochodzenia zgodnie z istotą przedmiotu działania. Jeśli przedmiot psychoperformansu dotyczy ochrony granic, obiekt nie może być po prostu „ładny" albo „tajemniczy"; musi mieć właściwości materialne, sensoryczne, kulturowe i sytuacyjne zdolne unieść figurę ochrony. Jeśli dotyczy odcięcia, należy myśleć w kategoriach przecinania, łamliwości, jednorazowości, możliwości spalenia, rozsupłania albo usunięcia. Jeśli dotyczy przywołania odwagi, trzeba szukać materii cięższych, bardziej nośnych, bardziej stabilizujących, które mogą być noszone przy ciele i wchodzić z nim w relację haptyczną. Właśnie tutaj talizmaniczność styka się z praktyką psychoperformatywną najpełniej: nie przez metafizyczne twierdzenie o „mocy przedmiotu", lecz przez rozpoznanie, że odpowiednio skonstruowany przedmiot organizuje zachowanie, pamięć, uwagę i relacyjność w czasie. Taki obiekt noszony, dotykany, zakopywany, zawieszany czy odsłaniany w odpowiednim momencie staje się operatorem ciągłości procesu, a nie tylko jednorazowym rekwizytem.

Jeszcze mocniej problem ten wyostrza sigilizacja, ponieważ w niej cała rozbudowana materialność bywa sprowadzona do znaku graficznego o wysokiej gęstości intencyjnej. Nie wolno jednak redukować sigilu do banalnej „osobistej grafiki życzenia". W swej istocie sigil jest technologią kompresji i przemieszczenia. Najpierw intencja zostaje sformułowana, następnie zredukowana, przetworzona, pozbawiona zbędnej narracyjności, po czym przełożona na formę, która ma być jednocześnie czytelna i nieprzezroczysta. Czytelna dla wykonawcy na poziomie głębokiego związku z celem, nieprzezroczysta dla świadomości dyskursywnej, aby znak nie rozpuścił się natychmiast w zwykłym myśleniu. To właśnie ten paradoks czyni sigil tak interesującym. Jest on jednocześnie pamięcią celu i sposobem ukrycia celu. U Spare'a wiązało się to z ideą obejścia zwykłego, hamującego aparatu świadomości oraz z próbą uruchomienia znaku w stanie wzmożenia, transu, ekstazy, przeciążenia, erotyzacji, zmęczenia albo innej granicznej modulacji uwagi. Z punktu widzenia psychoperformansu najważniejsze nie jest jednak dosłowne przejmowanie tych założeń, lecz zrozumienie struktury: znak staje się skuteczny wtedy, gdy przeszedł przez proces destylacji, zmaterializowania i umieszczenia w odpowiedniej dramaturgii aktywacji. W Twojej koncepcji oznacza to, że sigil może funkcjonować jako rdzeń perfonemiczny działania. Może być rysowany na ciele, ukrywany w przedmiocie, niszczony w akcie zamknięcia, multiplikowany w przestrzeni, wpisywany w choreografię ruchu, zszywany z tekstem albo zamieniany w obiekt trójwymiarowy. Nie jest wtedy ozdobą ani „magicznym logo", lecz graficznym węzłem planu sytuacyjnego. Taki sigil nie zastępuje procesu przemiany, ale stabilizuje jego oś i pozwala związać rozproszone elementy w jeden znak-operację. W tym sensie sigilizacja jest jedną z najbardziej zaawansowanych historycznie technik redukcji rozbudowanego problemu do pojedynczego operatora działania.

Potrzebna jest jednak równie mocna krytyka, bo właśnie tam, gdzie znak uzyskuje status operacyjny, rodzi się niebezpieczeństwo fetyszyzacji. Talizman może zostać potraktowany jako gotowy substytut odwagi, sigil jako substytut decyzji, pieczęć jako substytut pracy nad relacją, a technologia znaku jako alibi dla bierności lub kontroli. W historii magii i ezoteryzmu nieustannie powraca pokusa, by przerzucić ciężar przemiany z procesu na przedmiot, z etyki na artefakt, z odpowiedzialności na inskrypcję. Psychoperformans nie może wpaść w tę pułapkę.

Im bardziej zaawansowana technologia znaku, tym mocniej trzeba pilnować, że znak nie działa sam, lecz w całym układzie: w ramach planu sytuacyjnego, w relacji do ciała, czasu, przestrzeni, świadka, rytmu i konsekwencji wdrożeniowych. Tylko wtedy staje się narzędziem realnej transformacji. W przeciwnym razie degeneruje się do dekoracyjnego okultyzmu albo kompulsywnej produkcji symboli pozbawionych ciężaru egzystencjalnego. Dlatego w kolejnych odsłonach tego podrozdziału trzeba będzie jeszcze mocniej rozwinąć kwestie pieczęci, znaków ochronnych i wiążących, relacji między napisem a figurą, a także etycznych granic operowania znakami w działaniach nastawionych na zmianę psychiczną, relacyjną i świadomościową.

Aby poszerzyć ten obszar zgodnie z jego rzeczywistą złożonością, trzeba teraz przejść od ogólnej ontologii znaku do bardziej szczegółowej kwestii pieczęci, inskrypcji i imion, ponieważ to właśnie one tworzą rdzeń wielu historycznych technologii magicznych. Pieczęć nie jest zwykłym rysunkiem. W tradycjach magicznych i para-magicznych pełni funkcję zamknięcia, autoryzacji, wyznaczenia granicy, przypisania, ochrony albo związania. Może działać jak znak własności, jak ślad obecności, jak narzędzie blokujące, jak brama otwierająca dostęp albo jak urządzenie pośredniczące pomiędzy wykonawcą a porządkiem, do którego chce się odwołać. W późnoantycznych i średniowiecznych praktykach amuletycznych imię, monogram, sekwencja liter, skrót, voces magicae, kombinacje alfabetów i inskrypcje ochronne nie były traktowane jako dodatki do obrazu, lecz jako jego sprawczy rdzeń. W grecko-egipskich papirusach magicznych, w amuletach żydowskich i islamskich, w chrześcijańskich tekstach ochronnych, a następnie w grimuarach renesansowych i w praktykach ceremonialnych, stale powraca ta sama intuicja: odpowiednio użyte imię lub znak może wiązać siłę, odsyłać ją, przyciągać, stabilizować, odgradzać albo pieczętować. To właśnie dlatego historia magii jest zarazem historią pisma jako narzędzia ingerencji, nie tylko opisu. Dla psychoperformansu jest to niezwykle ważne, ponieważ potwierdza, że zapis sam w sobie może być aktem, a nie tylko nośnikiem treści. Kiedy tworzysz znak, pieczęć lub inskrypcję w ramach planu sytuacyjnego, nie chodzi o ilustrację idei, lecz o materialne ustanowienie relacji. Znak ma stanowić granicę, ślad, zobowiązanie lub próg. Właśnie tu szczególnie wyraźnie widać, że obiekt–klucz w psychoperformansie może być tekstowy, graficzny albo hybrydyczny, a nie wyłącznie rzeźbiarski czy rzeczowy. Pismo, jeśli zostaje odpowiednio przetworzone, może działać jak przedmiot, a przedmiot może działać jak zapis.

W tym miejscu warto bardzo mocno podkreślić relację między pismem a ciałem, bo jest ona wspólna zarówno dla starych praktyk amuletycznych, jak i dla nowoczesnych technologii znaku. Amulet z inskrypcją noszony przy ciele, talizman wszyty w odzież, znak ryty na metalu, słowo zapisane na skórze, znak kreślony nad wejściem, formuła zakopywana w ziemi, pieczęć nanoszona na drzwi, lustro albo pojemnik — wszystkie te działania zakładają, że zapis zmienia nie tylko świadomość, ale i relację przestrzenną podmiotu do otoczenia. Znak działa, ponieważ zajmuje miejsce. Jest przy progu, przy sercu, przy ręce, pod łóżkiem, nad głową, w kieszeni, na nadgarstku, na karku, na dnie naczynia albo na powierzchni obiektu, który ma wejść w obieg codzienności. Właśnie dlatego magia operacyjna nie jest wyłącznie teorią znaczenia, lecz praktyką rozmieszczania znaków w topografii życia. W psychoperformansie można z tego wydobyć bardzo istotną zasadę: nie wystarczy stworzyć znaku, trzeba jeszcze ustalić jego logistykę. Gdzie ma się znajdować, kiedy ma być widoczny, kiedy zakryty, czy ma być noszony stale, czy ujawniany tylko w chwili granicznej, czy ma zostać zniszczony po wykonaniu aktu, czy ma pozostać jako długotrwały stabilizator procesu. To właśnie odróżnia dojrzałą technologię znaku od przypadkowej grafiki. Wiele historycznych praktyk magicznych było pod tym

względem zaskakująco precyzyjnych: liczył się nie tylko glif, ale też nośnik, pora, kierunek, moment aktywacji, sposób kontaktu z ciałem i sposób zakończenia działania. Agrippa i tradycje po nim pokazują tu coś, co dla psychoperformansu ma znaczenie pierwszorzędne: znak nie działa w próżni, lecz tylko w odpowiednio skomponowanym układzie czasu, materii, orientacji i intencji. Twoja koncepcja może przejąć tę intuicję bez przejmowania całej kosmologii, w której była osadzona. Wystarczy uznać, że znak ma charakter operacyjny wtedy, gdy został włączony w rytm życia i w architekturę działania, a nie wtedy, gdy jest tylko emblematem.

Jeszcze dalej prowadzi nas problem znaków ochronnych, wiążących, rozwiązujących i odwracających, ponieważ to właśnie tam najpełniej ujawnia się praktyczny charakter magii operacyjnej. Znak ochronny nie jest tylko deklaracją „chcę być bezpieczny", lecz próbą ustanowienia granicy wobec intruzji, chaosu, niepożądanego wpływu, lęku, rozpadu albo przekroczenia progu przez to, co niepożądane. Znak wiążący ma zatrzymać, unieruchomić, usztywnić, zapieczętować albo zawęzić pole ruchu. Znak rozwiązujący ma rozciąć zależność, odwiązać relację, rozpuścić przysięgę, usunąć pieczęć, przerwać pętlę lub otworzyć zamknięty obieg. Znak odwracający ma odesłać, odbić, przekierować lub zwrócić to, co przychodzi jako obciążenie. W tradycjach magicznych i ludowych wszystkie te funkcje rozpisane są na nieskończoną liczbę wariantów, ale z perspektywy psychoperformansu ważniejsza od katalogu jest sama logika funkcjonalna. Jeśli przedmiotem działania jest odzyskanie granic, potrzebujesz znaku ochronnego. Jeśli chodzi o zatrzymanie kompulsywnego wzoru, potrzebujesz znaku wiążącego lub pieczętującego. Jeśli problemem jest toksyczne uwikłanie, potrzeba technologii rozwiązania, przecięcia i odseparowania. Jeśli podmiot doświadcza inwazji cudzych oczekiwań, projekcji albo przemocy symbolicznej, znak odwracający może stać się bardzo silnym operatorem planu sytuacyjnego. I tu właśnie objawia się fundamentalna zgodność między psychoperformansem a tradycjami magicznymi: obie dziedziny rozumieją, że nie każdy problem wymaga tej samej formy znaku. Różnica polega na tym, że psychoperformans musi opierać wybór nie na gotowym katalogu korespondencji, lecz na totalnym rozpoznaniu sytuacji, jej kodów, relacji, historii i afektywnej architektury. Znak ma być wynikiem dochodzenia, a nie pierwszym lepszym motywem o pozorach tajemnicy. Dlatego znaki ochronne, rozwiązujące czy pieczętujące powinny być w tej książce rozumiane jako klasy funkcjonalne technologii znaku, które można projektować od nowa w każdym planie sytuacyjnym, zależnie od istoty przedmiotu psychoperformansu.

Potrzebny jest jednak również namysł krytyczny nad samą pokusą kodowania wszystkiego w znak. Im silniejsza wiara w operacyjność pieczęci, sigilu czy talizmanu, tym większe ryzyko, że podmiot zacznie zastępować realne działanie nawykiem ciągłej inskrypcji. Znak może być wtedy używany kompulsywnie, fetyszyzowany, multiplikowany bez końca, kolekcjonowany zamiast wdrażany. To szczególnie ważne ostrzeżenie w obszarze nowoczesnego okultyzmu i współczesnych kultur internetowych, gdzie sigil łatwo redukuje się do efektownego wzoru, a talizman do designerskiego gadżetu. Psychoperformans musi iść w przeciwną stronę. Im mocniejszy znak, tym mniejsza powinna być jego liczba. Im większa kondensacja, tym większa odpowiedzialność za kontekst. Prawdziwa technologia znaku nie polega na produkcji wielu emblematów, lecz na zbudowaniu jednego znaku, który rzeczywiście organizuje zachowanie, pamięć, decyzję i relację z przedmiotem działania. Dlatego w kolejnej odsłonie trzeba będzie przejść od historycznych technologii pisma i pieczęci do bardziej zaawansowanej kwestii nowoczesnej sigilizacji, chaos magic, talizmanicznej personalizacji znaków oraz do pytania, w jaki sposób znak może być w psychoperformansie aktywowany, wygaszany, niszczony lub

zachowywany tak, aby naprawdę pełnił funkcję operatora przemiany, a nie jedynie estetycznego śladu intencji.

W nowoczesnej historii magii operacyjnej szczególnie istotny okazuje się moment, w którym znak zostaje niemal całkowicie odłączony od ciężkiej kosmologii ceremonialnej i zaczyna funkcjonować jako narzędzie krótkiego spięcia między wolą, wyobraźnią i nieświadomą organizacją działania. Właśnie w tym miejscu pojawia się Austin Osman Spare, a później całe pasmo praktyk określanych jako chaos magic, rozwijanych między innymi przez Petera J. Carrolla i Raya Sherwina. Ich znaczenie nie polega na tym, że „odkryli" znak od nowa, lecz na tym, że radykalnie zredukowali aparat magiczny do jego rdzenia operacyjnego. Sigil przestaje być wtedy częścią rozbudowanego systemu korespondencji, a staje się maszyną kondensacji intencji. Zdanie lub zespół napięć zostają skrócone, odarte z powierzchniowej dyskursywności, pozbawione oczywistej czytelności i przełożone na figurę, która ma działać na poziomie głębszym niż zwykły wewnętrzny monolog. To bardzo ważne również dla psychoperformansu, ponieważ ujawnia, że znak operacyjny nie jest tym silniejszy, im więcej „mówi", lecz im lepiej potrafi przenieść problem z poziomu narracyjnego na poziom strukturalny. Taki znak nie wyjaśnia, nie poucza i nie rozwodzi się nad sobą; on wiąże. Wiąże uwagę, wiąże pamięć, wiąże zamiar, wiąże ciało z decyzją. Właśnie dlatego sigilizacja może być czytana jako technologia destylacji egzystencjalnej. Człowiek bierze rozproszony konflikt, pragnienie, próg, lęk lub cel i kompresuje go do pojedynczej figury, którą następnie umieszcza w określonej dramaturgii aktywacji. Z punktu widzenia psychoperformansu jest to niemal modelowy przykład pracy od ogółu do szczegółu: od chaotycznego pola znaczeń do jednego znaku, który może wejść w relację z ciałem, przestrzenią i czasem. Ale tu właśnie ujawnia się także pierwsze ważne ryzyko. Im bardziej znak zostaje skondensowany, tym łatwiej ulec iluzji, że sama jego obecność zastępuje realne przemieszczenie w życiu. Dlatego sigil nie może być traktowany jako automatyczny „silnik życzenia", lecz jako urządzenie przejścia, które ma sens tylko wtedy, gdy zostaje sprzężone z działaniem, decyzją i reorganizacją praktyki codzienności.

Sam proces aktywacji znaku domaga się osobnego namysłu, ponieważ w tym miejscu najczęściej pojawia się największa mieszanina intuicji trafnych, półtrafnych i jawnie inflacyjnych. W tradycjach nowoczesnej sigilizacji mówi się zwykle o ładowaniu, odpalaniu, uruchamianiu lub wszczepianiu znaku w świadomość głębszą albo w nieświadomą matrycę działania. W różnych wariantach odbywa się to przez skupienie, powtarzanie, wejście w stan graniczny, intensyfikację afektu, doświadczenie przeciążenia, transowe zawieszenie, moment erotyczny, wyczerpanie, bezdech, rytm, dźwięk, patrzenie, rysowanie, zniszczenie znaku albo jego ukrycie. Historycznie i fenomenologicznie nie jest to obszar błahy, bo pokazuje, że magia operacyjna od dawna rozpoznawała coś, co współczesna psychologia powiedziałaby innym językiem: człowiek nie działa jedynie na podstawie świadomie deklarowanych treści, lecz także poprzez głęboko zakotwiczone skojarzenia, obrazy, napięcia wolicjonalne i rytuały przejścia. W psychoperformansie nie trzeba przejmować metafizyki „ładowania energią", aby dostrzec realną wartość takich procedur. Znak aktywowany w warunkach wzmożonej uwagi, ciszy, koncentracji, rytmicznego ruchu albo granicznego afektu naprawdę może stać się silniejszym punktem organizacji zachowania niż znak narysowany obojętnie i porzucony. Dzieje się tak nie dlatego, że automatycznie otwierają się „ukryte moce", lecz dlatego, że podmiot przechodzi przez czytelny próg, w którym decyzja zostaje ucieleśniona i zrytualizowana. Tutaj właśnie psychoperformans może bardzo wiele przejąć z sigilizacji, ale powinien to zrobić precyzyjniej. Aktywacja znaku nie powinna być rozumiana jako tajemniczy moment, lecz jako ściśle

zaprojektowana faza planu sytuacyjnego, w której znak zostaje związany z konkretnym aktem: z przyjęciem zobowiązania, z odcięciem starego wzoru, z wejściem w nowy porządek dnia, z momentem publicznego lub półpublicznego uznania zmiany, z przejściem przez strefę liminalną. W takim ujęciu „gnosis" przestaje być mglistym słowem, a staje się nazwą dla szczególnej jakości skupienia, w której znak zostaje naprawdę przyjęty przez całe ciało sytuacyjne, a nie tylko przez intelekt.

Równie ważna jest talizmaniczna personalizacja znaku, bo to ona decyduje, czy technologia znaku pozostanie abstrakcyjna, czy zacznie żyć w relacji z konkretną osobą, przestrzenią i biografią. Talizman nie jest przecież wyłącznie znakiem, lecz znakiem osadzonym w nośniku, a nośnik nigdy nie jest neutralny. Inaczej działa metal noszony przy skórze, inaczej kawałek tkaniny wszyty w ubranie, inaczej przedmiot schowany pod progiem, inaczej zapis spalony po akcie, inaczej znak rytowany na drewnie, inaczej pieczęć odciskana w wosku, glinie lub chlebie, inaczej obiekt zakopany, a inaczej taki, który ma pozostać przy ciele przez wiele miesięcy. Właśnie tu magia operacyjna okazuje się bliska Twojemu rozumieniu obiektów–kluczy, ponieważ przedmiot nie jest tylko nośnikiem estetycznym, lecz konkretnym partnerem procesu. Ma wagę, temperaturę, fakturę, trwałość, podatność na zniszczenie, zapach, dźwięk, relację do światła i możliwość ukrycia albo ujawnienia. To wszystko współkonstytuuje jego funkcję. Jeśli znak ma chronić, nośnik może wymagać ciągłości, odporności, dyskretnej obecności i możliwości dotyku w sytuacji napięcia. Jeśli znak ma uruchamiać odcięcie, lepszy bywa materiał przeznaczony do pęknięcia, spalenia, rozdarcia albo rozpuszczenia. Jeśli chodzi o pracę z pamięcią ślubowania, potrzebny może być obiekt cięższy, trwały, noszony długo i wchodzący w codzienny obieg gestów. W psychoperformansie takie rozróżnienia są bezcenne, ponieważ znak nie powinien istnieć oderwany od życia wykonawcy. Musi zostać logistycznie i fenomenologicznie włączony w rytm dnia, w topografię domu, w mapę ciała lub w architekturę konkretnego miejsca działania. Dopiero wtedy technologia znaku naprawdę pracuje. W przeciwnym razie pozostaje wyłącznie ilustracją intencji. I tu właśnie widać jedną z najgłębszych zgodności między magią operacyjną a psychoperformansem: obie praktyki wiedzą, że znaczenie potrzebuje zakotwiczenia materialnego, jeżeli ma przekroczyć poziom deklaracji.

Najostrzejsza kwestia dotyczy jednak wygaszania, niszczenia, ukrywania i zapominania znaku, bo to tutaj nowoczesna sigilizacja dotknęła problemu, który psychoperformans może twórczo rozwinąć znacznie dalej. W wielu tradycjach mówi się, że znak po aktywacji powinien zostać zapomniany, aby nie był blokowany przez zbyt natrętną kontrolę świadomości. Niezależnie od tego, czy przyjmuje się tę teorię dosłownie, problem jest realny: nadmiar monitorowania osłabia niektóre procesy przemiany, bo zamienia je w kompulsywne sprawdzanie efektu. Znak, który miał stabilizować oś działania, staje się wtedy obiektem obsesyjnego nadzoru. Psychoperformans może rozwiązać ten problem przez bardziej złożoną typologię losów znaku. Niektóre znaki powinny być spalone po aktywacji, aby ich funkcja polegała na jednorazowym przecięciu i oddaniu. Inne powinny zostać zakopane, aby działać jako warstwa podprogowa planu sytuacyjnego. Jeszcze inne powinny być noszone tylko do momentu pierwszego realnego przejścia, po czym zostać rozmontowane, rozpuszczone lub zwrócone żywiołowi. Są też znaki, które powinny pozostać jako długoterminowe stabilizatory tożsamościowego zwrotu. To rozróżnienie jest bardzo ważne, bo chroni przed fetyszyzacją artefaktu. Znak nie ma żyć wiecznie tylko dlatego, że został wykonany. Ma żyć dokładnie tak długo, jak długo trwa jego funkcja w planie sytuacyjnym. W następnym fragmencie trzeba będzie więc wejść jeszcze głębiej w relację między technologiami znaku a magią wiążącą, ochronną, destrukcyjną i

rekonfiguracyjną, a także wyznaczyć etyczne granice operowania znakami wobec innych ludzi, ponieważ właśnie tam pole magii operacyjnej najłatwiej przechodzi od pracy nad własną przemianą do pokusy wpływu, kontroli i przemocy symbolicznej.

Najbardziej drażliwy, a zarazem najważniejszy dla etyki psychoperformansu obszar magii operacyjnej dotyczy znaków wiążących, odpychających, ochronnych, destrukcyjnych i rekonfiguracyjnych. W historii kultur magicznych nie były to kategorie abstrakcyjne, lecz konkretne funkcje praktyczne: zatrzymać wroga, związać język oskarżyciela, odwrócić spojrzenie zazdrości, zabezpieczyć dom, ochronić ciało, zablokować cudzy wpływ, przeciąć toksyczną zależność, odwrócić klątwę, spętać przeciwnika, rozproszyć intruzję, przywrócić harmonię albo rozmontować niepożądany układ sił. Grecko-rzymskie defixiones, czyli tabliczki wiążące, są tu jednym z najbardziej czytelnych przykładów: tekst ryty w miękkim metalu, często ołowiu, składany, przebijany gwoździem, zwijany lub deponowany w grobie, studni albo sanktuarium nie miał wyłącznie „wyrażać życzenia", ale pełnić funkcję rzeczywistego aktu wiązania. Podobnie amulety apotropaiczne, znaki ochronne nad progiem, formuły noszone przy ciele, pieczęcie przeciwko chorobie, złemu oku lub intruzji działały jako urządzenia graniczne. Właśnie ta funkcjonalność musi zostać dobrze rozpoznana. W magii operacyjnej znak nie jest neutralny aksjologicznie. Każdy znak coś czyni wobec świata relacyjnego: osłania, przyciąga, blokuje, przemieszcza, dzieli, scala, wiąże albo odsyła. Z punktu widzenia psychoperformansu to niezwykle ważne, bo pokazuje, że nie wystarczy zbudować estetycznie sugestywnego symbolu. Trzeba jeszcze precyzyjnie ustalić, jaka jest jego funkcja pragmatyczna. Czy ma domknąć, czy otworzyć. Czy ma zatrzymać, czy uruchomić. Czy ma chronić przed przekroczeniem granicy, czy przeciwnie — umożliwić jej bezpieczne przekroczenie. W Twojej koncepcji planu sytuacyjnego to rozróżnienie jest fundamentalne: błąd funkcji znaku prowadzi do błędu całego działania. Nie można używać znaków wiążących tam, gdzie potrzebne jest rozwiązanie, ani znaków ochronnych tam, gdzie konieczne jest wystawienie się na ryzyko przejścia. Dlatego research poprzedzający projekt technologii znaku musi obejmować nie tylko kod kulturowy symbolu, ale też jego logikę operacyjną.

Najbardziej problematyczne okazują się technologie znaku skierowane ku innym osobom, ponieważ właśnie tu magia operacyjna najłatwiej przechodzi z obszaru auto-pracy do obszaru wpływu, kontroli i przemocy symbolicznej. Historycznie pole to jest bardzo szerokie: od znaków miłosnych, przez pieczęcie przyciągające, formuły dominacyjne, talizmany mające skłaniać do uległości, aż po praktyki wiążące, odsyłające lub niszczące. Marcel Mauss i późniejsi badacze magii zwracali uwagę, że wiele praktyk magicznych działa w obszarze relacji społecznych właśnie dlatego, że obiecują one skrót wobec tego, co zwykle wymaga negocjacji, konfliktu, rozmowy, czasu albo zgody drugiej strony. Znak ma rzekomo wykonać za podmiot pracę nad relacją. W tym miejscu psychoperformans musi postawić granicę ostrzej niż wiele tradycji magicznych. Jeżeli technologia znaku zostaje użyta do manipulowania cudzą wolą, do wzmacniania zależności, do narzucenia relacji, do zemsty, do pogłębiania czyjegoś cierpienia albo do podporządkowania drugiej osoby własnej narracji, wówczas przestaje być narzędziem przemiany, a staje się narzędziem przemocy. Nawet jeśli na poziomie kulturowym takie praktyki są historycznie bardzo bogate i wymagają omówienia, nie mogą one zostać w psychoperformansie przepisane bez krytycznego odwrócenia. Co innego znak odcinający od przemocy, znak wzmacniający granice, znak ochronny wobec intruzji, znak rozsupłujący toksyczne uwikłanie lub odsyłający cudzy ciężar tam, gdzie należy. Co innego znak mający przejąć kontrolę nad cudzym losem. To rozróżnienie nie jest dodatkiem moralnym, lecz

centralnym wymogiem metodologicznym. Psychoperformans ma prowadzić do zwiększenia świadomości, sprawczości i odpowiedzialności, nie do magicznej kolonizacji drugiego człowieka. Dlatego wszystkie technologie znaku o charakterze ofensywnym, wiążącym cudzą wolę albo opartym na fantazji o całkowitej dominacji powinny być w tej książce analizowane historycznie i krytycznie, ale nie jako wzory do wdrażania. Zamiast nich można projektować znaki ochrony granic, zakończenia relacji, odmowy dalszej dyspozycyjności, zwrotu projekcji, oddania nieswojego ciężaru albo przywrócenia podmiotowi jego własnego centrum decyzyjnego.

W tym sensie najdojrzalsza część magii operacyjnej dla psychoperformansu leży nie w magii dominacyjnej, lecz w technologiach rekonfiguracji. Znak rekonfiguracyjny nie „załatwia sprawy" za wykonawcę, lecz pomaga przeorganizować relację między podmiotem a jego własnym procesem. Może wspierać przejście z zależności do autonomii, z rozproszenia do skupienia, z samorozszczepienia do integracji, z przeciążenia do selekcji, z chaosu do rytmu, z nieczytelnej mieszaniny lęku i pragnienia do jednej osi działania. Tego rodzaju znak jest szczególnie zgodny z Twoją koncepcją IndywiduAkcji. Nie wiąże drugiego człowieka, lecz wiąże rozproszoną wolę wykonawcy z wybranym kierunkiem przemiany. Nie odsyła „wroga" w sensie baśniowym, lecz odsyła zewnętrzne nadpisania, które zostały uwewnętrznione jako obce komendy, cudzego rodzaju pieczęcie lub cudze roszczenia wobec własnego życia. Nie obiecuje natychmiastowej wszechmocy, ale buduje konkretną oś stabilizacji. W praktyce może to oznaczać projektowanie znaków o bardzo różnym losie: znaku ochronnego noszonego przy ciele w czasie przechodzenia przez szczególnie trudny etap; znaku rozwiązującego, który zostaje przecięty lub spalony po wykonaniu aktu; znaku odsyłającego, zdeponowanego poza przestrzenią zamieszkania; znaku progowego wpisanego w próg domu lub miejsce pracy; znaku ukrytego w obiekcie–kluczu, który nie jest stale oglądany, ale stale działa jako materialne przypomnienie zobowiązania. Właśnie tutaj technologia znaku spotyka się z ekonomią codzienności. Nie chodzi o jednorazowy błysk tajemniczości, lecz o to, by znak naprawdę współorganizował zachowanie w czasie. Z tej perspektywy sigil, talizman czy pieczęć są najbardziej wartościowe wtedy, gdy stają się częścią dłuższej choreografii życia, a nie tylko momentem ekscytacji wokół „rytuału".

Potrzebna jest jednak jeszcze jedna korekta, być może najważniejsza: im bardziej zaawansowana technologia znaku, tym większa konieczność jej odczarowania z narcystycznej fascynacji własną wyjątkowością. W środowiskach magicznych bardzo łatwo pomylić precyzję znaku z dowodem osobistej szczególności, wtajemniczenia lub mocy nadzwyczajnej. Tymczasem w psychoperformansie znak ma służyć nie inflacji ego, lecz jego uporządkowaniu. Nie po to tworzy się talizman, by nosić go jako insygnium wyższości, ale po to, by utrzymać właściwą relację z procesem. Nie po to tworzy się sigil, by fetyszyzować tajemniczy glif, ale po to, by skondensować i związać kierunek działania. Nie po to buduje się technologię ochronną, by żyć w permanentnej paranoi wpływu, ale po to, by odzyskać możliwość spokojnego zamieszkiwania własnych granic. To rozpoznanie przygotowuje grunt pod dalsze rozwinięcie podrozdziału, w którym trzeba będzie już wejść w relację między znakiem, obrazem, słowem i obiektem, a także pokazać, jak technologie znaku przechodzą w pełne układy rytualno-performatywne oraz jak uniknąć ich degradacji do estetycznego dekorum albo kompulsywnej magiczności pozbawionej rzeczywistego zakorzenienia w życiu.

W tym miejscu trzeba wejść jeszcze głębiej i rozpoznać, że technologia znaku nigdy nie działa w izolacji od innych kanałów, lecz niemal zawsze tworzy układ z obrazem, słowem, dźwiękiem, gestem i obiektem. W tradycjach magicznych znak bardzo rzadko jest wyłącznie linią graficzną.

Zwykle bywa spleciony z wypowiedzią performatywną, z recytacją imienia, z gestem nakreślenia, z określonym kierunkiem ruchu ręki, z orientacją ciała wobec stron świata, z doborem materiału i z odpowiednim momentem czasowym. To oznacza, że nawet najbardziej ascetyczny sigil jest w gruncie rzeczy fragmentem większej partytury operacyjnej. Właśnie ten aspekt szczególnie mocno zbliża magię operacyjną do psychoperformansu. Nie ma bowiem skutecznego znaku bez kontekstu wykonawczego. Znak narysowany bez relacji do ciała, bez rytmu, bez sceny użycia, bez obiegu dotyku i bez ekonomii ujawnienia pozostaje półproduktem. Dopiero gdy zostaje wpisany w układ działań, staje się technologią. Można więc powiedzieć, że magia operacyjna od dawna wiedziała to, co Twoja koncepcja doprowadza do wysokiego stopnia świadomości metodologicznej: znak nie działa dlatego, że „coś oznacza", lecz dlatego, że zostaje włączony w procedurę, w której znaczenie ulega ucieleśnieniu. Dlatego sigil narysowany na papierze, ale następnie spalony, zakopany, wszyty w materiał, przyłożony do skóry, schowany w obiekcie albo powtórzony ruchem ciała nie jest już tym samym znakiem, co jego wersja czysto graficzna. Został przesunięty z poziomu emblematycznego na poziom operacyjny. Z perspektywy psychoperformansu jest to niezwykle ważna lekcja: nigdy nie należy zatrzymywać się na projektowaniu symbolu, trzeba od razu pytać o jego tor życia, jego sposób wejścia do sytuacji, jego relację z ciałem, z przestrzenią, z pamięcią i z ewentualnym świadkiem. Dopiero wtedy technologia znaku osiąga pełnię swojej funkcji i przestaje być wyłącznie estetycznym nośnikiem intencji.

To prowadzi do jeszcze ważniejszego rozróżnienia między znakiem deklaratywnym a znakiem proceduralnym. Znak deklaratywny mówi: „to jest sens", „to jest cel", „to jest ochrona", „to jest odcięcie". Znak proceduralny nie tyle komunikuje, ile rozpisuje proces. Na przykład znak może być skonstruowany tak, by jego części ujawniały się kolejno, by musiał zostać dokończony w określonym momencie, by wymagał przecięcia lub rozłączenia, by zmieniał stan pod wpływem ognia, wody, nacisku, noszenia, ścierania lub czasu. W tradycjach magicznych odnajdujemy wiele przykładów takiej logiki, nawet jeśli nie była ona tak nazywana: pieczęci otwierane i zamykane, znaki inskrybowane etapami, talizmany aktywowane przez dopisanie ostatniego elementu, napisy, które miały zaniknąć, rozpuścić się lub zostać zniszczone po spełnieniu swojej funkcji. Z punktu widzenia psychoperformansu to niezwykle twórczy trop, bo pozwala budować znaki nie jako statyczne glify, lecz jako małe scenariusze materialne. Można zaprojektować znak, który ma zostać rozsupłany, oderwany, zatarty, wypowiedziany dopiero po określonym czasie, złączony z innym znakiem albo podzielony pomiędzy dwa obiekty–klucze, które muszą się spotkać lub rozdzielić. W takim ujęciu technologia znaku przechodzi w technologię procesu. To szczególnie ważne dla IndywiduAkcji, ponieważ wiele jej elementów nie polega na pojedynczym akcie olśnienia, ale na długofalowym przeprogramowywaniu relacji między podmiotem a jego wzorami działania. Znak proceduralny może temu służyć lepiej niż znak jednorazowy, o ile zostanie zaprojektowany na podstawie rzeczywistego rozpoznania dynamiki problemu. Jeżeli na przykład przedmiotem pracy jest stopniowe wychodzenie z wieloletniej zależności, znak nie powinien być zbyt szybko „rozwiązany", lecz raczej zużywany etapami, odpinany, ścierany, dekompletowany albo przenoszony z jednego miejsca na inne wraz z kolejnymi przesunięciami w życiu wykonawcy. Jeżeli z kolei chodzi o nagłe i ostateczne przecięcie, forma znaku może być jednorazowa, gwałtowna, przeznaczona do natychmiastowego zniszczenia. W tym sensie technologia znaku staje się technologią temporalizacji przemiany.

Z tego wynika także konieczność odróżnienia znaku prywatnego od znaku relacyjnego i publicznego. Nie każdy sigil czy talizman ma być oglądany przez innych. Część znaków pracuje

właśnie dlatego, że są ukryte, dyskretne, obecne tylko dla wykonawcy albo nawet częściowo wycofane z pola świadomego oglądu. Ale istnieją też znaki, które potrzebują świadka, wspólnoty lub przynajmniej zewnętrznego rozpoznania. W historii magii i religii znamy oba porządki: amulet schowany pod ubraniem i znak kreślony na drzwiach domu; pieczęć noszona sekretnie przy ciele i publiczny symbol chroniący wspólnotę; talizman intymny i inskrypcję graniczną. Psychoperformans może z tego wyciągnąć wniosek niezwykle istotny dla budowy planu sytuacyjnego: znak działa inaczej w zależności od reżimu widzialności. Znak ukryty sprzyja internalizacji, intymnemu zobowiązaniu, długiemu dojrzewaniu procesu i relacji ciała z przedmiotem. Znak jawny działa bardziej poprzez deklarację, przejście, uznanie i społeczne domknięcie aktu. Nie da się więc projektować technologii znaku bez decyzji, komu i kiedy ma się on ukazać. W niektórych działaniach najbardziej adekwatne będzie całkowite ukrycie sigilu w warstwie obiektu, którego nikt poza wykonawcą nie odczyta. W innych potrzebny będzie znak wyeksponowany, włączony do przestrzeni progu, stołu, ściany, światła albo ciała, tak by pełnił funkcję nie tylko wewnętrznego operatora, ale także widzialnego aktu przejścia. To rozróżnienie jest zresztą etycznie bardzo ważne. Znak relacyjny nie powinien być używany do ukrytego wpływu na innych, lecz do jawnego ustanawiania granicy, prośby, zobowiązania, pożegnania, ochrony lub deklaracji. W tym punkcie psychoperformans może wyraźnie odróżnić się od wielu tradycji magicznych: nie chodzi o tajny mechanizm dominacji, lecz o świadome rozmieszczenie znaków w polu relacji tak, aby wzmacniały one przejrzystość procesu, a nie asymetrię władzy.

Najgłębsza sprawa dotyczy jednak tego, że technologia znaku w swej najbardziej dojrzałej postaci nie pracuje ani wyłącznie „na zewnątrz", ani wyłącznie „wewnątrz", lecz na granicy obu porządków. Talizman nie jest tylko rzeczą i nie jest tylko stanem umysłu. Sigil nie jest tylko rysunkiem i nie jest tylko ideą. Pieczęć nie jest tylko powierzchnią i nie jest tylko decyzją. Wszystkie te formy działają właśnie dlatego, że wiążą to, co materialne, z tym, co psychiczne, cielesne, relacyjne i czasowe. W psychoperformansie jest to zgodne z samym rdzeniem metody: przemiana nie dokonuje się ani w czystej introspekcji, ani w samym zewnętrznym geście, lecz w węźle ich wzajemnego przejścia. Dlatego technologia znaku może być jedną z najpotężniejszych części planu sytuacyjnego, ale tylko wtedy, gdy nie zostanie zredukowana do ornamentalnej stylizacji. Znak musi być konieczny. Musi wynikać z dochodzenia. Musi odpowiadać konkretnej funkcji. Musi mieć określony nośnik, czas aktywacji, los po wykonaniu aktu i relację do wdrożenia skutków w życiu. Gdy te warunki są spełnione, znak naprawdę staje się narzędziem przejścia. Gdy nie są spełnione, pozostaje jedynie estetycznym śladem pragnienia. Następny krok tego podrozdziału powinien więc wejść jeszcze mocniej w relację między sigilem, talizmanem i pełnym układem rytualnym, a także w problem tego, jak technologie znaku przechodzą w całe sieci obiektów–kluczy, w których kilka znaków współpracuje ze sobą jako złożony aparat transformacyjny.

Jeżeli technologię znaku potraktować naprawdę poważnie, trzeba wyjść poza najprostsze rozumienie sigilu jako rysunku i talizmanu jako przedmiotu z przypisaną funkcją. Znak operacyjny jest bowiem strukturą semiotyczną o złożonej budowie. W sensie peirce'owskim niemal nigdy nie jest wyłącznie symbolem, czyli arbitralnym nośnikiem umownego sensu. Najsilniejsze znaki magiczne i psychoperformatywne działają hybrydycznie: są równocześnie ikonami, bo przez kształt lub układ przypominają to, co mają uruchomić; indeksami, bo noszą ślad konkretnego aktu, ciała, podpisu, nacisku, cięcia, ścierania, zakopania albo spalenia; oraz symbolami, bo są osadzone w kulturowo rozpoznawalnych kodach ochrony, przejścia, pieczęci, wiązania, rozpadu lub restytucji. Właśnie ta potrójność nadaje im ciężar. Sigil nie jest więc

„ładnym glifem”, lecz złożonym węzłem podobieństwa, śladu i konwencji. Talizman nie jest „przedmiotem z mocą”, lecz aparatem, w którym materia, znak i biografia wykonawcy zostały sprzęgnięte w jedną funkcję. Alfred Gell byłby tu przydatny dlatego, że pomaga widzieć obiekt nie jako bierny nośnik znaczenia, ale jako uczestnika sieci sprawczości. Z perspektywy psychoperformansu można powiedzieć jeszcze mocniej: technologia znaku staje się realnie operacyjna dopiero wtedy, gdy zaczyna organizować nie tylko interpretację, ale także ruch, pamięć, napięcie, wybór i relację do progu działania. Znak ma wtedy status nie reprezentacji, lecz aktywnego modułu planu sytuacyjnego. To rozpoznanie pozwala zrozumieć, dlaczego w praktykach magicznych tak wielką wagę mają czynności pozornie drobne — sposób kreślenia, kierunek ruchu, liczba powtórzeń, miejsce ukrycia, rodzaj nośnika, moment aktywacji. Nie są one ornamentem rytuału, lecz częścią jego gramatyki operacyjnej.

Z tego wynika druga sprawa, jeszcze ważniejsza dla Twojej koncepcji: znak prawie nigdy nie działa samotnie. Najdojrzalsze technologie znaku tworzą całe architektury znakowe, a nie pojedyncze emblematy. W tradycjach magicznych widzimy to nieustannie: znak przy ciele współpracuje ze znakiem przy progu; pieczęć na obiekcie współpracuje z formułą wypowiedzianą nad nim; talizman noszony w ukryciu współpracuje z inskrypcją zdeponowaną w miejscu; glif aktywujący współpracuje ze znakiem wygaszającym; znak ochronny współpracuje z technologią odsyłającą; znak centralny współpracuje z układem peryferyjnych barier, nici, splotów, warstw i zawieszeń. W psychoperformansie ta logika powinna zostać rozwinięta z pełną świadomością. Jeden obiekt–klucz może nie wystarczyć, jeśli przedmiot działania obejmuje kilka powiązanych ze sobą napięć. Czasem potrzebna jest cała sieć: znak przy ciele jako stabilizator osi podmiotowej, znak w przestrzeni mieszkania jako operator granicy, znak ukryty w archiwum lub pojemniku jako depozyt tego, co zostało odłączone, oraz znak progowy uruchamiany wyłącznie podczas przejścia do określonego trybu pracy. Tak rozumiana technologia znaku zaczyna przypominać partyturę rozmieszczoną w czasie i przestrzeni. Nie chodzi już o „jeden magiczny przedmiot”, ale o sekwencję współpracujących ze sobą urządzeń sensu. W Twoim języku należałoby powiedzieć, że mamy tu do czynienia z topologią obiektów–kluczy i perfonemów, które razem współkonstytuują skuteczność planu sytuacyjnego. Taki układ może być monumentalny albo minimalistyczny. Może obejmować kilka prawie niewidzialnych elementów albo jeden centralny talizman i kilka dyskretnych znaków pomocniczych. Zawsze jednak musi wynikać z dochodzenia i researchu. Gdy architektura znakowa jest źle zaprojektowana, działanie rozpada się na dekoracyjny nadmiar. Gdy jest trafna, każdy element wie, można powiedzieć, po co istnieje: co stabilizuje, co blokuje, co odsłania, co przyspiesza, co domyka, a co odsyła poza obręb podmiotowego pola.

Trzeci problem dotyczy tego, że technologia znaku nie musi być graficzna. To bardzo ważne, bo nowoczesna kultura internetowa i popokulturowa redukują magię operacyjną niemal wyłącznie do obrazka. Tymczasem znakiem operacyjnym może być również splot, węzeł, szew, cięcie, pęknięcie, zakładka, warstwa, pieczęć w wosku, ślad sadzy, ścieg, oplot, zawinięcie, złożenie, rozdarcie, skręt, rytm stuknięć, liczba uderzeń, kolejność zapalania i gaszenia światła, sposób zawiązania tkaniny, ryt inskrybowany w miękkiej materii albo nawet powtarzalny układ obiektów w przestrzeni. To wszystko są technologie znaku, ponieważ każda z tych form ustala relację pomiędzy materią a funkcją. Węzeł może wiązać, ale też pamiętać o związaniu. Rozprucie może nie tylko niszczyć, lecz także ujawniać warstwę ukrytą. Zszycie może zabezpieczać, scalać albo chwilowo domykać pęknięcie, które później ma zostać świadomie ponownie otwarte. Złożenie i zgięcie mogą działać jak kompresja treści. Zakopanie może pełnić

funkcję wyprowadzenia poza pole codziennej percepcji. Spalenie może być ostatecznym przejściem od nośnika trwałego do nieodwracalnej zmiany stanu. To wszystko sprawia, że w psychoperformansie technologia znaku powinna być projektowana nie tylko oczami grafika, ale także rękami rzemieślnika, scenografa, choreografa, architekta przestrzeni i badacza rytuału. Znak nie musi być widzialnym emblematem; może być relacją materiałową, która „robi" dokładnie to, co ma komunikować. W tym właśnie sensie magia operacyjna okazuje się niezwykle bliska psychoperformansowi: obie dziedziny wiedzą, że najskuteczniejsze znaki to te, które nie tylko coś oznaczają, ale zarazem wykonują strukturę działania w samej swojej materialności. Tambiah pisał o rytuale jako o działaniu, które jest zarazem semantyczne i performatywne; tutaj widać to szczególnie ostro. Dobry znak nie opowiada o przecięciu — on przecina. Nie ilustruje rozwiązania — on rozwiązuje. Nie mówi o ochronie — on organizuje granicę.

Ale właśnie dlatego trzeba jeszcze wyraźniej wskazać granicę między technologią znaku a kompulsywną magicznością. Im bardziej złożona architektura znakowa, tym większe ryzyko, że podmiot zacznie żyć nie w procesie przemiany, lecz w obsesyjnej administracji symbolami. Może wtedy stale coś dopisywać, doszczelniać, poprawiać, reaktywować, wzmacniać, rekalibrować, tworzyć kolejne glify, mnożyć talizmany, rozmieszczać nowe pieczęcie, aż cały plan sytuacyjny zamieni się w system zabezpieczeń bez końca. To jedna z największych pułapek zarówno historycznej magii operacyjnej, jak i jej współczesnych mutacji. Psychoperformans musi więc wypracować własne kryteria higieny znaku. Po pierwsze, każdy znak musi mieć jednoznacznie określoną funkcję. Po drugie, jego los po wykonaniu aktu powinien być z góry ustalony. Po trzecie, liczba znaków musi pozostawać proporcjonalna do złożoności problemu. Po czwarte, znak ma wzmacniać proces przemiany, a nie zastępować wdrożenie jej skutków w codziennym życiu. Po piąte, każda technologia znaku powinna podlegać rewizji: czy nadal działa jako operator, czy już tylko jako fetysz. To rozstrzygnięcie przygotowuje grunt pod kolejną odsłonę podrozdziału, w której trzeba będzie wejść w relację między technologiami znaku a czasem, rytmem, kalendarzem, aktywacją i wygaśnięciem, bo dopiero wtedy całość stanie się w pełni operacyjna i zgodna z logiką IndywiduAkcji.

Jeżeli technologia znaku ma zostać doprowadzona do pełnej operacyjności, trzeba wreszcie rozpoznać jej związek z czasem, ponieważ znak nigdy nie działa wyłącznie jako forma przestrzenna. Każdy sigil, talizman, pieczęć, inskrypcja, węzeł czy układ obiektów–kluczy jest także urządzeniem temporalnym. Ma swój moment przygotowania, moment aktywacji, fazę utajonego działania, punkt przesilenia, czas wygaszania albo czas rytualnego zniszczenia. W tradycjach magicznych była to kwestia zasadnicza: odpowiednia godzina, dzień, faza księżyca, sezon, stan pogody, układ świąt, moment progu dobowego, pora snu lub czuwania. Nie trzeba przyjmować dosłownie całej tej kosmologii, aby dostrzec, że stoi za nią trafna intuicja praktyczna: znak aktywowany poza rytmem życia bardzo często nie pracuje, ponieważ nie wchodzi w realną relację z doświadczeniem. Z perspektywy psychoperformansu problem należy więc przeformułować nie w kategoriach obowiązującej astrologii rytualnej, lecz chrono-semiotycznie i chrono-pragmatycznie. Kiedy dokładnie znak ma działać? Czy ma być uruchomiony w momencie kryzysu, w chwili przejścia, o poranku, gdy ustanawia ton dnia, czy wieczorem, gdy domyka rozproszenie i pozwala odzyskać kontur własnego pola? Czy ma współpracować z rytmem tygodnia, z okresem żałoby, z cyklem pracy twórczej, z rekonwalescencją, z porami nawrotu lęku, z fazami przeciążenia sensorycznego, z rocznicami, z datami granicznymi, z podróżą, z wejściem w nową relację, z wyjściem z dawnej struktury

zależności? Właśnie tutaj psychoperformans przewyższa uproszczoną magię popularną, ponieważ nie pyta abstrakcyjnie o „najmocniejszy moment", tylko o adekwatny moment względem istoty przedmiotu działania. Znak operacyjny nie powinien istnieć w czasie pustym. Powinien zostać wprowadzony w taki rytm, w którym ciało, pamięć, afekt i kontekst życiowy rzeczywiście mogą z nim wejść w sprzężenie. Mircea Eliade pisał o czasach silnych i progowych w religii, ale w psychoperformansie tę intuicję trzeba zdesakralizować i zarazem pogłębić: nie ma jednego obiektywnie świętego czasu działania, jest natomiast czas o wysokiej gęstości transformacyjnej, rozpoznany przez dochodzenie, przez analizę wzorów życia i przez architekturę samej IndywiduAkcji.

Stąd wynika druga kwestia, jeszcze subtelniejsza: rytm powtórzenia. Wiele technologii znaku nie działa jednorazowo, lecz wymaga repetycji, ale repetycja nie może być mechaniczna. To jeden z najbardziej niedocenianych problemów zarówno w historii magii, jak i w nowoczesnych praktykach samorozwojowych. Jeżeli znak powtarza się bez różnicy, szybko ulega habituacji, staje się tłem, traci ładunek graniczny i w końcu przestaje poruszać zarówno ciało, jak i uwagę. Jeżeli natomiast jest aktywowany zbyt rzadko, nie zdąży wejść w obieg życia i pozostanie jednorazowym artefaktem. Psychoperformans powinien więc projektować rytmy aktywacji różnicowej. Oznacza to, że ten sam znak lub ten sam układ znakowy może pracować w różnych trybach: trybie codziennego dotknięcia, trybie tygodniowego odświeżenia, trybie kryzysowej aktywacji, trybie świątecznego lub rocznicowego domknięcia, trybie końcowego zniszczenia. Taka logika jest bliższa muzyce, choreografii i dramaturgii niż prostej „magicznej procedurze". Znak posiada wtedy frazowanie, akcent, synkopę, pauzę i coda. W planie sytuacyjnym oznacza to, że talizman nie musi być stale oglądany, ale może być stale noszony i tylko czasem wywoływany do jawnego użycia; sigil nie musi być bez końca doładowywany, ale może wracać jako dyskretny punkt orientacji w momentach, kiedy stary wzór zaczyna się reaktywować; pieczęć nie musi być wieczna, ale może trwać dokładnie tak długo, jak długo trwa faza ochronna lub inkubacyjna procesu. Catherine Bell byłaby tu ważna, bo jej rozpoznania dotyczące rytualizacji pozwalają uchwycić, że skuteczność nie wynika z samego gestu, lecz z jego różnicowego wyróżnienia na tle innych działań. Psychoperformans może z tego wyprowadzić własną zasadę: znak działa wtedy, gdy jego użycie jest rytmicznie uzasadnione i perceptywnie odróżnialne, a nie wtedy, gdy staje się twardym, kompulsywnym nawykiem. W praktyce oznacza to konieczność projektowania kalendarza znaku, nawet jeśli pozostaje on całkowicie prywatny i minimalistyczny. Każda technologia znaku powinna mieć swój rozkład czasowy, swój moment nasilenia i swój moment ciszy, bo właśnie cisza bywa niekiedy warunkiem dalszej pracy.

Trzecia sprawa dotyczy relacji między technologiami znaku a czasem biologicznym i społecznym, co dla psychoperformansu ma znaczenie większe, niż może się pozornie wydawać. Czas nie jest tylko abstrakcyjną osią, lecz przechodzi przez ciało jako pobudzenie, spadek energii, bezsenność, znużenie, napięcie wieczorne, poranny opór, rytmy hormonalne, powroty natrętnych myśli, migrenowe albo lękowe pory dnia, rocznicowe nawroty, sezonowe spadki i wzrosty sprawczości, a także przez czas społeczny: terminy, obowiązki, rytm pracy, podróże, samotność, ekspozycję na innych, dni spotkań i dni izolacji. Znak operacyjny, jeśli ma być czymś więcej niż abstrakcyjną figurą, musi wejść w te konkretne rytmy. Talizman ochronny używany w chwili, gdy podmiot rzeczywiście przekracza pole zwyczajowo intruzywne, działa inaczej niż ten sam przedmiot noszony bez świadomości przez całą dobę. Sigil stabilizacji oddechu lub koncentracji działa inaczej, gdy został sprzężony z określonym momentem przeciążenia, niż

wtedy, gdy ma być „po prostu obecny”. Znak odwiązania relacyjnego pracuje inaczej, gdy uruchamia się go wyłącznie przed kontaktem z konkretną osobą, a inaczej, gdy ma funkcjonować stale. W tym sensie technologia znaku powinna być projektowana jak precyzyjna interwencja w architekturę dnia, tygodnia, sezonu i progu biograficznego. Nie chodzi o zabobonne podporządkowanie się kalendarzowi, lecz o rozpoznanie rzeczywistej dynamiki życia. W psychoperformansie można by mówić wręcz o chronotopie znaku: miejscu-czasie jego najbardziej adekwatnego działania. Taki chronotop może być powiązany z porankiem, drzwiami wyjściowymi, stołem pracy, lustrem, łóżkiem, samochodem, kieszenią płaszcza, datą rocznicową, okresem rekonfiguracji zawodowej, czasem po konflikcie, czasem przed wystąpieniem, czasem przed snem albo momentem po przebudzeniu, kiedy pole świadomości jest jeszcze półliminalne. Właśnie wtedy znak może stać się realnym operatorem przejścia. Jeśli natomiast zostaje oderwany od własnego chronotopu, ulega estetyzacji lub fetyszyzacji. Psychoperformans wymaga więc nie tylko symbolicznej trafności znaku, ale również jego temporalnej ergonomii.

Ostatnia kwestia tego fragmentu dotyczy wygaśnięcia. Bardzo wiele technologii znaku upada dlatego, że nie mają zaprojektowanego końca. Ludzie noszą dawno nieaktualne talizmany, trzymają zużyte pieczęcie, wzmacniają sigile po utracie ich funkcji, żyją w otoczeniu znaków, które miały im kiedyś służyć, ale dziś tylko konserwują dawny etap tożsamości. Tymczasem dojrzała technologia znaku musi zawierać prawo własnej śmierci. Znak ochronny, który miał działać w czasie przejścia, może stać się przeszkodą, gdy przejście zostało już dokonane. Znak wiążący, potrzebny do chwilowej stabilizacji, może po czasie zacząć dławić. Znak odcięcia może utrwalać tożsamość osoby zranionej, jeśli nie zostanie wygaszony po wykonaniu swojej pracy. W psychoperformansie trzeba więc projektować także nekrologię znaku, czyli sposób jego wycofania, rozpuszczenia, odpieczętowania, złożenia do archiwum, zakopania, spalenia, oddania wodzie, rozłożenia na części albo transformacji w inny obiekt. Tylko wtedy technologia znaku pozostaje naprawdę żywa, bo nie zastyga w martwej magii własnej przeszłości. To rozpoznanie przygotowuje ostatnią część podrozdziału, w której trzeba będzie już syntetycznie ująć miejsce magii operacyjnej w całym kompendium psychoperformansu: określić, jakie elementy z tradycji sigili, talizmanów i technologii znaku są rzeczywiście użyteczne, jakie pozostają wyłącznie przedmiotem krytycznego opisu oraz jak sformułować ostateczne zasady projektowania znaków, aby były one zarazem symbolicznie gęste, materialnie trafne, czasowo adekwatne i etycznie odpowiedzialne.

Ostatecznie magia operacyjna, sigile, talizmany i technologie znaku zajmują w kompendium psychoperformansu miejsce szczególne właśnie dlatego, że odsłaniają najbardziej skondensowaną postać relacji między znakiem a działaniem. Nie należy ich ani infantylizować jako „przesądów”, ani bezkrytycznie rehabilitować jako ukrytej wiedzy absolutnej. Są raczej historycznie rozległym laboratorium, w którym kultury wypracowywały sposoby materialnego wiązania intencji, pamięci, lęku, ochrony, pragnienia, granicy, przejścia i decyzji. Ficino, Agrippa, tradycje grimuarowe, linie amuletyczne judaizmu i islamu, nowoczesna sigilizacja Spare’a, a później nurty chaos magic pokazują nie tyle jedną prawdę o wszechświecie, ile stałą ludzką potrzebę, by znaczenie mogło zostać osadzone w rzeczy, w geście, w zapisie, w śladzie, w nośniku, który nie rozpłynie się natychmiast w dyskursie. W psychoperformansie to rozpoznanie okazuje się bezcenne, ponieważ potwierdza, że obiekt–klucz, perfonem, wypowiedź performatywna i plan sytuacyjny nie są arbitralną stylizacją, lecz rozwinięciem bardzo starej intuicji kulturowej: że przemiana wymaga formy, a forma musi zostać

ucieleśniona. Jednocześnie jednak psychoperformans przeprowadza decydujące przesunięcie. Znak nie ma już działać jako samodzielny fetysz sprawczości, lecz jako element większej architektury procesu. Jego moc nie wypływa z tajemniczego automatyzmu, ale z trafności researchu, adekwatności funkcji, jakości materialnego zakotwiczenia, chrono-topii użycia, relacji do ciała, relacji do przestrzeni oraz z wdrożenia skutków działania w codzienny styl życia. W tym sensie magia operacyjna zostaje tu zarówno zachowana, jak i przekroczona: zachowana jako wiedza o kompresji sensu, przekroczona jako roszczenie do gotowej ontologii i gotowego wpływu.

Najcenniejsze dla psychoperformansu pozostają z tej tradycji cztery wielkie zasoby. Po pierwsze, zasób kondensacji: umiejętność redukowania złożonego konfliktu, celu lub progu do jednego znaku, jednego obiektu, jednej pieczęci, jednego układu materialnego, który rzeczywiście niesie rdzeń procesu. Po drugie, zasób funkcjonalizacji: rozróżnienie między znakami ochronnymi, wiążącymi, rozwiązującymi, odsyłającymi, inicjującymi, stabilizującymi, wygaszającymi i rekonfiguracyjnymi. Po trzecie, zasób materializacji: wiedza, że znak musi mieć nośnik, fakturę, wagę, trwałość lub kruchość, miejsce i sposób kontaktu z ciałem oraz odpowiedni los po wykonaniu swej pracy. Po czwarte, zasób rytmizacji: rozumienie, że technologia znaku zawsze należy do określonego czasu, progu, okresu inkubacji, fazy aktywacji i fazy wygaśnięcia. To wszystko psychoperformans może asymilować niezwykle twórczo. Natomiast odrzucić musi trzy rzeczy: po pierwsze, delegację odpowiedzialności z człowieka na artefakt; po drugie, używanie znaku do kontroli cudzej woli, do manipulacji, dominacji i przemocy symbolicznej; po trzecie, mieszanie technologii znaku z obietnicami klinicznymi, prawnymi, finansowymi albo z innymi obszarami, które wymagają odrębnych kompetencji i procedur rzeczywistościowych. Tam, gdzie talizman staje się substytutem decyzji, sigil substytutem praktyki, a pieczęć substytutem etycznej odpowiedzialności, technologia znaku ulega degradacji. Tam natomiast, gdzie znak zostaje wpisany w plan sytuacyjny jako precyzyjny operator przejścia, może działać niezwykle skutecznie. Alfred Gell, Charles Sanders Peirce i Stanley Tambiah pomagaliby tu myśleć o znaku zarazem jako o obiekcie relacyjnym, strukturze semiotycznej i akcie performatywnym; psychoperformans spaja te trzy wymiary w jedną metodę pracy.

Z tego wynika zestaw ostatecznych zasad projektowania technologii znaku w psychoperformansie. Znak musi wynikać z dochodzenia, a nie z gotowego katalogu atrakcyjnych symboli. Musi mieć jedną dominującą funkcję, nawet jeśli współpracuje z innymi elementami sieci znakowej. Musi być materialnie adekwatny do problemu: inny dla ochrony, inny dla odcięcia, inny dla integracji, inny dla procesu długiego dojrzewania. Musi posiadać jasno określony reżim widzialności: być ukryty, półjawny albo jawny, zależnie od natury działania i relacji do świadków. Musi zostać sprzężony z rytmem czasu: z momentem aktywacji, z częstotliwością użycia, z progami intensyfikacji i z momentem wygaszenia. Musi mieć wyznaczony los po zakończeniu procesu: archiwizację, spalenie, zakopanie, rozmontowanie, oddanie żywiołowi, transformację w inny obiekt albo trwałe zachowanie jako stabilizator nowego porządku. Musi wreszcie być podporządkowany zasadzie proporcjonalności: im większa siła symboliczna znaku, tym większa odpowiedzialność za jego ramę interpretacyjną. W praktyce oznacza to, że najdojrzalsze technologie znaku są zwykle prostsze, niż chce tego narcystyczna wyobraźnia okultyzmu. Nie chodzi o mnożenie glifów, lecz o wybór jednego lub kilku koniecznych elementów, które naprawdę poruszają strukturę życia. W Twojej koncepcji właśnie tu widać przewagę psychoperformansu nad wieloma tradycjami magicznymi: znak nie

kończy pracy, lecz ją inicjuje, porządkuje i stabilizuje, a jego skuteczność podlega sprawdzeniu nie w sferze urojeń wielkościowych, lecz w przemianie zachowania, relacji, orientacji świadomościowej, ekonomii afektu i codziennych decyzji.

Dlatego końcowa ocena magii operacyjnej w tej książce musi być zarazem wysoka i zdyscyplinowana. Jest to pole o ogromnej wartości dla antropologii działania, dla historii symbolicznych technologii człowieka i dla samego psychoperformansu, ponieważ ujawnia, jak znak może przejść w obiekt, obiekt w rytuał, rytuał w strukturę decyzji, a struktura decyzji w rzeczywisty zwrot egzystencjalny. Zarazem jest to pole trwale zagrożone inflacją, fetyszyzacją, manipulacją i utożsamieniem intensywności z prawdą. Psychoperformans powinien więc przejąć z niego przede wszystkim rygor konstrukcyjny, a nie roszczenie metafizyczne; materialną precyzję, a nie ornamentalny ezoteryzm; zdolność kondensowania procesu, a nie iluzję skrótu bez pracy. W takiej perspektywie sigil staje się nie magicznym gadżetem, lecz skondensowanym perfonemem; talizman nie przedmiotem „mocy", lecz obiektem–kluczem stabilizującym określoną oś transformacji; pieczęć nie dekoracją tajemnicy, lecz znakiem granicy, zobowiązania, zamknięcia albo otwarcia. Właśnie w tym sensie magia operacyjna znajduje swoje prawomocne miejsce w kompendium psychoperformansu: nie jako doktryna do uwierzenia, lecz jako potężne archiwum technik, z którego można wydobywać najtrafniejsze rozwiązania dla planu sytuacyjnego, pod warunkiem bezwzględnej etyki, faktograficznej trzeźwości i najwyższej dyscypliny symbolicznej.

Perspektywa medyczna i paramedyczna (bez diagnozowania w książce)

Perspektywa medyczna i paramedyczna w tej książce jest wprowadzona jako rygor bezpieczeństwa i odpowiedzialności, a nie jako konkurencyjny system „wyjaśnień" wobec praktyk psychoperformansu. Psychoperformans, wyrastając z europejskich tradycji performance art i live art oraz z praktyk laboratoryjnych awangardy (gdzie ciało bywa zarówno medium, jak i polem ryzyka), wymaga wbudowanej procedury granic: co jest działaniem artystyczno-psychologicznym w planie sytuacyjnym, a co jest obszarem, w którym jedyną właściwą instancją pozostaje medycyna konwencjonalna. Rozdział ten nie diagnozuje, nie leczy, nie sugeruje „zastąpienia" terapii medycznych, nie proponuje ścieżek eskapistycznych ani obietnic. Jego funkcją jest uporządkowanie relacji: jak praktyka oparta na obrazie, słowie, geście, świetle, dźwięku i obiekcie może pełnić rolę adjuwantu, czyli wsparcia towarzyszącego, które nie rości sobie prawa do bycia leczeniem przyczynowym. W tym sensie perspektywa medyczna działa tu jak system wczesnego ostrzegania i jak etyka minimalizacji szkód (harm reduction), a nie jak „kolejna szkoła" interpretacji.

Ramy tego rozdziału opierają się na rozróżnieniu, które w międzynarodowym dyskursie funkcjonuje jako linia demarkacyjna między „komplementarnym" (complementary) a „alternatywnym" (alternative). Komplementarne oznacza „obok, wspierająco, bez zastępowania", alternatywne oznacza „zamiast, w miejsce" – i to drugie jest w tej książce wyłączone jako etycznie i metodologicznie nieakceptowalne. Współczesna medycyna opiera się na wielopoziomowych standardach oceny skuteczności i bezpieczeństwa (hierarchia dowodów, randomizacja, kontrola zmiennych, replikowalność, syntetyzowanie wyników w przeglądach systematycznych i metaanalizach), ale równocześnie uznaje, że realna praktyka kliniczna jest obszarem złożonego decydowania: łączenia danych z badań, preferencji pacjenta, kontekstu

psychologicznego i ograniczeń systemowych. Ta książka lokuje psychoperformans w obszarze, który można opisać jako interwencje kontekstowe i regulacyjne: praca z uwagą, afektem, rytmem dnia, stylem komunikacji, poczuciem sprawczości, a także z redukcją presji i lęku, które mogą modulować dobrostan. Mówimy więc o obszarze, gdzie mechanizmy placebo i nocebo, opisane w neurobiologii bólu i w psychologii oczekiwań (m.in. w pracach Fabrizio Benedettiego), stają się kluczowym ostrzeżeniem: język i rytuał mogą pomagać, ale mogą też szkodzić, jeżeli produkują fałszywą pewność, wzmacniają katastrofizację, budują przymus interpretacyjny albo wytwarzają zależność od prowadzącego.

Rozdział 36 porządkuje zatem praktyki paramedyczne i komplementarne nie według atrakcyjności narracji, lecz według kryteriów ryzyka. W medycynie ryzyko nie jest moralną etykietą, tylko parametrem: prawdopodobieństwo szkody, ciężkość szkody, odwracalność szkody, interakcje z leczeniem, a także ryzyko zaniechania (czyli koszt opóźnienia właściwej diagnostyki lub terapii). W kontekście praktyk niekonwencjonalnych szczególnie istotne są interakcje farmakologiczne (na przykład między ziołami i suplementami a lekami metabolizowanymi przez enzymy cytochromu P450), ryzyko opóźnienia konsultacji medycznej wskutek obietnicy „naturalnego rozwiązania" oraz ryzyko wytworzenia nocebo przez sugestywny język („toksyny", „blokady", „energia, która niszczy") – język, który brzmi jak wyjaśnienie, a w rzeczywistości bywa generatorem lęku i błędów decyzji. Psychoperformans, jeśli ma być praktyką odpowiedzialną, musi posiadać wewnętrzny protokół triage, czyli procedurę rozpoznawania sytuacji alarmowych, w których praca artystyczno-performatywna zostaje przerwana, a priorytetem jest kontakt z opieką medyczną. Ponieważ rozdział nie diagnozuje, protokół będzie tu sformułowany na poziomie zasad: identyfikacja czerwonych flag w zakresie bezpieczeństwa somatycznego i psychicznego, zasada prymatu konsultacji medycznej przy niepokojących objawach, oraz zasada dokumentowania działań niepożądanych (adverse events) w obrębie samej praktyki, nawet jeśli nie są to „działania medyczne" w sensie formalnym.

Ważnym elementem tej perspektywy jest etyka komunikacji i odpowiedzialność za ramowanie doświadczenia. W psychoperformansie prowadzący i świadek są wytwórcami kontekstu: dobierają słowa, gesty, rytmy, strukturę zdarzenia i napięcie symboliczne. To oznacza, że ich obowiązek jest analogiczny do obowiązku minimalizacji szkody w badaniach z udziałem ludzi, znanego z klasycznych ram etyki badań (Belmont Report) oraz z późniejszych standardów bioetycznych (Deklaracja Helsińska). Nie chodzi o formalne naśladowanie procedur klinicznych, tylko o przeniesienie do praktyki artystycznej tych elementów, które są kluczowe: świadoma zgoda, transparentność statusu działań, prawo do przerwania udziału bez konsekwencji, unikanie obietnic, unikanie presji autorytetu oraz unikanie języka, który sugeruje diagnozę lub nieuchronność. Stąd w rozdziale 36 pojawi się również temat języka, który nie produkuje nocebo: jak mówić o potencjalnych korzyściach (regulacja, ulga, porządkowanie doświadczenia, rekonfiguracja relacji do znaku i ciała) bez udawania terapii medycznej, oraz jak mówić o ograniczeniach bez stygmatyzacji uczestnika.

Wreszcie, perspektywa medyczna w tej książce jest także narzędziem epistemicznego porządkowania: pozwala odróżnić „działanie, które jest intensywne i znaczące" od „działania, które jest ryzykowne i wymaga granicy". Psychoperformans nie traci przez to swojej mocy symbolicznej; przeciwnie, zyskuje wiarygodność jako praktyka dojrzała, świadoma konsekwencji i zdolna do współpracy z instytucjami zewnętrznymi. Rozdział 36 będzie więc

pracował na styku: metodologii EBM (evidence-based medicine) jako kultury dowodów, klinicznej etyki komunikacji, oraz pragmatyki praktyk komplementarnych rozumianych jako adjuwanty. W kolejnych podrozdziałach zostaną opisane ramy współpracy z medycyną konwencjonalną, kryteria oceny ryzyka praktyk paramedycznych oraz język bezpiecznych komunikatów, który chroni przed przemocą sugestii.

36.1. Ramy współpracy z medycyną konwencjonalną (rola adjuwantu)

Podrozdział o ramach współpracy z medycyną konwencjonalną zaczyna się od pojęcia adjuwantu, ponieważ ono najlepiej porządkuje relację między praktyką psychoperformansu a systemem ochrony zdrowia: adjuwant nie zastępuje leczenia przyczynowego, nie konkuruje z nim, nie rości sobie prawa do bycia terapią rozstrzygającą, lecz działa „przy" nim, wzmacniając warunki bezpieczeństwa, adherencji, dobrostanu i sprawczości. W medycynie termin adjuwant ma długą historię i wiele lokalnych użyć (od klasycznych znaczeń onkologicznych po szersze znaczenia „leczenia wspomagającego"), ale wspólny rdzeń pozostaje stabilny: jest to wsparcie włączone w większy protokół postępowania, które nie redefiniuje diagnozy ani nie przejmuje kompetencji klinicznych. Psychoperformans, rozpoznawany naukowo jako praktyka performatywno-regulacyjna, może przyjąć wyłącznie taki status: narzędzia pracy na uwadze, afekcie, narracji i relacji mogą modulować kontekst doświadczenia, lecz nie mogą pretendować do bycia medycyną; równocześnie medycyna, jeśli ma współistnieć z praktykami kultury i sztuki, potrzebuje języka, który umożliwia bezpieczne „współwystępowanie" bez dyfuzji odpowiedzialności.

Pierwszym filarem tych ram jest ścisłe rozdzielenie poziomów: poziomu klinicznego, gdzie decyzje opierają się na standardach medycyny opartej na dowodach (David L. Sackett, Gordon Guyatt, Archie Cochrane jako figury instytucjonalizacji EBM) oraz na procedurach zarządzania ryzykiem, i poziomu praktyk wspierających, gdzie działanie jest opisowe, kontekstowe i fenomenologiczne, a jego kryterium jakości dotyczy bezpieczeństwa i etyki, nie obietnicy skuteczności klinicznej. To rozdzielenie jest konieczne, bo w obszarze praktyk komplementarnych najczęstszym mechanizmem nadużycia jest „przemyt semantyczny": język wsparcia zaczyna brzmieć jak język leczenia, metafora zaczyna udawać mechanizm przyczynowy, a intensywność przeżycia zaczyna być przedstawiana jako dowód. W tym rozdziale taki przemyt jest blokowany proceduralnie: wszelkie twierdzenia o efektach pozostają kwalifikowane, a psychoperformans jest lokowany po stronie interwencji na kontekście i zachowaniach, co w medycynie bywa ujmowane jako obszar czynników psychospołecznych i behawioralnych.

Drugim filarem jest model relacji pacjent–system–praktyka wspierająca w duchu medycyny zorientowanej na osobę i współdecydowanie (shared decision-making), rozwijane m.in. przez Glyn Elwyn oraz Annette O'Connor, a także w szerszej perspektywie biopsychospołecznego modelu George'a L. Engelsa. W tym ujęciu psychoperformans nie „wie lepiej", nie staje się alternatywnym autorytetem, tylko oferuje narzędzia pracy na zasobach: na języku opisu doświadczenia, na regulacji pobudzenia, na konstrukcji bezpiecznych rytuałów codzienności, na utrzymaniu relacji z ciałem bez katastrofizacji i bez stygmatyzacji. Medycyna konwencjonalna pozostaje przestrzenią diagnozy i terapii, a psychoperformans pozostaje przestrzenią porządkowania przeżycia i relacji, czyli tego, co w literaturze dotyczącej placebo/nocebo i

„kontekstowego leczenia” bywa opisywane jako znaczenie oczekiwań, ramowania i relacji terapeutycznej (Fabrizio Benedetti, Luana Colloca, Ted Kaptchuk). To rozróżnienie ma konsekwencje praktyczne: prowadzący psychoperformans nie interpretuje objawów jako znaków choroby ani nie sugeruje zmian w leczeniu, natomiast może pracować nad tym, w jaki sposób uczestnik opisuje swoje doświadczenie, jak rozpoznaje granice obciążenia, jak komunikuje się z personelem medycznym i jak utrzymuje ciągłość decyzji, unikając gwałtownych skoków między skrajnymi narracjami.

Trzecim filarem jest infrastruktura bezpieczeństwa, czyli minimalny standard „klinicznego myślenia o ryzyku” przeniesiony do praktyki pozamedycznej bez udawania kompetencji klinicznych. W praktykach profesjonalnych nazywa się to często governance, kontrolą jakości i raportowaniem incydentów: rejestracja zdarzeń niepożądanych, zasady przerwania działania, jasne kryteria eskalacji do systemu opieki, a także ochrona przed iatrogennością kulturową, o której ostrzegał Ivan Illich, gdy systemy znaczeń i instytucje zaczynają produkować zależność i lęk. W psychoperformansie infrastruktura bezpieczeństwa musi być jawna w planie sytuacyjnym: nie jako lista medycznych treści, lecz jako kontrakt proceduralny. Kontrakt ten obejmuje między innymi informację, że psychoperformans nie jest leczeniem, że nie zastępuje konsultacji i procedur, że wszelkie niepokojące lub gwałtowne pogorszenia dobrostanu wymagają w pierwszej kolejności kontaktu z opieką medyczną, oraz że uczestnik zachowuje pełne prawo do przerwania udziału bez uzasadnienia. Ta jawność jest zarazem narzędziem anty-mistyfikacji: im bardziej praktyka opiera się na intensywnych symbolach, tym bardziej musi być precyzyjna w granicach.

Czwartym filarem jest etyka komunikacji z kliniką i z instytucją. Współpraca z medycyną konwencjonalną wymaga nie tylko „szacunku”, lecz także technicznej higieny informacyjnej: nie tworzy się konkurencyjnych zaleceń, nie przekazuje się rzekomych interpretacji medycznych, nie komentuje się terapii w sposób, który może osłabić zaufanie pacjenta do zespołu prowadzącego. Jeśli pojawia się potrzeba koordynacji, jedyną właściwą drogą jest dobrowolna, świadoma zgoda uczestnika na przekazanie ograniczonej informacji o charakterze praktyki oraz o obciążeniu czasowym i psychofizycznym, w języku neutralnym, nieoceniającym i pozbawionym roszczeń. W tym miejscu ujawnia się specyficzna rola świadka w psychoperformansie: świadek jest nie tylko elementem dramaturgii, ale również strażnikiem standardu języka, który nie generuje nocebo, nie sugeruje konieczności, nie zawstydza i nie wytwarza presji „rezultatu”. Współpraca z medycyną jest więc współpracą na poziomie granic i komunikacji, a nie na poziomie „wspólnej doktryny” wyjaśniającej.

Piątym filarem jest ochrona przed dyfuzją odpowiedzialności, czyli klasycznym problemem systemowym: gdy w procesie jest wielu aktorów, każdy może uznać, że odpowiada „ktoś inny”. Dlatego w tych ramach konieczne jest jednoznaczne przypisanie ról: medycyna odpowiada za decyzje diagnostyczno-terapeutyczne, a psychoperformans odpowiada za bezpieczeństwo własnej praktyki, za uczciwość języka i za to, by nie uruchamiać mechanizmów zależności. To rozróżnienie jest szczególnie istotne w obszarze praktyk paramedycznych, gdzie często wytwarza się „szarą strefę” kompetencyjną: praktyk zaczyna sugerować, że „wspiera leczenie”, a faktycznie przejmuje narrację przyczynową i kieruje decyzjami. W psychoperformansie taka szara strefa jest eliminowana przez definicję adjuwantu: wsparcie jest realne, ale jest wsparciem kontekstu, nie leczenia.

Przekład pojęcia adjuwantu na praktykę wymaga zestawu konkretnych procedur, które działają jak „interfejs" między psychoperformansem a medycyną konwencjonalną. Ten interfejs nie jest dokumentem klinicznym i nie zawiera treści diagnostycznych, ale musi być wystarczająco precyzyjny, by ograniczać ryzyko, minimalizować nocebo i zapobiegać dyfuzji odpowiedzialności. Najbardziej adekwatnym modelem jest tu logika zarządzania bezpieczeństwem zaczerpnięta z obszarów wysokiej odpowiedzialności: kultura raportowania incydentów, analiza ryzyka, procedury przerwania i eskalacji. W ochronie zdrowia analogiczne podejścia rozwijał m.in. James Reason w analizie błędów systemowych (model „szwajcarskiego sera"), a w praktykach klinicznych i badawczych operacjonalizuje się to poprzez protokoły zgody, procedury triage i standardy monitorowania. Psychoperformans, choć nie jest interwencją medyczną, może i powinien przejąć z tych tradycji to, co nie jest medykalizacją, lecz kulturą bezpieczeństwa: klarowność ról, mechanizmy przerwania, minimalizacja sugestii i rzetelna dokumentacja.

Pierwszym elementem interfejsu jest protokół zgody i transparentności, który działa jako „antidotum" na mistyfikację. W praktyce oznacza to, że przed rozpoczęciem działania uczestnik otrzymuje jednoznaczne komunikaty: (1) psychoperformans jest praktyką artystyczno-performatywną o funkcjach regulacyjnych i refleksyjnych, (2) nie jest leczeniem i nie zastępuje żadnych procedur medycznych, (3) nie jest diagnozowaniem ani interpretowaniem objawów, (4) w razie pogorszenia dobrostanu obowiązuje zasada prymatu kontaktu z profesjonalną opieką medyczną, (5) uczestnik ma prawo przerwać udział w dowolnym momencie bez konsekwencji. Istotne jest, że te komunikaty muszą być wypowiadane w języku neutralnym, bez budowania presji „wyniku". W obszarze badań nad nocebo wykazano wielokrotnie, że sama forma ramowania informacji potrafi modulować doświadczanie dyskomfortu; dlatego protokół zgody w psychoperformansie jest jednocześnie protokołem języka: unika się dramatyzacji, unika się słów, które sugerują nieuchronność, unika się metafor toksyczności i „blokad" jako quasi-diagnoz, unika się też obietnic „przełomu". Protokół zgody jest więc narzędziem etycznym i poznawczym zarazem: chroni uczestnika i chroni praktykę przed przejściem w obszar roszczeń.

Drugim elementem interfejsu jest minimalny protokół triage, rozumiany jako zasada rozpoznawania sytuacji alarmowych i natychmiastowego przerwania działania. Ponieważ rozdział nie diagnozuje, triage jest tu sformułowany jako logika procedury, nie jako lista jednostek chorobowych. W praktyce planu sytuacyjnego oznacza to: (1) prowadzący i świadek mają obowiązek obserwacji sygnałów skrajnego przeciążenia lub dezorganizacji, (2) istnieje z góry ustalone hasło przerwania, które nie wymaga tłumaczenia, (3) istnieje z góry ustalony tryb przejścia do strefy ciszy i dystansu (topologia bezpieczeństwa), (4) istnieje z góry ustalony tryb kontaktu z pomocą zewnętrzną, jeśli sytuacja tego wymaga. To są procedury analogiczne do tego, co w etyce badań i interwencji psychospołecznych nazywa się safeguarding: ochrona uczestnika przed eskalacją ryzyka w środowisku, w którym pojawia się intensywna praca z afektem i znaczeniem. W psychoperformansie triage ma jeszcze jeden wymiar: chroni przed przemocą symbolu. Jeżeli uczestnik doświadcza silnej reakcji, łatwo w kulturach alternatywnych nadać temu status „oczyszczania", „transformacji", „przełomu", a tym samym utrzymać działanie mimo ryzyka. Psychoperformans musi działać odwrotnie: intensywność reakcji nie jest dowodem skuteczności; intensywność reakcji jest sygnałem, że priorytetem jest bezpieczeństwo, a sens jest sprawą wtórną.

Trzecim elementem interfejsu jest protokół kompatybilności z opieką medyczną, który obejmuje dwa aspekty: logistyczny i semantyczny. Aspekt logistyczny dotyczy kalendarza i obciążenia: psychoperformans, jeśli ma być adjuwantem, nie może destabilizować rutyn opieki, nie może wymuszać rezygnacji z wizyt, badań i zaleceń, nie może też generować przeciążenia, które zwiększa ryzyko zaniechania. Oznacza to, że plan sytuacyjny powinien być projektowany w taki sposób, by dało się go skalować: od mikroformatów (krótkie działania o niskiej intensywności) po formaty dłuższe, ale zawsze z możliwością redukcji amplitudy i skrócenia. Aspekt semantyczny dotyczy języka: psychoperformans nie powinien wytwarzać konkurencyjnej narracji o „prawdziwej przyczynie" i „prawdziwym leczeniu". W praktyce oznacza to zakaz formułowania sugestii o konieczności zmian terapii, zakaz interpretowania objawów jako „reakcji na energię" albo jako „dowodu działania", oraz zakaz budowania opowieści o medycynie jako o „systemie, który nie rozumie". Psychoperformans może krytykować dehumanizację systemów, może analizować relację władzy, może pracować nad językiem i podmiotowością, ale nie może wytwarzać epistemicznej alternatywy dla procedur klinicznych.

Czwartym elementem interfejsu jest protokół informacji zwrotnej i dokumentowania, rozumiany jako audytowalność praktyki. Dokumentacja w psychoperformansie ma status dzieła i archiwum, ale w tym rozdziale interesuje nas jej funkcja bezpieczeństwa: zapis przebiegu, zapis przerwań, zapis okoliczności zwiększonego obciążenia, zapis użytego języka i interwencji, które mogły generować presję. W instytucjach klinicznych analogiczne zbiory danych nazywa się rejestrami zdarzeń niepożądanych; w praktykach społecznych i edukacyjnych funkcjonują jako raporty safeguarding. W psychoperformansie dokumentacja powinna pozostać niefetyszyzująca i nieinwazyjna: nie zbiera danych wrażliwych bez potrzeby, nie wchodzi w treści medyczne, ale opisuje parametry zdarzenia: czas, intensywność, strukturę, reakcje uczestnika w języku fenomenologicznym oraz działania prowadzącego i świadka. Taka dokumentacja umożliwia uczenie się praktyki, wykrywanie powtarzalnych źródeł ryzyka oraz wypracowywanie standardów jakości bez mitologizowania skuteczności.

Piątym elementem interfejsu jest protokół granic kompetencji, czyli jawna definicja tego, czego prowadzący nie robi. W kulturach praktyk alternatywnych największe szkody generuje nie tyle pojedyncza technika, ile niejasność ról: praktyk zaczyna „sugerować", „doradzać", „interpretować". Dlatego w psychoperformansie konieczna jest jawna autodeklaracja: prowadzący nie jest lekarzem (chyba że jest, ale wtedy działa w innym reżimie odpowiedzialności), nie interpretuje wyników badań, nie ocenia terapii, nie proponuje zamienników, nie wytwarza diagnoz psychologicznych. Jego rolą jest projektowanie zdarzeń, które wspierają regulację, sprawczość i język opisu, oraz ochrona uczestnika przed przemocą symbolu i autorytetu. Tę granicę wzmacnia obecność świadka jako drugiej instancji kontroli: świadek nie jest „widzom" w sensie estetycznym, lecz elementem bezpieczeństwa relacyjnego, który widzi, kiedy język zaczyna się przesuwać w stronę roszczeń.

Współpraca psychoperformansu z medycyną konwencjonalną w praktyce „instytucjonalnej" rozgrywa się przede wszystkim na poziomie języka, dokumentu i relacji, a nie na poziomie wspólnego protokołu terapeutycznego. Oznacza to, że kluczowym narzędziem jest neutralny opis praktyki, który może zostać przedstawiony lekarzowi, psychoterapeucie lub zespołowi opieki bez uruchamiania konfliktu demarkacyjnego. Taki opis nie może być ani marketingiem („działa, leczy, transformuje"), ani polemiką („medycyna nie rozumie"), ani ezoterycznym

skrótem („energia, wibracje”). Musi być syntetycznym profilem interwencji kontekstowej: czym jest praktyka, jaki ma zakres, jaki ma reżim bezpieczeństwa, jakie są granice kompetencji prowadzącego oraz jakie są mechanizmy przerwania i eskalacji. W standardzie medycznym jest to zbliżone do logiki informacji dla świadczeniodawcy o interwencji wspierającej: nie chodzi o to, by medycyna „zaakceptowała metafizykę”, tylko by nie istniało ryzyko, że praktyka psychoperformansu będzie sabotowała leczenie, zwiększała nocebo lub generowała opóźnienia. W tym sensie psychoperformans działa jako partner w kulturze bezpieczeństwa, a nie jako konkurent w kulturze wyjaśnień.

Żeby taki opis był adekwatny, powinien spełniać trzy kryteria, które można nazwać kryteriami czytelności klinicznej. Po pierwsze, musi być wolny od roszczeń skuteczności klinicznej: nie używa języka „terapii”, „leczenia”, „usuwania przyczyny”, „detoksykacji”, „resetu układu nerwowego”, jeśli nie ma to statusu interwencji medycznej w standardzie dowodowym. Po drugie, musi być konkretny proceduralnie: zamiast ogólników zawiera parametry, które lekarz rozumie jako potencjalne źródła obciążenia lub ryzyka, czyli czas trwania, intensywność sensoryczną (światło, dźwięk), stopień pobudzenia, rodzaj aktywności ruchowej, obecność elementów wywołujących silne afekty, zasady przerwania. Po trzecie, musi być etycznie jednoznaczny: świadoma zgoda, prawo do przerwania, brak presji na rezultat, brak sugestii dotyczących modyfikacji terapii medycznej. Ten poziom opisu nie jest redukcją psychoperformansu do „higieny”; jest to raczej translacja praktyki performatywnej na język interoperacyjności instytucjonalnej, która pozwala uniknąć nieporozumień i konfliktów.

W tym miejscu trzeba doprecyzować typowe punkty zapalne, które w realnych ekosystemach praktyk komplementarnych najczęściej niszczą możliwość współpracy. Pierwszym punktem jest konflikt autorytetów: praktyk alternatywny zaczyna dyskredytować lekarza, a lekarz zaczyna dyskredytować pacjenta jako „łatwowiernego”. Psychoperformans musi wyłączyć ten konflikt poprzez zasadę neutralności instytucjonalnej: nie komentuje decyzji klinicznych, nie buduje opowieści o „spisku”, nie generuje podejrzeń, nie wytwarza antagonizmu. Drugi punkt to dyfuzja odpowiedzialności: uczestnik słyszy od wielu stron różne komunikaty i przestaje wiedzieć, kto odpowiada za co. Psychoperformans odpowiada tu poprzez jednozdaniową, powtarzalną regułę: medycyna odpowiada za diagnozę i terapię, psychoperformans odpowiada za bezpieczeństwo praktyki performatywnej i za język, który nie szkodzi. Trzeci punkt to iatrogenność semantyczna: język „toksyczności”, „blokad”, „nieodwracalnych szkód” i „ukrytych przyczyn” zwiększa lęk, a lęk jest czynnikiem wzmacniającym cierpienie i obniżającym adherencję. W badaniach nad nocebo pokazano, że sugestia i negatywne oczekiwania potrafią realnie nasilać objawy; dlatego psychoperformans wprowadza standard komunikacji, który jest oszczędny, neutralny i pozbawiony apokaliptycznej metaforyki.

Kolejnym krokiem jest sformułowanie minimalnego standardu bioetycznego w wersji przepisanej na praktykę artystyczno-performatywną. Klasyczny zestaw zasad – autonomia, nieszkodzenie, dobroczynność, sprawiedliwość – jest tu użyteczny, jeśli zostanie odmedykalizowany i potraktowany jako etyka relacji. Autonomia oznacza: uczestnik decyduje o zakresie udziału, ma prawo do odmowy sensu, ma prawo do przerwania bez „interpretacji oporu”. Nieszkodzenie oznacza: plan sytuacyjny zawiera bezpieczniki, unika się presji, unika się sensorycznej przemocy, unika się języka nocebo, a w razie przeciążenia priorytetem jest przerwanie i stabilizacja. Dobroczynność oznacza: praktyka jest projektowana tak, by realnie wspierała zasoby – regulację, sprawczość, komunikację, rytm – a nie by produkowała spektakl

„przemiany”. Sprawiedliwość oznacza: dostępność, niedyskryminacja, brak zawłaszczenia, brak wymuszania ujawniania danych wrażliwych, a także świadomość, że uczestnicy różnią się wrażliwością sensoryczną, zasobami i pozycją społeczną, co wymaga projektowania uniwersalnego i partycypacyjnego. Ten standard jest kompatybilny z późniejszymi rozdziałami o prawie, bioetyce i disability studies: to nie są osobne światy, tylko jedna infrastruktura odpowiedzialności.

W praktyce organizacyjnej psychoperformansu ten standard przekłada się na trzy typy dokumentów roboczych. Pierwszy to karta praktyki (opis neutralny), która zawiera: cel w języku wsparcia (regulacja, refleksja, praca na relacji z ciałem i znaczeniem), zakres (czas, intensywność, kanały: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt), zasady bezpieczeństwa (prawo przerwania, hasło stop, strefa ciszy, obecność świadka), granice kompetencji (brak diagnozy, brak porad terapeutycznych, brak ingerencji w leczenie). Drugi to protokół incydentu, który opisuje: co się stało, jakie były sygnały przeciążenia, co zrobił prowadzący i świadek, czy przerwano działanie, czy wymagana była pomoc zewnętrzna, jakie zmiany w planie sytuacyjnym wprowadzono, by zredukować ryzyko w przyszłości. Trzeci to protokół komunikacji zewnętrznej, który określa: kiedy i w jakiej formie można przekazać informację do zespołu opieki (zawsze za zgodą uczestnika), jak unikać interpretacji medycznych, jak unikać wartościowania terapii. Te dokumenty nie czynią z psychoperformansu „kliniki”; czynią z niego praktykę dojrzałą, świadomą odpowiedzialności i zdolną do współistnienia z systemem ochrony zdrowia.

Domknięciem podrozdziału jest teza, że współpraca z medycyną konwencjonalną nie jest dla psychoperformansu ograniczeniem artystycznym, tylko warunkiem jego wiarygodności i trwałości. W kulturze, w której praktyki paramedyczne i pseudoterapeutyczne często żerują na lęku, obiecując pewność, psychoperformans wybiera inną drogę: wybiera rygor granic, etykę języka i odwracalność interpretacji. W ten sposób adjuwant staje się kategorią krytyczną: oznacza praktykę, która wspiera podmiotowość i regulację, ale nie uzurpuje sobie prawa do „wiedzenia lepiej” niż medycyna. Taka pozycja jest spójna zarówno z zasadami anty-mistyfikacji z poprzednich rozdziałów, jak i z przyszłymi rozdziałami o prawie, bioetyce, danych i bezpieczeństwie poznawczym.

36.2. Paramedykalia i praktyki komplementarne – kryteria oceny ryzyka

Paramedykalia i praktyki komplementarne są w tym ujęciu kategorią funkcjonalną, nie światopoglądową: obejmują interwencje, produkty i procedury lokujące się poza standardowym koszykiem świadczeń medycyny konwencjonalnej, a równocześnie aspirujące do oddziaływania na zdrowie, dobrostan lub przebieg doświadczeń cielesnych. W praktyce mieszczą się tu zarówno wyroby materialne (suplementy diety, preparaty ziołowe, mieszaniny „detoks”, olejki eteryczne, urządzenia emitujące światło, pole magnetyczne lub prąd), jak i usługi (manualne techniki pracy z ciałem, „terapie energetyczne”, coaching zdrowotny, protokoły oddechowe, reżimy dietetyczne sprzedawane jako leczenie, programy „biohackingu”). Z punktu widzenia psychoperformansu kluczowe jest to, że paramedykalia często wchodzą do planu sytuacyjnego tylnymi drzwiami: jako rekwizyt, jako obiekt–klucz, jako element rytuału przejścia, jako pretekst do organizacji czasu i uwagi, albo jako komponent narracji o sprawczości. Właśnie dlatego kryteria oceny ryzyka muszą być tu ostrzejsze niż w

zwykłej ocenie „czy coś działa”, ponieważ stawką jest również bezpieczeństwo semantyczne: praktyki o niejasnym statusie poznawczym mają tendencję do wytwarzania autorytetu poprzez aurę obietnicy, a aura obietnicy bywa bardziej sprawcza niż sam obiekt.

Ocena ryzyka w medycynie ma charakter probabilistyczny i wielowymiarowy: liczy się prawdopodobieństwo szkody, ciężkość szkody, odwracalność szkody, interakcje z leczeniem, ryzyko zaniechania oraz koszt alternatywny (opportunity cost). To ostatnie jest w praktykach komplementarnych szczególnie istotne, bo szkoda nie musi wynikać z toksyczności preparatu czy z urazu; szkoda może polegać na opóźnieniu konsultacji, przerwaniu terapii, wzroście lęku lub na utrwaleniu zależności od praktyka. W metodologii EBM (Archie Cochrane, David L. Sackett, Gordon Guyatt) taki rachunek domaga się twardej dyscypliny języka: roszczenia skuteczności, jeśli w ogóle są formułowane, muszą odnosić się do jasno zdefiniowanych punktów końcowych, a nie do metafor („oczyszczanie”, „odblokowanie”, „naprawa energii”), które w praktyce działają jak zamiennik dowodu. W kryteriach oceny ryzyka psychoperformansu dochodzi jeszcze trzeci porządek szkody: szkoda performatywna, czyli sytuacja, w której symbol i rytuał zostają użyte do unieważnienia sygnałów ostrzegawczych ciała lub do wymuszenia „sensu” na uczestniku. Tam, gdzie pojawia się ryzyko przemocy interpretacyjnej, ryzyko kliniczne i ryzyko relacyjne zaczynają się wzmacniać.

Pierwszy krok w kryteriach oceny ryzyka polega na klasyfikacji interwencji według inwazyjności i potencjalnej nieodwracalności. W klasycznym myśleniu klinicznym najwyższe ryzyko niosą procedury naruszające ciągłość tkanek, wprowadzające substancje do organizmu lub silnie modulujące fizjologię bez monitorowania; w obszarze paramedykaliów analogicznie najwyższe ryzyko dotyczy praktyk ingerujących w organizm lub w decyzje terapeutyczne. Suplementy i zioła są tu paradoksalnym przypadkiem: społecznie uchodzą za „łagodne”, a jednocześnie mogą wchodzić w realne interakcje farmakokinetyczne i farmakodynamiczne, wpływać na enzymy metabolizujące leki, zmieniać krzepliwość lub ciśnienie, a w dodatku bywają obciążone ryzykiem zanieczyszczeń i zmienności składu. Urządzenia „domowe” działające światłem, polem elektromagnetycznym czy prądem także potrafią generować ryzyko, jeżeli są używane w sposób niekontrolowany, zwłaszcza w kontekście nadwrażliwości sensorycznej, migrenowości, epileptogenezy fotosensytywnej lub zaburzeń lękowych. Z kolei praktyki manualne i oddechowe, nawet gdy pozornie nieinwazyjne, mogą stać się ryzykowne przez intensyfikację pobudzenia, hiperwentylację, derealizację lub wywołanie paniki; tu nie chodzi o „zakaz”, tylko o konieczność protokołu przerwania i o świadomość okna tolerancji, tak jak opisują to współczesne modele regulacji w pracy z ciałem.

Drugi krok dotyczy statusu regulacyjnego i jakości wytwarzania, ponieważ w praktykach komplementarnych ryzyko nie bierze się wyłącznie z „mechanizmu działania”, lecz z rynku i kontroli jakości. W Unii Europejskiej suplementy diety są zasadniczo klasyfikowane jako żywność (co pociąga za sobą inny reżim dowodowy niż w przypadku leków), a oświadczenia zdrowotne podlegają odrębnym ograniczeniom regulacyjnym; na poziomie krajowym funkcjonują procedury zgłaszania i nadzoru sanitarnego, które nie są tożsame z farmakowigilancją leków. W konsekwencji ocena ryzyka musi uwzględniać takie zmienne jak: zgodność etykietowania, standaryzacja dawki, wiarygodność producenta, praktyki jakościowe w wytwarzaniu, a także realna możliwość śledzenia działań niepożądanych. W psychoperformansie przekłada się to na prostą zasadę: jeżeli obiekt–klucz ma być substancją lub urządzeniem, jego profil ryzyka nie może opierać się na obietnicy narracyjnej, tylko na

sprawdzalnych parametrach wytwarzania i użytkowania, a w razie braku takich parametrów interwencja powinna zostać zredukowana do poziomu czysto symbolicznego, bez ekspozycji organizmu.

Trzeci krok dotyczy jakości dowodów i ryzyka systematycznego błędu, ponieważ obszar paramedykaliów jest strukturalnie podatny na złudzenia skuteczności: selekcję przypadków, regresję do średniej, naturalną zmienność objawów, efekt oczekiwań, a także publikacyjną stronniczość. Metodologia nowoczesnych syntez dowodów rozwija narzędzia identyfikacji takich zniekształceń: GRADE jako system oceny pewności dowodów, narzędzia ryzyka błędu systematycznego w badaniach randomizowanych i obserwacyjnych, standardy raportowania interwencji (TIDieR) oraz standardy syntezy (PRISMA). W tle stoi również krytyka nadprodukcji „pozytywnych" wyników w naukach biomedycznych, opisywana przez Johna P. A. Ioannidisa w analizach dotyczących fałszywie dodatnich ustaleń i konfliktów interesów. W praktyce psychoperformansu oznacza to, że ocena ryzyka nie może zaczynać się od pytania „czy to działa", tylko od pytania „jakiego rodzaju błąd poznawczy jest tu najbardziej prawdopodobny i jak go zneutralizować", a następnie od pytania „jaki jest koszt pomyłki". Jeżeli koszt pomyłki jest wysoki, próg akceptacji dowodów i próg ostrożności muszą rosnąć.

Czwarty krok, najbardziej specyficzny dla psychoperformansu, dotyczy ryzyka retorycznego i ryzyka zależności. W praktykach komplementarnych autorytet bywa budowany przez hermeneutykę totalną: każde zdarzenie ma znaczyć „coś głębszego", każdy dyskomfort ma być „konieczny", a każdy brak efektu ma zostać zreinterpretowany jako „opór" lub „proces". To jest mechanizm immunizacji, który niszczy możliwość falsyfikacji i jednocześnie zwiększa podatność na przemoc interpretacyjną. Kryteria oceny ryzyka muszą więc obejmować zakaz immunizacji: brak efektu nie jest winą uczestnika, nasilenie dyskomfortu nie jest dowodem „skuteczności", a język nie może narzucać konieczności sensu. W planie sytuacyjnym oznacza to, że każdy komponent paramedykalny, nawet jeśli jest użyty wyłącznie jako obiekt–klucz, musi być opatrzony zasadą odwracalności: można go pominąć, można go przerwać, można odmówić interpretacji, a świadek ma obowiązek zatrzymania presji narracyjnej. Dopiero w takim reżimie można przechodzić do bardziej szczegółowych kryteriów: jak porównywać ryzyko substancji, urządzeń, technik manualnych i protokołów oddechowych, jak uwzględniać interakcje i zaniechania, oraz jak projektować komunikaty, które nie generują nocebo, a równocześnie nie rozmywają odpowiedzialności.

W praktycznym zarządzaniu ryzykiem paramedykaliów nie wystarcza intuicyjne „wydaje się łagodne" albo „jest naturalne", ponieważ są to kategorie retoryczne, a nie kliniczne. W logice bezpieczeństwa kluczowe jest rozdzielenie dwóch osi: zagrożenia inherentnego (hazard) i ekspozycji (exposure). Hazard mówi o tym, co interwencja może potencjalnie zrobić w najgorszym scenariuszu, a ekspozycja mówi o tym, ile, jak często, w jakich warunkach i komu jest aplikowana. Ta para pojęć, obecna w klasycznym myśleniu toksykologicznym i epidemiologicznym, pozwala uniknąć dwóch typowych błędów: bagatelizacji (bo „małe dawki" też mogą szkodzić w specyficznych kontekstach) oraz demonizacji (bo nie każdy hazard materializuje się przy niskiej ekspozycji i dobrej kontroli). W psychoperformansie, gdzie obiekt–klucz jest materialnym operatorem znaczeń, szczególnie niebezpieczne jest utożsamienie siły symbolicznej z siłą biologiczną: obiekt może być semantycznie „potężny", ale to nie znaczy, że jest biologicznie bezpieczny; i odwrotnie, obiekt może wydawać się biologicznie neutralny, a jednak być semantycznie destrukcyjny poprzez generowanie lęku lub zależności. Dlatego ocena

ryzyka musi zawsze obejmować dwie warstwy jednocześnie: warstwę somatyczną i warstwę retoryczno-relacyjną.

Warstwa somatyczna wymaga minimum rzemiosła farmakologicznego i fizjologicznego, nawet jeśli praktyka nie jest medycyną. W przypadku substancji (suplementy, zioła, mieszanki „adaptogenne", olejki przyjmowane doustnie) pytania bezpieczeństwa dotyczą farmakokinetyki, interakcji i marginesu terapeutycznego, ale też banalnych spraw jakościowych: zmienność zawartości, ryzyko zanieczyszczeń, standaryzacja ekstraktów, a wreszcie polipragmazja, czyli równoległe stosowanie wielu preparatów, które zwiększa nieprzewidywalność. W przypadku urządzeń domowych (emitujących światło, pole elektromagnetyczne, ultradźwięki, mikrowibracje, prąd o niskim natężeniu) dochodzi problem parametrów dawki i protokołu: natężenie, częstotliwość, czas ekspozycji, odległość, powtarzalność, a także kwestia wrażliwości indywidualnej. W przypadku praktyk oddechowych i somatycznych (hiperwentylacyjne protokoły „oczyszczające", intensywne „odblokowania" manualne, długotrwałe pozycje) ryzyko często nie wynika z samej techniki, lecz z utraty kontroli nad pobudzeniem i z przekroczenia okna tolerancji, co może skutkować destabilizacją, derealizacją albo reakcjami panikopodobnymi. Te mechanizmy nie wymagają „nadprzyrodzonego wyjaśnienia"; wymagają uznania, że układ nerwowy ma swoje progi, a praktyki intensyfikujące oddychanie lub bodźce mogą te progi naruszać.

Równolegle warstwa retoryczno-relacyjna jest w paramedykaliach często bardziej ryzykowna niż warstwa somatyczna, bo działa powoli i „normalizuje się" w języku. W tym rozdziale nazywam to ryzykiem semantycznym: prawdopodobieństwem, że praktyka wygeneruje szkodliwy reżim znaczeń, który zwiększa lęk, obniża zdolność do realistycznej oceny, wzmacnia zależność od praktyka lub prowadzi do zaniechania. Klasyczny mechanizm to przejście od opisu do etiologii bez dowodu: „masz toksyny", „masz blokady", „twoje ciało jest zatrute", „twoja energia jest rozbita", po czym sprzedaż obiektu lub protokołu jako koniecznej naprawy. W psychoperformansie to ryzyko przyjmuje szczególną postać, bo praca symboliczna jest rdzeniem praktyki; dlatego konieczne jest wbudowanie hamulców: symbol nie może stać się diagnozą, a intensywność przeżycia nie może stać się dowodem. Tu wchodzi rola świadka jako instancji etycznej: świadek reaguje nie tylko na przeciążenie cielesne, lecz także na przeciążenie semiozy, czyli na moment, w którym interpretacja zaczyna kolonizować uczestnika i odbiera mu prawo do własnego opisu.

Żeby te dwie warstwy dało się oceniać w sposób powtarzalny, potrzebny jest model wielokryterialny, a nie „jedna ocena ogólna". W praktyce można przyjąć pięć zmiennych, które w każdym przypadku trzeba przeanalizować, zanim cokolwiek zostanie dopuszczone do planu sytuacyjnego jako element paramedykalny. Pierwsza zmienna to inwazyjność i odwracalność: czy interwencja ingeruje w organizm lub w decyzje terapeutyczne, czy jej skutki można łatwo cofnąć, czy istnieją scenariusze nieodwracalnej szkody. Druga zmienna to interakcje i zaniechanie: czy istnieje realne ryzyko interakcji z farmakoterapią, czy istnieje ryzyko, że uczestnik opóźni kontakt z medycyną lub zmieni leczenie pod wpływem sugestii. Trzecia zmienna to jakość dowodów i wiarygodność źródła: czy mamy do czynienia z wynikami, które przetrwały kontrolę błędów systematycznych, czy raczej z anegdotą i selekcją przypadków, oraz czy w danym obszarze istnieją konflikty interesów. Czwarta zmienna to obciążenie semantyczne: czy praktyka jest zbudowana na języku katastrofizacji i konieczności, czy dopuszcza neutralny opis i prawo do odmowy sensu. Piąta zmienna to kontrolowalność

protokołu: czy można precyzyjnie określić dawkę, czas, intensywność i warunki przerwania, czy też praktyka jest „z natury" niekontrolowalna, bo jej skuteczność jest definiowana post hoc i immunizowana wobec falsyfikacji. Ten model nie rozstrzyga „co jest prawdą o świecie", ale rozstrzyga, czy psychoperformans ma prawo włączać dane narzędzie bez naruszenia etyki bezpieczeństwa.

W tym miejscu warto doprecyzować, dlaczego „jakość dowodów" jest w kryteriach ryzyka ważna nawet wtedy, gdy psychoperformans nie jest medycyną. Powód jest strukturalny: praktyki paramedyczne są areną, na której najłatwiej o epistemiczne nadużycie, bo dowody są często słabe, a język obietnicy silny. Jeżeli dowód jest słaby, a obietnica jest mocna, to ryzyko szkody semantycznej rośnie gwałtownie, bo uczestnik zaczyna inwestować oczekiwanie i podejmować decyzje pod wpływem narracji, nie pod wpływem danych. Z perspektywy metodologii jest to klasyczny problem priorytetów i wiarygodności: w sensie bayesowskim (bez wchodzenia w formalizm) im bardziej nadzwyczajne roszczenie, tym wyższy próg dowodu powinien być wymagany, a w sensie praktycznym im większy koszt pomyłki, tym większa ostrożność. Psychoperformans, jeśli ma pozostać praktyką rozpoznawaną naukowo, nie może wchodzić w tryb, w którym brak dowodów jest kompensowany intensywnością symbolu, bo to jest mechanizm klasycznej mistyfikacji.

Z tego wynika kolejne kryterium, które jest szczególnie użyteczne w planie sytuacyjnym: rozdzielenie funkcji narzędzia na funkcję biologiczną i funkcję rytualno-semiotyczną. Jeżeli dany obiekt lub praktyka ma być włączona, należy zapytać, czy konieczne jest, aby działała biologicznie, czy wystarczy, aby działała jako operator znaczenia, rytmu i uwagi. W ogromnej liczbie przypadków, jeśli celem jest organizacja czasu, domknięcie przejścia, uruchomienie sprawczości lub wprowadzenie granicy, funkcja rytualno-semiotyczna jest wystarczająca, a funkcja biologiczna nie jest potrzebna. To jest fundamentalna zasada minimalizacji ryzyka: jeśli da się osiągnąć efekt kompozycyjny bez ekspozycji organizmu, należy wybrać wersję o niższym hazardzie. W praktyce oznacza to preferencję dla obiektów neutralnych biologicznie i odwracalnych, a jeżeli pojawiają się substancje lub urządzenia, to tylko w warunkach, w których ich protokół jest kontrolowalny, a język jest pozbawiony obietnicy leczenia.

Na tym tle można zdefiniować w psychoperformansie cztery podstawowe klasy ryzyka, które nie pokrywają się z potocznym podziałem na „naturalne" i „syntetyczne". Pierwsza klasa to niskie ryzyko somatyczne i niskie ryzyko semantyczne: obiekty i praktyki, które nie ingerują w organizm, nie generują katastrofizacji, są odwracalne i mają jasny protokół przerwania. Druga klasa to niskie ryzyko somatyczne, ale wysokie ryzyko semantyczne: praktyki, które same w sobie są fizycznie łagodne, lecz budują zależność, lęk lub roszczenia totalne, na przykład poprzez hermeneutykę immunizującą. Trzecia klasa to wysokie ryzyko somatyczne i niskie ryzyko semantyczne: sytuacje rzadsze, gdy obiekt jest fizycznie ryzykowny, choć język jest neutralny; tutaj decyduje hazard i ekspozycja, a psychoperformans zwykle powinien rezygnować. Czwarta klasa to wysokie ryzyko somatyczne i wysokie ryzyko semantyczne: obszar, który powinien być w praktyce psychoperformansu zasadniczo wyłączony, bo łączy możliwość szkody biologicznej z możliwością szkody poznawczej i relacyjnej.

Dopiero po takiej klasyfikacji można przejść do kryteriów operacyjnych: jak weryfikować wiarygodność producenta i protokołu, jak oceniać interakcje i ryzyko zaniechania, jak projektować komunikaty i kontrakt praktyki tak, by nie generować nocebo, oraz jak wreszcie

wprowadzić zasadę „bezpiecznego minimum” dla praktyk komplementarnych, które uczestnicy i tak przynoszą do pola działania z własnych ekosystemów kulturowych. To jest moment, w którym kryteria ryzyka stają się narzędziem realnej pracy: nie zakazem, lecz filtrem, który chroni uczestnika, chroni relację i chroni wiarygodność psychoperformansu.

Operacjonalizacja kryteriów oceny ryzyka wymaga, aby każdy komponent paramedykalny przechodził przez filtr decyzyjny, który jest powtarzalny, audytowalny i odporny na presję narracji. Najbardziej użyteczna jest tu logika znana z zarządzania ryzykiem w organizacjach (ISO 31000 jako ogólna rama) oraz z analizy systemów złożonych, gdzie błąd rzadko jest „jednym błędem”, lecz kumulacją luk (James Reason i jego model wielowarstwowych barier). Psychoperformans, jako praktyka zdarzeniowa i relacyjna, powinien przyjąć „barierowy” model bezpieczeństwa: jedna bariera dotyczy hazardu biologicznego (co to może zrobić ciału), druga ekspozycji (jak często, jak długo, jak intensywnie), trzecia interakcji i zaniechania (co to może popsuć w decyzjach i leczeniu), czwarta retoryki (jak to może zaszkodzić przez język), piąta relacji (jak to może wytworzyć zależność), szósta dokumentacji (czy będziemy umieli wykryć, że coś poszło źle). Jeżeli którakolwiek bariera jest „dziurawa”, komponent nie przechodzi do planu sytuacyjnego albo przechodzi wyłącznie jako obiekt symboliczny bez ekspozycji organizmu.

Pierwszym elementem filtra jest klasyfikacja formalno-regulacyjna, nie po to, by legalizować praktykę przez etykietę, lecz by rozumieć, jakie standardy dowodowe i jakościowe w ogóle do niej przylegają. W europejskim porządku instytucjonalnym trzeba umieć odróżnić produkt leczniczy od suplementu diety, kosmetyku, wyrobu medycznego, a także usługę od urządzenia; w przeciwnym razie łatwo o błąd kategorii, w którym marketing „przebiera” produkt w cudzy autorytet. W tym miejscu psychoperformans stosuje prostą zasadę: jeśli coś jest komunikowane jako „leczenie”, a nie jest lekiem ocenianym w reżimie właściwym dla produktów leczniczych, ryzyko semantyczne rośnie; jeśli jest komunikowane jako „neutralne wsparcie”, a jednocześnie wytwarza aurę konieczności, ryzyko relacyjne rośnie. W praktyce oznacza to również nieufność wobec terminów, które udają kategorię naukową: „terapia częstotliwościami”, „bioinformacja”, „kwantowe uzdrawianie”, „detoks komórkowy”, ponieważ są to najczęściej konstrukcje retoryczne, nie definicje operacyjne.

Drugim elementem filtra jest ocena hazardu biologicznego i scenariusza najgorszego, nawet wtedy, gdy ekspozycja wydaje się mała. Dla substancji przyjmowanych doustnie, wziewnie lub przez skórę oznacza to co najmniej zadanie pytań o potencjalne interakcje, o ryzyko działań niepożądanych, o zmienność składu i o możliwość zanieczyszczeń; dla urządzeń oznacza to pytania o parametry dawki (natężenie, czas, częstotliwość), o ryzyko przeciążenia sensorycznego, a w szczególności o ryzyko wyzwalania reakcji panikopodobnych, derealizacyjnych lub przeciążeniowych w środowisku performatywnym, gdzie uwaga i afekt są intensyfikowane. To jest moment, w którym powraca zasada minimalnej ingerencji: jeżeli nie da się jasno określić parametrów dawki albo jeżeli parametry zależą od „wyczucia prowadzącego”, wówczas protokół jest niekontrolowalny i psychoperformans powinien z niego zrezygnować. W tym rozumieniu „kontrolowalność” jest kategorią etyczną: chroni uczestnika przed arbitralnością i chroni praktykę przed tym, by siła autorytetu zastąpiła miarę.

Trzecim elementem filtra jest analiza ekspozycji w czasie oraz skumulowanego obciążenia. W obiegu praktyk komplementarnych często ocenia się pojedynczą sesję, a nie łańcuch sesji i „życie między sesjami”. Tymczasem ryzyko zaniechania i ryzyko zależności rośnie wraz z liczbą

kontaktów, z rytualną regularnością, z nakładem finansowym i z rosnącą inwestycją oczekiwania. Psychoperformans musi więc pytać nie tylko „co się dzieje dziś", ale „co ta praktyka zmienia w organizacji czasu i decyzji przez tygodnie". To dotyczy zarówno substancji (polipragmazja suplementacyjna), jak i urządzeń (codzienne sesje, eskalacja ekspozycji), jak i usług (stałe wizyty, narastający kontrakt lojalnościowy). W tym miejscu kryterium ryzyka staje się kryterium strukturalne: im bardziej praktyka wymaga eskalacji, tym bardziej prawdopodobne, że działa nie mechanizmem, lecz logiką uzależnienia od protokołu i od autorytetu.

Czwartym elementem filtra jest ocena jakości dowodów i „wiarygodności poznawczej" roszczeń, ale rozumiana pragmatycznie. Psychoperformans nie prowadzi metaanaliz, natomiast musi rozpoznawać typowe źródła fałszywej pewności: anegdotę, selekcję przypadków, regresję do średniej, efekt oczekiwań, naturalną zmienność objawów oraz publikacyjną stronniczość. W tym miejscu przydatne jest przypomnienie, że literatura nad placebo i nocebo (Fabrizio Benedetti, Luana Colloca, Ted Kaptchuk) pokazuje realność wpływu kontekstu i oczekiwań, ale nie uprawomocnia magicznych etiologii ani nie zwalnia z obowiązku dowodu w obszarze roszczeń biologicznych. Z perspektywy kryteriów ryzyka oznacza to zasadę asymetrii: jeżeli obietnica jest duża, a dowód słaby, to ryzyko semantyczne i ryzyko decyzyjne są wysokie, nawet jeśli hazard biologiczny wydaje się niski. To jedna z najtrudniejszych lekcji dla praktyk performatywnych: czasem najbardziej niebezpieczne są rzeczy „miękkie", bo pracują na wyobraźni i na decyzji, nie na farmakologii.

Piątym elementem filtra jest analiza czerwonych flag retorycznych i organizacyjnych. Czerwone flagi to nie „inne poglądy", tylko rozpoznawalne mechanizmy nadużycia: żądanie wyłączności (odcięcie od medycyny, rodziny, innych źródeł wsparcia), immunizacja (każdy wynik jest dowodem skuteczności), przerzucenie winy na uczestnika (brak efektu to „opór", „niewiara", „złe nastawienie"), eskalacja protokołu (ciągle nowe etapy, coraz większe dawki, coraz droższe moduły), oraz mistyfikacja języka (terminologia, która udaje naukę, ale nie ma operacyjnych definicji). Psychoperformans ma tu obowiązek neutralizacji tych mechanizmów, bo w przeciwnym razie plan sytuacyjny staje się wehikułem cudzej ekonomii obietnicy. Neutralizacja polega na wprowadzeniu twardych reguł: brak wyłączności, brak immunizacji, brak obwiniania uczestnika, prawo do odmowy sensu, prawo do przerwania, jawność kosztów i brak eskalacji jako warunku „postępu".

Szóstym elementem filtra jest zasada substytucji symbolicznej, fundamentalna dla praktyki opartej na obiekcie–kluczu. Jeżeli dana interwencja jest „potrzebna" głównie jako operator przejścia, domknięcia, rytmu, rozdzielenia faz albo wzmocnienia sprawczości, wówczas preferuje się obiekt neutralny biologicznie, który przenosi funkcję rytualno-semiotyczną bez ekspozycji organizmu. W praktyce to znaczy: zamiast substancji doustnej można użyć obiektu, który jest wyłącznie manipulowany; zamiast urządzenia o niejasnych parametrach można użyć światła lub dźwięku w reżimie kontrolowalnym, o znanej intensywności i z protokołem przerwania; zamiast „detoksu" można wprowadzić rytuał porządkowania czasu i przestrzeni, który spełnia funkcję domknięcia bez roszczeń biologicznych. To jest zarazem etyka nie-zawłaszczania: praktyka nie udaje medycyny, tylko robi to, co umie najlepiej, czyli pracuje na strukturze zdarzenia i na relacji do znaku.

Siódmym elementem filtra jest protokół komunikacji i dokumentowania, który spina wszystkie poprzednie bariery. Jeżeli cokolwiek paramedykalnego zostaje dopuszczone do planu sytuacyjnego, musi istnieć neutralny opis: do czego to służy w praktyce (w języku funkcji, nie w języku przyczynowego leczenia), jakie są granice, jak wygląda przerwanie, jakie są przeciwwskazania proceduralne w sensie performatywnym (na przykład nadwrażliwość sensoryczna, gotowość do przerwania, brak presji), oraz jak raportuje się zdarzenia niepożądane. Dokumentowanie nie służy tu „udowodnieniu skuteczności", tylko uczeniu się bezpieczeństwa: co generuje przeciążenie, co generuje lęk, jakie elementy języka wywołują nocebo, jakie obiekty uruchamiają presję interpretacyjną. Taki rejestr jest też narzędziem odpowiedzialności wobec uczestnika: jeśli praktyka ma być powtarzana, musi pamiętać swoje błędy, a nie przykrywać je narracją sukcesu.

Domknięciem kryteriów oceny ryzyka jest decyzja, że psychoperformans traktuje paramedykalia jako obszar, w którym obowiązuje zasada ostrożności w wersji relacyjno-performatywnej: lepiej zredukować komponent biologiczny do symbolu niż wprowadzać ekspozycję bez kontroli; lepiej utrzymać neutralny język niż produkować aurę konieczności; lepiej przerwać działanie niż „dociągać do sensu"; lepiej współistnieć z medycyną niż budować alternatywny autorytet. Taka postawa nie odbiera praktyce intensywności, tylko nadaje jej dojrzałość: intensywność staje się kwestią rzemiosła zdarzenia, a nie kwestią ryzykownej obietnicy.

36.3. Bezpieczne komunikaty: język, który nie generuje nocebo

Podrozdział o bezpiecznych komunikatach jest w istocie podrozdziałem o performatywności języka, czyli o tym, że słowa nie tylko opisują zdarzenie, lecz je współkonstytuują. W klasycznej teorii aktów mowy Johna L. Austina i Johna R. Searle'a wypowiedź jest działaniem: ustanawia relację, wyznacza normę, uruchamia oczekiwanie, deleguje autorytet. W praktykach komplementarnych i paramedycznych ten mechanizm bywa wykorzystywany bez kontroli, co prowadzi do iatrogenności semantycznej – szkody wytwarzanej przez język, który generuje lęk, determinizm i zależność, nawet jeśli nie towarzyszy mu żadna inwazyjna procedura. Psychoperformans, operując planem sytuacyjnym i intensywną dramaturgią znaku, jest szczególnie narażony na „przeciążenie sugestią": symbol, metafora i rytuał mogą zyskać status dowodu lub wyroku, jeśli nie zostaną wbudowane bezpieczniki pragmatyczne. Dlatego standard komunikacyjny musi tu być równie rygorystyczny jak standard bezpieczeństwa w obszarze bodźców: język jest bodźcem, a w dodatku bodźcem, który działa w czasie, bo przenosi się do narracji uczestnika, do jego decyzji i do jego relacji z instytucjami opieki.

Pojęcie nocebo opisuje rodzinę zjawisk, w których negatywne oczekiwania, ramowanie informacji i klimat relacyjny zwiększają prawdopodobieństwo doświadczania objawów, pogorszenia komfortu lub raportowania działań niepożądanych, przy czym mechanizmy te są badane zarówno w psychologii poznawczej, jak i w neurobiologii. W literaturze dotyczącej placebo i nocebo (Fabrizio Benedetti, Luana Colloca, Ted Kaptchuk) akcentuje się, że oczekiwanie nie jest „wmawianiem", tylko realnym modulatorem przetwarzania sygnałów w układzie nerwowym, a więc elementem sprzężenia percepcja–interpretacja–reakcja fizjologiczna. Nie oznacza to, że „wszystko jest w głowie", lecz że głowa, ciało i kontekst są splątane w sposób, który czyni język narzędziem wysokiej odpowiedzialności. W

psychoperformansie ta odpowiedzialność rośnie jeszcze bardziej, bo praktyka z definicji pracuje na uwadze, afekcie, obrazie i znaku; jeżeli prowadzący użyje języka katastrofizacji, esencjalizacji albo moralizacji, to wytwarza dodatkową warstwę obciążenia, którą uczestnik może następnie odczuwać jako „dowód" działania praktyki. W ten sposób nocebo staje się niezamierzoną, lecz systemową konsekwencją źle zaprojektowanej komunikacji.

Z perspektywy metodologicznej bezpieczny język to język, który spełnia jednocześnie trzy warunki: jest epistemicznie skromny, pragmatycznie nienaruszający autonomii i psychofizjologicznie nieeskalujący lęku. Epistemiczna skromność oznacza, że komunikat nie przeskakuje od metafory do etiologii i od doświadczenia do obietnicy. W praktykach paramedycznych typowym nadużyciem jest przekształcenie metafory w przyczynę: „toksyny", „blokady", „zatrzymana energia", „zepsuty układ nerwowy", „nieodwracalne uszkodzenia", a następnie zaoferowanie procedury jako koniecznej naprawy; w psychoperformansie analogicznym nadużyciem byłoby przejście od symbolu do diagnozy uczestnika, na przykład interpretowanie reakcji jako „dowodu" ukrytej patologii lub „koniecznego oczyszczenia". Komunikat bezpieczny zostaje więc osadzony w rejestrze opisu i wyboru: mówi o możliwościach i granicach, a nie o koniecznościach; mówi o doświadczeniu, a nie o istocie osoby; mówi o parametrach działania, a nie o rzekomych prawach.

Pragmatyczna ochrona autonomii oznacza, że język nie wytwarza przymusu sensu. W psychoperformansie uczestnik ma prawo do odmowy interpretacji, prawo do niezgody na proponowaną ramę, prawo do przerwania udziału, prawo do zachowania milczenia i prawo do własnego słownika. Jeżeli komunikat jest zbudowany jako akt dominacji („to oznacza, że…", „musisz…", „jeśli nie czujesz efektu, to…"), wówczas praktyka przestaje być przestrzenią współobecności, a staje się narzędziem kolonizacji. W tym sensie bezpieczny język jest językiem kontraktu, a kontrakt jest językiem: prowadzący i świadek nie tylko „deklarują zasady", lecz performują je w sposobie mówienia, w tolerancji dla wątpliwości i w gotowości do zatrzymania procesu bez tłumaczenia tego „oporem". To jest również miejsce na krytyczne użycie maksym konwersacyjnych H. P. Grice'a: komunikat powinien być adekwatny (nieinflacyjny), prawdziwy w sensie intencji (bez obietnic, których nie da się uzasadnić), relewantny (nie dociągać interpretacji do symbolu za wszelką cenę) i jasny (unikać technomistyfikacji).

Warunek psychofizjologiczny dotyczy zarządzania pobudzeniem i afektem przez samą formę komunikatu. Badania nad ramowaniem ryzyka (Amos Tversky, Daniel Kahneman) pokazały, że sposób przedstawienia tej samej informacji może prowadzić do odmiennych decyzji; analogicznie w praktykach psychospołecznych sposób przedstawienia „możliwych reakcji" może generować różne trajektorie doświadczenia. Jeżeli przed działaniem mówi się uczestnikowi, że „może być ciężko, bo ciało będzie się oczyszczać", to wprowadza się gotową narrację, która intensyfikuje monitorowanie objawów i zwiększa podatność na lęk, a tym samym wzmacnia nocebo. Bezpieczny komunikat mówi więc inaczej: uprzedza bez dramatyzacji, dopuszcza szerokie spektrum reakcji, ale nie nadaje im z góry sensu i nie ustawia ich jako koniecznego etapu. Jest to różnica między informacją a sugestią, i właśnie ta różnica stanowi rdzeń etyki komunikacji w psychoperformansie.

Na poziomie praktycznym oznacza to, że w planie sytuacyjnym projektuje się nie tylko sekwencje działań w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, lecz także sekwencje wypowiedzi: co jest powiedziane na wejściu, co jest powiedziane przy progu intensyfikacji, co

jest powiedziane przy przerwaniu, co jest powiedziane po zakończeniu, jakie formuły są zakazane, a jakie są preferowane. Zakazane są przede wszystkim formuły immunizujące i obwiniające („jeśli nie działa, to znaczy, że…"; „to znaczy, że się bronisz"; „musisz bardziej zaufać"), formuły katastroficzne („to bardzo niebezpieczne, ale konieczne"), formuły totalizujące („to jest przyczyna wszystkiego"), oraz formuły, które podszywają się pod kliniczny autorytet bez podstaw („to jest na pewno…", „to jest dowód…", „to jest mechanizm…"). Preferowane są formuły warunkowe, opisowe i proceduralne: „jeżeli", „możliwe, że", „niektórzy doświadczają", „w każdej chwili możesz przerwać", „zatrzymujemy, jeśli pojawi się przeciążenie", „nie interpretujemy tego jako diagnozy". Różnica jest subtelna, ale jej skutki są strukturalne: bezpieczny język utrzymuje przestrzeń wyboru, a przestrzeń wyboru jest jednym z głównych czynników redukujących lęk i presję.

Bezpieczne komunikaty w psychoperformansie nie są „łagodniejszym" stylem mówienia, tylko zestawem technologii językowych, które precyzyjnie redukują cztery wektory ryzyka: katastrofizację, esencjalizację, immunizację i zależność. Katastrofizacja polega na wzmacnianiu przewidywań negatywnych i na budowaniu narracji o zagrożeniu jako o czymś nieuchronnym; esencjalizacja polega na przypisywaniu przeżyciu statusu prawdy o osobie („to jest twoja istota", „to jest twoja trauma w ciele") zamiast statusu zdarzenia; immunizacja polega na konstruowaniu komunikatów, które nie mogą być podważone, bo każdy wynik jest reinterpretowany jako potwierdzenie; zależność polega na takim ustawieniu relacji, w którym prowadzący staje się jedynym tłumaczem sensu i jedynym gwarantem „postępu". Te cztery wektory są w praktykach paramedycznych szczególnie częste, bo łączą się z ekonomią obietnicy i z autorytetem „tajemnej wiedzy"; w psychoperformansie mogą pojawić się także bez złej woli, jako efekt uboczny intensywnej pracy symbolicznej. Dlatego podrozdział wprowadza język jako protokół, który jest powtarzalny jak partytura.

Najpierw należy dopracować technikę uprzedzania o możliwych reakcjach bez generowania nocebo. W środowiskach klinicznych dyskutuje się to często w kontekście informowania o działaniach niepożądanych i w kontekście consent; problem polega na tym, że informacja, jeśli jest podana w sposób sugestywny, sama może zwiększyć częstość raportowanych objawów. Bezpieczny komunikat stosuje tu trzy zabiegi: minimalizację dramatyzacji, neutralizację interpretacji oraz wprowadzenie opcji. Minimalizacja dramatyzacji to unikanie przymiotników intensyfikujących i unikanie opowieści o „koniecznym kryzysie"; neutralizacja interpretacji to zakaz przypisywania znaczeń („to oczyszczanie", „to trauma wychodzi"), a wprowadzenie opcji to stałe przypominanie o prawie przerwania i o możliwości zmniejszenia intensywności. Przykładowo, zamiast komunikatu „może być ciężko, bo organizm będzie się oczyszczał", bezpieczny wariant brzmi: „reakcje mogą być różne; jeśli pojawi się przeciążenie, zatrzymujemy i przechodzimy do trybu spokojnego; nie interpretujemy tego jako dowodu czegokolwiek o tobie". Różnica polega nie na „miłości" do języka, lecz na jego strukturze logicznej: pierwsza wersja generuje oczekiwanie i przypisuje mu sens, druga wersja wprowadza możliwość i daje procedurę.

Drugim obszarem są komunikaty graniczne: jak mówić o przerwaniu, o odmowie i o ograniczeniach bez stygmatyzacji. W praktykach nadużyciowych przerwanie jest nazywane „oporem", „ucieczką", „brakiem gotowości", a tym samym uczestnik jest zawstydzany i zachęcany do przekroczenia własnej granicy. Psychoperformans musi wprowadzić przeciwprocedurę: przerwanie jest sukcesem bezpieczeństwa, nie porażką procesu. Język ma

to performować: „zatrzymanie jest częścią praktyki”; „przerwanie jest pełnoprawną decyzją”; „nie musisz uzasadniać”; „nie ma obowiązku interpretacji”; „to jest kwestia bezpieczeństwa, nie odwagi”. To są formuły, które demontują presję heroizmu i presję „przełomu”. W kontekście planu sytuacyjnego oznacza to również, że przerwanie ma swoją dramaturgię: przejście do strefy ciszy, redukcja bodźców, orientacja w tu i teraz, a dopiero potem, jeśli uczestnik chce, krótki opis fenomenologiczny. W tej dramaturgii język jest narzędziem uziemienia, nie narzędziem interpretacji.

Trzecim obszarem są komunikaty o oczekiwaniach i efektach. W praktykach komplementarnych często buduje się „horyzont obietnicy”: sugestie, że po sesji nastąpi poprawa, że pojawi się ulga, że „coś się zmieni”. To może być kuszące jako element dramaturgii, ale jest obciążone ryzykiem nocebo i ryzykiem immunizacji. Bezpieczny język utrzymuje efekt w trybie warunkowym i opisowym: zamiast „to pomoże”, mówi „to może zmienić sposób, w jaki obserwujesz swoje reakcje”; zamiast „poczujesz ulgę”, mówi „niektórzy odczuwają zmianę w napięciu lub w uwadze, a niektórzy nie; oba wyniki są dopuszczalne”; zamiast „to zadziała podskórnie”, mówi „nie zakładamy z góry efektu; obserwujemy i zapisujemy, co się wydarzyło, bez interpretacji na siłę”. Taki język jest zgodny z epistemiczną skromnością i równocześnie nie niszczy sensu praktyki, bo sens nie jest tu obietnicą kliniczną, tylko jakością zdarzenia i relacji.

Czwartym obszarem jest komunikacja o ryzyku i o konieczności konsultacji medycznej. To jest delikatne, bo łatwo przejść w stronę straszenia albo w stronę banalizacji. Bezpieczny komunikat jest proceduralny: „jeśli pojawi się gwałtowne pogorszenie dobrostanu, w pierwszej kolejności kontaktujesz się z opieką medyczną; nasza praktyka nie jest miejscem diagnozy”; „nie doradzamy zmian w leczeniu”; „jeśli masz wątpliwości co do interakcji substancji, konsultujesz to z lekarzem lub farmaceutą”; „to, co robimy, nie jest leczeniem i nie zastępuje konsultacji”. Ten zestaw formuł działa jak bariera przeciwko zaniechaniu i przeciwko dyfuzji odpowiedzialności, o której mowa była w podrozdziale 36.1.

Piątym obszarem jest rola świadka jako moderatora języka. Świadek w psychoperformansie ma mandat do interwencji nie tylko w warstwie bezpieczeństwa bodźcowego, ale też w warstwie semantycznej. Istnieją trzy sytuacje, w których interwencja językowa świadka jest obowiązkowa: (1) gdy prowadzący lub uczestnik zaczyna przypisywać reakcjom sens diagnozujący lub deterministyczny, (2) gdy pojawia się immunizacja („to i tak działa, nawet jeśli nie czujesz”), (3) gdy pojawia się presja „wyniku” i wstyd związany z przerwaniem. Interwencja świadka powinna być krótka, proceduralna i niekonfrontacyjna: „zatrzymajmy interpretację”; „wróćmy do opisu tego, co tu i teraz”; „nie potrzebujemy sensu, żeby przerwać”; „przerwanie jest w porządku”. W ten sposób świadek realizuje funkcję „bezpieczeństwa poznawczego”, czyli ochrony uczestnika przed przemocą znaczenia.

Na poziomie stylu komunikacyjnego, bezpieczne komunikaty mają jeszcze jedną zasadę, szczególnie istotną w psychoperformansie: unikanie żargonu, który udaje naukę, oraz unikanie żargonu, który udaje tajemnicę. Terminy typu „kwantowy”, „wibracyjny”, „częstotliwościowy” w praktykach alternatywnych pełnią często funkcję autorytetu bez treści operacyjnej; z kolei terminy kliniczne użyte bez kompetencji tworzą fałszywe wrażenie diagnozy. Bezpieczny język wybiera rejestr funkcji: mówi o uwadze, pobudzeniu, rytmie, napięciu, percepcji, relacji, wyborze, granicy, a nie o „przyczynach choroby” czy „mechanizmach naprawy”. W tej książce

to rozróżnienie jest podstawą uczciwości: psychoperformans ma swoje narzędzia i swoje efekty, ale nie jest medycyną.

Zestawy komunikatów bezpiecznych muszą być w psychoperformansie traktowane jak element partytury, a nie jak improwizacja emocjonalna, ponieważ język jest jednym z najsilniejszych narzędzi modulacji afektu i oczekiwań. Poniższe bloki wypowiedzi są więc ułożone według faz planu sytuacyjnego: wejście, próg intensyfikacji, przerwanie, domknięcie oraz rozmowa po działaniu. Ich zadaniem nie jest „upiększanie" procesu, lecz utrzymanie demarkacji między opisem a roszczeniem, między sensem a diagnozą oraz między wsparciem a przemocą sugestii. Każdy blok jest zbudowany w rejestrze funkcjonalnym: mówi o uwadze, pobudzeniu, granicy, procedurze i prawie do odmowy sensu. W tym rejestrze prowadzący nie jest interpretatorem istoty uczestnika; jest projektantem warunków zdarzenia, a świadek jest strażnikiem bezpieczeństwa relacyjnego i semantycznego.

Blok wejścia (ustanowienie kontraktu i ramy): „To, co robimy, jest praktyką performatywną – pracujemy na obrazie, słowie, geście, świetle, dźwięku i obiekcie. To nie jest leczenie ani diagnozowanie. Nie zakładamy żadnego określonego efektu i nie potrzebujemy 'wyniku'. W każdej chwili możesz przerwać albo zmienić intensywność – bez tłumaczenia. Jeśli pojawi się przeciążenie, zatrzymujemy i przechodzimy do spokojnego trybu. Nie będziemy interpretować twoich reakcji jako dowodu czegokolwiek o tobie; interesuje nas tylko to, co realnie dzieje się tu i teraz oraz jakie warunki są dla ciebie bezpieczne." Ten blok ma cztery funkcje: redukuje presję, neutralizuje diagnozowanie, normalizuje przerwanie i uprzedza o procedurze bez dramatyzacji. Ważny jest tu dobór czasowników: „możesz", „zatrzymujemy", „przechodzimy" – to są czasowniki sprawczości i bezpieczeństwa, a nie czasowniki konieczności.

Blok progu intensyfikacji (uprzedzenie bez nocebo): „Teraz możemy wejść w fazę, która bywa bardziej intensywna. Reakcje są indywidualne: u niektórych pojawia się wzrost pobudzenia, u innych spadek, u innych nic szczególnego. Żadna z tych reakcji nie jest 'właściwa' ani 'niewłaściwa'. Jeśli coś stanie się zbyt mocne, dajesz sygnał i natychmiast zmniejszamy intensywność albo zatrzymujemy. Nie interpretujemy intensywności jako oznaki skuteczności; intensywność jest tylko parametrem, który ma zostać dostosowany do twojego bezpieczeństwa." Kluczowe jest tu rozbrojenie dwóch mitów: mitu „kryzysu jako dowodu" i mitu „oporu jako winy". Zauważalne jest też przejście od języka treści do języka parametrów: intensywność to parametr, a nie sens.

Blok przerwania (deeskalacja i ochrona autonomii): „Zatrzymujemy. Przerwanie jest w pełni w porządku i jest częścią tej praktyki. Nie potrzebujemy teraz żadnego wyjaśnienia ani interpretacji. Przechodzimy do trybu spokojnego: redukujemy bodźce, skupiamy się na oddechu w swoim tempie, na kontakcie z podłożem i na orientacji w przestrzeni. Jeśli chcesz, możesz powiedzieć tylko tyle, ile potrzebujesz, w języku czysto opisowym: co czujesz w ciele, co jest za głośne, za jasne, za blisko. Jeżeli nie chcesz mówić, milczenie jest w porządku." Ten blok ma funkcję anty-wstydową i anty-immunizacyjną: nie ma tu żadnego „dlaczego", nie ma szukania sensu, jest procedura stabilizacji. Jest to praktyczna implementacja zasady nieszkodzenia i jednocześnie narzędzie minimalizacji nocebo: przerwanie nie jest „porażką", więc nie buduje wtórnego lęku.

Blok domknięcia (podsumowanie bez obietnic): „Kończymy w miejscu, które jest dla ciebie bezpieczne. Nie musimy domykać tego interpretacją ani wnioskami. Jeśli coś się zmieniło, zapisujemy to w języku obserwacji: w napięciu, w uwadze, w rytmie oddechu, w poczuciu granicy. Jeśli nic się nie zmieniło, to również jest pełnoprawny wynik. Nie wyciągamy z tego wniosków o tobie jako osobie. Jeśli w kolejnych godzinach lub dniach pojawią się jakieś reakcje, traktujemy je jako informacje o obciążeniu i o kontekście, a nie jako ‘dowód’ działania; w razie niepokoju priorytetem jest konsultacja z profesjonalną opieką medyczną, bo ta praktyka nie jest miejscem diagnozy.” Ten blok utrzymuje epistemiczną skromność i przeciwdziała mechanizmowi „dopisywania sensu po fakcie”, który w praktykach paramedycznych bywa źródłem immunizacji.

Blok rozmowy po działaniu (fenomenologia bez kolonizacji): „Możemy porozmawiać, ale w dwóch trybach: trybie opisu i trybie interpretacji. Najpierw opis: co było zauważalne, co było neutralne, co było za intensywne, co było wspierające. Dopiero potem, jeśli chcesz, interpretacja – ale jako hipoteza, a nie jako prawda. Nie będę mówił, co ‘to znaczy’ o tobie; mogę zaproponować kilka możliwych ram, a ty wybierzesz, czy cokolwiek z tego jest użyteczne. Jeżeli żadna rama nie jest użyteczna, zostajemy przy opisie.” Ten blok wprost wprowadza rozdzielenie opis–interpretacja, które jest jednym z najważniejszych bezpieczników przeciw przemocy znaczenia. Jest to również praktyczna realizacja zasady nie-zawłaszczania: interpretacja nie jest przejęciem, tylko propozycją.

Równolegle do bloków preferowanych muszą istnieć formuły zakazane, ponieważ w praktyce presja chwili i presja dramaturgii potrafią wprowadzić język immunizacji nawet u doświadczonych prowadzących. Do formuł zakazanych należą: „to na pewno znaczy, że…”, „to jest dowód, że…”, „jeśli nie czujesz, to znaczy, że się bronisz”, „musi boleć, żeby zadziałało”, „to oczyszczanie, przejdzie”, „twoje ciało pamięta”, „to trauma wychodzi” (jako asercja, nie jako ostrożna hipoteza), „nie przerywaj, bo to krytyczny moment”, „jak przerwiesz, to zmarnujesz proces”, „lekarze tego nie rozumieją”, „twoje leki tylko tłumią”. Każda z tych formuł generuje jeden z czterech wektorów ryzyka: katastrofizację, esencjalizację, immunizację lub zależność. Ich eliminacja jest warunkiem, by psychoperformans mógł utrzymać status praktyki etycznej i metodologicznie zdyscyplinowanej.

Ważnym dopełnieniem jest standard zapisu dokumentacyjnego, bo dokumentacja sama może produkować nocebo, jeśli jest pisana językiem patologizującym albo mitologicznym. Bezpieczny zapis stosuje rejestr obserwacyjny: „uczestnik zgłosił wzrost pobudzenia”, „zmniejszono intensywność bodźców”, „zastosowano przerwanie i strefę ciszy”, „uczestnik wybrał brak rozmowy po działaniu”, „zanotowano, że dźwięk był za głośny”, „światło było za jasne”, „obiekt–klucz wywołał napięcie i został odłożony”. W zapisie nie ma „oporu”, „oczyszczania”, „blokad”, „przełomu”, „traumy w ciele” jako faktów. To jest różnica między dokumentacją a narracją. Dokumentacja służy uczeniu się bezpieczeństwa, nie budowaniu mitologii.

Domknięciem tego podrozdziału jest stwierdzenie, że język bezpieczny nie jest ubogim językiem; jest językiem precyzyjnym. Precyzja polega na tym, że wypowiedź utrzymuje prawidłową relację między tym, co wiadomo, a tym, co jest hipotezą; między tym, co jest doświadczeniem, a tym, co jest interpretacją; między tym, co jest wsparciem, a tym, co byłoby roszczeniem terapeutycznym. W psychoperformansie, gdzie symbol jest narzędziem o wielkiej

mocy, ta precyzja jest warunkiem etycznej intensywności: dopiero gdy język przestaje przymuszać sens, zdarzenie może stać się naprawdę podmiotowe i bezpieczne.

Perspektywa dietetyczna i nutraceutyczna (ujęcie opisowe)

Perspektywa dietetyczna i nutraceutyczna w tej książce jest ujęciem opisowym, zorganizowanym wokół pytania o warunki brzegowe praktyki psychoperformansu, a nie wokół obietnicy „naprawy" organizmu. Odżywianie, nawodnienie i stosowanie preparatów określanych w obiegu rynkowym jako nutraceutyki (termin ukuty w końcu lat 80. przez Stephena DeFelice'a) tworzą dziś jeden z najsilniej „zmediatyzowanych" obszarów życia codziennego: pole, w którym spotykają się epidemiologia żywieniowa, endokrynologia i fizjologia wysiłku, psychologia oczekiwań, marketing zdrowotny, regulacje oświadczeń zdrowotnych (w Unii Europejskiej m.in. rygor autoryzacji claimów w logice EFSA), a także nowa antropologia troski, w której praktyki jedzenia bywają zarazem praktykami tożsamościowymi i rytualnymi. W psychoperformansie to pole jest istotne nie jako „kolejny system prawdy", lecz jako infrastruktura wpływająca na pobudzenie, jakość snu, rytmy dobowe, interocepcję (zdolność do odczuwania sygnałów z wnętrza ciała), stabilność uwagi, wahania nastroju oraz tolerancję na bodźce w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. To wystarczy, aby temat włączyć do książki, a zarazem wymaga to rygoru języka: żadnych diagnoz, żadnych obietnic klinicznych, żadnego przeskoku od metafory „oczyszczania" do rzekomego mechanizmu przyczynowego.

Jednocześnie jest to obszar wyjątkowo podatny na złudzenia skuteczności i nadużycia poznawcze, ponieważ dowody w naukach o żywieniu często mają charakter probabilistyczny, a nie deterministyczny. W tradycji metodologii evidence-based medicine, rozwijanej m.in. przez Davida L. Sacketta i Gordona Guyatta, kluczowe jest rozróżnienie poziomów wnioskowania: badania obserwacyjne (zwykle oparte na kwestionariuszach częstotliwości spożycia, obarczonych błędem pomiaru i pamięci, oraz na ryzyku konfuzji resztkowej) mogą wskazywać korelacje, natomiast randomizowane próby dietetyczne, choć epistemicznie mocniejsze, bywają ograniczone przez brak pełnego zaślepienia, trudność utrzymania adherencji i długi horyzont efektów. Dlatego poważne ujęcia dietetyczne pracują na wzorcach żywieniowych (pattern-based nutrition), a nie na pojedynczych „superproduktach", oraz stale ważą wiarygodność dowodów (w duchu systemów oceny pewności, takich jak GRADE). Współczesna debata naukowa, reprezentowana choćby przez Waltera Willetta i Franka Hu w epidemiologii diet, Dariusha Mozaffariana w politykach żywieniowych czy Davida Jenkinsa w koncepcjach indeksu glikemicznego, pokazuje zarazem potencjał, jak i ograniczenia: żywienie ma znaczenie populacyjne, ale indywidualna odpowiedź jest modulowana przez kontekst, zachowania, sen, stres, aktywność, a także przez uwarunkowania społeczno-ekonomiczne. W tej książce te rozróżnienia są konieczne, bo psychoperformans nie może stać się wehikułem dietetycznej moralizacji ani narzędziem presji perfekcjonizmu, które w skrajnej postaci bywa opisywane jako ortoreksja (termin wprowadzony do obiegu przez Stevena Bratmana) – zjawisko ważne nie dlatego, że „dieta szkodzi", lecz dlatego, że dyskurs o diecie potrafi wytwarzać lęk, wstyd i przymus.

Perspektywa nutraceutyczna, czyli obszar suplementów, ekstraktów roślinnych i preparatów funkcjonalnych, wymaga jeszcze ostrzejszej ostrożności. Po pierwsze, jest to rynek, w którym granice między żywnością, suplementem, wyrobem medycznym i produktem leczniczym są dla odbiorcy nieintuicyjne, a język reklamowy bardzo często imituje język nauki poprzez pseudotechniczną terminologię. Po drugie, nawet preparaty o potencjalnie sensownym profilu bezpieczeństwa mogą wchodzić w interakcje farmakokinetyczne i farmakodynamiczne, a zmienność składu, standaryzacji i jakości wytwarzania bywa istotnym źródłem ryzyka. Po trzecie, i to jest szczególnie ważne z perspektywy psychoperformansu, suplementacja ma silny komponent oczekiwań: działa tu zarówno efekt placebo (w sensie kontekstu i znaczenia), jak i efekt nocebo, gdy język straszy „niedoborami", „toksycznością" albo „katastrofą metaboliczną". W związku z tym ten rozdział będzie konsekwentnie trzymał się logiki minimalizacji szkód: opisu mechanizmów i ograniczeń, odróżniania hipotez od ustaleń oraz traktowania wielu praktyk żywieniowych jako narzędzi organizacji rytmu i uwagi, nie jako rzekomej technologii leczenia.

Wreszcie, perspektywa dietetyczna w psychoperformansie ma znaczenie także jako antropologia codzienności: jedzenie i picie są praktykami rytualnymi w sensie mikrospołecznym, a więc mogą być włączane do planu sytuacyjnego jako stabilizatory czasu, progi przejścia i gesty troski, pod warunkiem że nie stają się mechanizmem zawłaszczania, kontroli lub władzy. Odwołania do wzorców takich jak dieta śródziemnomorska (w badaniach interwencyjnych opisywana m.in. przez Ramóna Estrucha i współpracowników) będą tu traktowane jako przykłady epistemologii wzorca, a nie jako „doktryny". Tak samo pojęcia „przeciwzapalności" będą omawiane jako rama operująca na markerach i modelach (na przykład CRP czy interleukinach w badaniach fizjologicznych), a nie jako marketingowe hasło do sprzedaży kolejnego produktu. W rozdziale 37 chodzi o to, by psychoperformans pozostał praktyką rozpoznawaną naukowo: świadomą ograniczeń dowodowych, odporną na mistyfikację, a równocześnie zdolną do korzystania z tego, co w rzemiośle codzienności realnie wspiera regulację i bezpieczeństwo.

37.1. Dieta przeciwzapalna, rytmy odżywcze i nawodnienie

Kategoria „diety przeciwzapalnej" funkcjonuje równolegle w trzech rejestrach, które w praktyce trzeba rozdzielać, aby nie pomylić opisu z roszczeniem. W rejestrze fizjologicznym chodzi o to, że zapalenie jest nie tyle „wrogiem", ile fundamentalnym mechanizmem odpowiedzi immunologicznej i naprawczej, a problemem staje się dopiero stan przewlekłego, niskiego stopnia pobudzenia osi immunometabolicznych, opisywany w literaturze jako low-grade inflammation oraz metaforycznie jako metaflammation. W rejestrze biomarkerów pojawiają się wskaźniki takie jak białko C-reaktywne (CRP), interleukina 6 (IL-6) czy TNF-α, jednak ich interpretacja jest złożona, zależna od kontekstu, a w badaniach populacyjnych obciążona konfuzją (status socjoekonomiczny, sen, stres, aktywność, palenie, alkohol, masa ciała). W rejestrze kulturowym „przeciwzapalność" bywa hasłem marketingowym, które obiecuje deterministyczny efekt i sprzedaje prostotę w miejscu, gdzie obowiązuje probabilistyka, dlatego w psychoperformansie ta rama może być użyteczna wyłącznie jako narzędzie porządkowania wyborów o niskim ryzyku, nigdy jako język leczenia ani jako język winy.

Najbardziej rzetelne ujęcia diet „przeciwzapalnych” operują nie na pojedynczych produktach, lecz na wzorcach żywieniowych, co jest zgodne z epidemiologią żywieniową rozwijaną m.in. przez Waltera Willetta i Franka Hu oraz z nurtem polityk żywieniowych, w których Dariush Mozaffarian akcentuje przesunięcie uwagi z „składników” na „system jedzenia”. W tym porządku dieta śródziemnomorska jest rozumiana jako wzorzec wysokiej gęstości odżywczej, o dużym udziale warzyw, roślin strączkowych, pełnych ziaren, orzechów, oliwy z oliwek i ryb, z ograniczeniem żywności wysoko przetworzonej, a nie jako egzotyczny rytuał czy doktryna; w badaniach interwencyjnych kojarzy się ją często z pracami Ramóna Estrucha i zespołu PREDIMED, natomiast w ujęciach klinicznych i populacyjnych zestawia się ją z DASH oraz z dietami roślinnymi o wysokiej podaży błonnika. W dyskusji o przetworzeniu szczególną rolę odgrywa klasyfikacja NOVA zaproponowana przez Carlosa Monteiro, a w badaniach kontrolowanych nad skutkami diety wysokoprzetworzonej przywołuje się prace Kevina Halla, które wskazały, że w warunkach metabolicznej kontroli dieta oparta na żywności ultra-przetworzonej sprzyja wyższemu spożyciu energii, co jest ważne, bo pokazuje mechanizmy behawioralne i środowiskowe niezależnie od deklaracji. W praktyce psychoperformansu nie chodzi jednak o to, by uczynić z uczestnika dietetycznego ascetę, lecz by rozpoznać, że wzorzec jedzenia wpływa na stabilność pobudzenia, na rytm snu i na odporność na przeciążenie sensoryczne, czyli na parametry, które decydują o bezpieczeństwie planu sytuacyjnego.

Warto precyzyjnie nazwać kilka mechanizmów, które w literaturze wiąże się z „przeciwzapalnością” wzorca, bez przechodzenia w język obietnic. Po pierwsze, błonnik pokarmowy i frakcje fermentujące wspierają mikrobiotę jelitową, a produkty fermentacji, takie jak krótkołańcuchowe kwasy tłuszczowe (SCFA, zwłaszcza maślan), są opisywane jako elementy modulujące barierę jelitową i sygnalizację immunologiczną; z tą linią badań kojarzy się m.in. tradycja mikrobiomowa Jeffreya Gordona, choć sama translacja do zaleceń indywidualnych pozostaje obciążona niepewnością i zmiennością. Po drugie, jakość tłuszczów ma znaczenie nie w formie moralnej, lecz biochemicznej: profil kwasów tłuszczowych (nasycone, jednonienasycone, wielonienasycone; omega-3 i omega-6) wpływa na tło lipidowe i na szlaki eikozanoidowe, a to bywa przywoływane w dyskusjach o równowadze pro- i przeciwzapalnej; jednocześnie spór o omega-6 pokazuje, że uproszczenia są ryzykowne, bo kontekst całego wzorca jest ważniejszy niż pojedynczy wskaźnik. Po trzecie, ładunek glikemiczny i wysoka zmienność glikemii w ciągu dnia mogą wpływać na subiektywne poczucie energii, drażliwość i zdolność utrzymania uwagi, co dla psychoperformansu jest kluczowe jako parametr dramaturgii, nawet jeśli w sensie stricte immunologicznym zależności są wieloczynnikowe. Po czwarte, polifenole i szeroko rozumiane związki bioaktywne z roślin, obecne w diecie śródziemnomorskiej i w dietach roślinnych, są badane intensywnie w kontekście stresu oksydacyjnego i sygnalizacji komórkowej, ale na poziomie praktyki sensowniejsze jest myślenie o różnorodności roślinnej niż o suplementacyjnym fetyszu jednego ekstraktu.

W psychoperformansie „dieta przeciwzapalna” staje się zatem narzędziem projektowania stabilności, a nie narzędziem budowania hierarchii moralnej. W praktyce planu sytuacyjnego oznacza to rozpoznanie prostych zależności ergonomicznych: ciężki posiłek tuż przed działaniem zwiększa ryzyko senności i dyskomfortu interoceptywnego, brak posiłku zwiększa ryzyko spadku tolerancji na bodźce i rozchwiania afektu, a gwałtowne wahania podaży kofeiny i cukrów prostych potrafią modulować pobudzenie w sposób, który bywa mylony z „reakcją na symbol”. Kofeina, jako antagonista receptorów adenozynowych, ma dobrze opisany profil działania w zakresie czuwania i napięcia, a jej relacja z lękiem i pobudzeniem jest istotna w

środowisku performatywnym; nie chodzi o zakaz, lecz o świadomy dobór dawki i czasu, tak aby nie wprowadzać do dramaturgii bodźca farmakologicznego, który łatwo ucieka spod kontroli. W tym sensie dietetyka w psychoperformansie jest inżynierią warunków wejściowych: ma ograniczać czynniki, które mogą generować fałszywe atrybucje („to zadziałało" albo „to zaszkodziło"), podczas gdy źródłem jest wyłącznie fizjologia pobudzenia.

Drugim filarem 37.1 są rytmy odżywcze, czyli chrononutrycja, w której ważny jest nie tylko skład, lecz także czas. W fizjologii dobowej funkcjonuje pojęcie zegarów obwodowych i centralnych, a posiłek jest jednym z najsilniejszych zeitgeberów dla tkanek metabolicznych; badania nad rytmami okołodobowymi rozwijał m.in. Joseph Takahashi, a w nurcie popularyzującym praktyki ograniczania okna żywieniowego często przywołuje się Satchinę Pandę, przy czym translacja tych wniosków do zaleceń społecznych wymaga ostrożności, bo dane są zróżnicowane, a protokoły bywają heterogeniczne. W psychoperformansie chrononutrycja jest użyteczna przede wszystkim jako narzędzie redukcji dysonansu dobowego: nieregularne pory posiłków, późne jedzenie w połączeniu z ekspozycją na bodźce świetlne i cyfrowe, a także niedobór snu tworzą zestaw warunków sprzyjających niestabilności afektywnej i poznawczej. Z perspektywy planu sytuacyjnego ważna jest więc elementarna zasada rytmu: przewidywalność, umiarkowanie i dopasowanie do chronotypu, zamiast agresywnego protokołu „postu" traktowanego jako wyższa forma moralna, bo to właśnie agresywne protokoły bywają źródłem przeciążenia i kompensacji.

Trzecim filarem 37.1 jest nawodnienie, które należy rozumieć jako regulację objętości, osmolalności i elektrolitów, a nie jako fetysz „litrami na siłę". Homeostaza wodno-elektrolitowa jest kontrolowana m.in. przez wazopresynę (AVP), układ renina–angiotensyna–aldosteron oraz mechanizm pragnienia, a w praktyce codziennej podstawowym narzędziem jest uważność na sygnały organizmu i kontekst ekspozycji: wysiłek, temperatura, suchy klimat, kofeina, alkohol, długość dnia, czas snu. W psychoperformansie nawodnienie ma znaczenie pragmatyczne: odwodnienie nawet niewielkiego stopnia bywa kojarzone z pogorszeniem wydolności poznawczej, wzrostem zmęczenia i obniżeniem tolerancji na bodźce, natomiast nadmierne picie w krótkim czasie, zwłaszcza bez elektrolitów, może prowadzić do zaburzeń równowagi sodowej, co pokazuje, że „więcej" nie jest kategorią bezpieczeństwa. W związku z tym nawodnienie w planie sytuacyjnym powinno funkcjonować jako procedura miękka i precyzyjna: dostęp do wody, prawo do przerwy, brak presji, brak języka katastrofizacji („odwodnisz się i będzie źle"), a jednocześnie brak języka magicznego („woda oczyści cię z toksyn"), bo oba style generują nocebo lub mistyfikację.

Wzorzec „przeciwzapalny" nie daje się sensownie opisać bez włączenia perspektywy immunometabolicznej, w której tkanka tłuszczowa, wątroba, mięśnie i oś jelito–mózg funkcjonują jako elementy jednego układu sygnalizacyjnego. W literaturze mówi się tu o powiązaniach między adipokinami (leptyna, adiponektyna), insulinowrażliwością, lipotoksycznością i aktywacją szlaków zapalnych w warunkach nadmiaru energii oraz niedoboru snu i przewlekłego stresu; w tym sensie „przeciwzapalność" jest bardziej cechą krajobrazu stylu życia niż pojedynczym składnikiem posiłku. Jednocześnie psychoperformans nie może przekształcić tej wiedzy w moralną teleologię („jedz dobrze, będziesz dobry"), ponieważ moralizacja żywienia jest jednym z najczęstszych generatorów wstydu i nocebo, a w praktykach performatywnych wstyd działa jak ukryty regulator zachowania: zawęża uwagę, zwiększa kontrolę poznawczą i redukuje spontaniczność, czyli dokładnie to, co plan sytuacyjny często

próbuje przywrócić. Dlatego ta część utrzymuje rygor: opisuje mechanizmy jako prawdopodobieństwa, wskazuje typowe kierunki korelacji, ale nie produkuje obietnic ani normatywnych hierarchii ludzi.

W praktyce najbardziej użytecznym parametrem wzorca jest stopień przetworzenia żywności, bo ten parametr integruje wiele zmiennych naraz: gęstość energetyczną, błonnik, smakowitość, szybkość jedzenia, strukturę produktu, dodatki technologiczne i łatwość przejadania się. Klasyfikacja NOVA Carlosa Monteiro, choć krytykowana za nieostrości, wprowadziła do obiegu naukowego ważną intuicję: żywność ultra-przetworzona jest nie tylko „mniej zdrowa", lecz bywa zaprojektowana jako środowisko bodźcowe, które modyfikuje zachowania jedzeniowe i w konsekwencji wpływa na bilans energii i na parametry metaboliczne. W kontrolowanych warunkach metabolicznych obserwowano, że dieta oparta na ultra-przetworzeniu sprzyja większemu poborowi energii, co wiąże się z tempem jedzenia i właściwościami sensorycznymi; dla psychoperformansu ten wniosek jest ważny nie jako argument ideologiczny przeciw rynkowi, lecz jako wskazówka ergonomiczna: środowisko bodźcowe jedzenia kształtuje pobudzenie i interocepcję, a więc wpływa na przebieg działania performatywnego. Jeśli uczestnik wchodzi w plan sytuacyjny z obciążeniem sensorycznym wynikającym z jedzenia szybkiego, wysokosłodzonego i wysoko smakowitego, łatwiej o błędne atrybucje („to symbol mnie rozchwiał"), podczas gdy źródłem jest wyłącznie fizjologia glikemii, kofeiny i przewodnictwa autonomicznego.

W tym kontekście warto doprecyzować rolę wahań glikemicznych w języku bez uproszczeń. Koncepcja indeksu glikemicznego, kojarzona z Davidem J. Jenkinsem, była próbą uporządkowania odpowiedzi glikemicznej na produkty, ale jej zastosowanie w życiu codziennym ogranicza się przez kompozycję posiłku (tłuszcz, białko, błonnik), stopień przetworzenia i indywidualną odpowiedź. Dla praktyki psychoperformansu najistotniejsze są nie spory o „wysoki" i „niski" indeks, lecz zjawisko nagłych skoków i spadków energii subiektywnej, które modulują drażliwość, tolerancję na bodźce i podatność na interpretacje katastroficzne. Z tego powodu w projektowaniu warunków wejściowych sensowne jest unikanie skrajności: ani całkowitego głodu, ani ciężkiego, wysokotłuszczowego posiłku tuż przed działaniem, ani też posiłku o bardzo wysokiej smakowitości i niskiej sytości, który zwiększa ryzyko przeciążenia interoceptywnego. Nie jest to „zalecenie lecznicze", tylko reguła higieny dramaturgii: plan sytuacyjny powinien minimalizować źródła szumu fizjologicznego, które zacierają relację między bodźcem performatywnym a doświadczeniem uczestnika.

Do tego dochodzi problem białka, który w dyskursie publicznym jest skrajnie spolaryzowany, a w ujęciu naukowym jest przede wszystkim kwestią bilansu, jakości i funkcji. Białko wpływa na sytość, termogenezę poposiłkową i utrzymanie masy mięśniowej, a więc na parametry energii i regeneracji, ale nie istnieje jeden „procent idealny", bo znaczenie ma kontekst aktywności i całego wzorca. W perspektywie psychoperformansu białko jest istotne głównie jako stabilizator rytmu: u części osób posiłki o wyższej zawartości białka i błonnika sprzyjają bardziej przewidywalnemu przebiegowi energii, co może ułatwiać pracę na uwadze. Jednocześnie fetyszyzacja białka w formie agresywnych protokołów i suplementów jest ryzykowna semantycznie, bo łatwo przechodzi w narrację o „naprawie" ciała i w kulturę kontroli, która stoi w sprzeczności z etyką nie-zawłaszczania. Psychoperformans nie ma interesu w budowaniu tożsamości dietetycznej; ma interes w budowaniu warunków, w których uczestnik może obserwować i regulować swoje pobudzenie bez przemocy wobec siebie.

Ważnym, a często pomijanym komponentem jest alkohol i jego status kulturowy jako „społecznego rozluźniacza". Alkohol ma dobrze opisane działanie depresyjne na ośrodkowy układ nerwowy oraz wpływ na sen, w szczególności na architekturę snu i fragmentację, a także na nawodnienie i regenerację; w planie sytuacyjnym, zwłaszcza jeśli praca dotyczy uważności i precyzji percepcyjnej, alkohol jest czynnikiem wprowadzającym trudny do kontrolowania szum. Z perspektywy etyki praktyki nie chodzi o zakaz moralny, lecz o jasną zasadę proceduralną: jeśli działanie wymaga stabilności uwagi i bezpieczeństwa sensorycznego, prowadzący nie powinien wzmacniać kultury, w której alkohol jest „narzędziem pracy" ani „czynnikiem inicjacji". Podobnie sprawa wygląda z nikotyną i z innymi substancjami stymulującymi, które w środowiskach artystycznych bywają elementem rytuału; psychoperformans, jeśli ma być praktyką dojrzałą metodologicznie, powinien umieć odróżnić rytuał od farmakologii i nie mieszać tych porządków w narracji.

Kofeina zasługuje na osobny komentarz, bo jest jednocześnie powszechna i łatwo przechodzi w nieuświadomiony regulator dramaturgii. Wpływa na czuwanie i subiektywną energię poprzez mechanizmy receptorów adenozynowych, ale jej relacja z lękiem i pobudzeniem jest wrażliwa osobniczo, a efekt zależy od dawki, czasu przyjęcia i tolerancji. W psychoperformansie kofeina staje się potencjalnym czynnikiem zakłócającym: może podbijać czujność i napięcie mięśniowe, co bywa mylone z „gotowością do pracy", a jednocześnie zwiększać drażliwość i zmienność afektu. Z tego powodu sensowna jest zasada „znanego progu": przed działaniem nie wprowadza się eksperymentalnych dawek, nie zmienia się gwałtownie nawyków, nie traktuje się kofeiny jako „dopalacza intensywności", bo intensywność ma być wynikiem kompozycji zdarzenia, a nie wynikiem stymulacji. Ta zasada jest analogiczna do zasady substytucji symbolicznej z poprzednich rozdziałów: jeśli da się osiągnąć efekt dramaturgiczny bez manipulowania farmakologią, należy wybrać wersję o mniejszym hazardzie i mniejszym ryzyku błędnej atrybucji.

Nawodnienie w planie sytuacyjnym powinno być rozumiane jako infrastruktura dostępności, a nie jako dyscyplina. W praktyce oznacza to, że w przestrzeni działania istnieje dostęp do wody i możliwość przerwy bez tłumaczenia, a język wokół picia jest neutralny: nie zawstydza, nie straszy, nie sugeruje „oczyszczania". Jednocześnie plan sytuacyjny może uwzględniać fakt, że długie działania w ciepłej przestrzeni, działania ruchowe lub działania wymagające intensywnego skupienia zwiększają ryzyko zmęczenia i spadku tolerancji na bodźce, a to bywa redukowane przez proste procedury: krótkie pauzy, wietrzenie, dostęp do wody, czas na orientację. W tym miejscu psychoperformans spotyka się z ergonomią i bezpieczeństwem pracy: to nie jest „dieta", tylko organizacja warunków, która chroni uczestnika przed przeciążeniem i chroni praktykę przed produkowaniem nocebo poprzez niepotrzebny dyskomfort.

W kolejnej części podrozdziału zostanie doprecyzowane, jak te elementy przekładają się na konkretne protokoły planu sytuacyjnego: jak projektować progi czasowe posiłku względem działania, jak prowadzić fenomenologiczny zapis zależności między jedzeniem a pobudzeniem bez moralizacji i bez pseudo-przyczynowości, jak włączać wspólne jedzenie jako rytuał gościnności i kontraktu wspólnotowego bez zawłaszczania, oraz jak unikać najbardziej typowych pułapek dyskursu „przeciwzapalności", w tym pułapek ortorektycznych, spirali kontroli i ekonomii obietnicy nutraceutycznej.

Przełożenie „diety przeciwzapalnej”, rytmów odżywczych i nawodnienia na praktykę psychoperformansu wymaga przede wszystkim rozróżnienia trzech poziomów działania: poziomu środowiskowego (co organizator zapewnia), poziomu instrukcyjnego (jak formułuje się komunikaty) oraz poziomu autoobserwacji (jak uczestnik uczy się rozpoznawać zależności bez popadania w kontrolę). Poziom środowiskowy jest najważniejszy, bo minimalizuje ryzyko bez wchodzenia w normowanie czyjegoś życia. W praktyce oznacza to: dostęp do wody, możliwość przerwy, przewidywalność czasu trwania, informację o intensywności bodźców, a jeśli działanie jest długie – możliwość prostego posiłku, który nie jest „dietetycznym testem”, tylko elementem gościnności. Psychoperformans nie jest gabinetem dietetyka, więc nie powinien formułować zaleceń indywidualnych; może natomiast budować środowisko, które nie eskaluje pobudzenia przez brak podstawowych warunków regeneracji.

Poziom instrukcyjny dotyczy języka, który – podobnie jak w podrozdziale o nocebo – musi być epistemicznie skromny i nienarzucający sensu. Jeśli w planie sytuacyjnym pojawia się informacja o jedzeniu i piciu, powinna być sformułowana jako wsparcie procesowe, nie jako diagnoza ani obietnica. Przykładowo: „Jeśli wiesz, że łatwo spada ci energia, rozważ lekki posiłek wcześniej” jest komunikatem funkcjonalnym; „musisz jeść przeciwzapalnie, bo inaczej organizm będzie reagował” jest komunikatem katastroficznym i esencjalizującym. Analogicznie: „W trakcie działania masz dostęp do wody; przerwy są normalne” jest komunikatem bezpieczeństwa; „pij dużo, bo inaczej będziesz odwodniony i źle to zniesiesz” może generować nocebo, zwłaszcza u osób lękowych lub z tendencją do nadmonitorowania. W praktyce powinien obowiązywać standard: żadnego języka „detoksu”, żadnego języka „toksyn”, żadnego języka „stanów zapalnych” jako winy, bo to są formuły, które w kulturze zdrowotnej często przylegają do moralizowania i do sprzedaży preparatów.

Poziom autoobserwacji jest najbardziej subtelny, ponieważ łatwo przechodzi w spiralę kontroli. W psychoperformansie autoobserwacja ma charakter fenomenologiczny: nie służy szukaniu „wroga” w jedzeniu, tylko rozpoznaniu wzorców pobudzenia i tolerancji na bodźce. W praktyce można tu zastosować prosty protokół zapisu, analogiczny do protokołów obserwacyjnych w pracy z ciałem: (1) co i kiedy zjadłem/wypiłem, (2) jaki był kontekst (sen, stres, aktywność), (3) jak wyglądało pobudzenie w trakcie działania (energia, drażliwość, napięcie, koncentracja), (4) jakie były bodźce w działaniu (światło, dźwięk, tempo), (5) co się zmieniło po przerwie i nawodnieniu. Taki zapis nie rości sobie prawa do przyczynowości; jest narzędziem uczenia się korelacji w swoim życiu. Różnica jest zasadnicza: korelacja w zapisie to informacja do projektowania warunków wejściowych; przyczynowość jako opowieść totalna to początek mistyfikacji.

W tym miejscu warto doprecyzować, jak rozumieć chrononutrycję w kategoriach planu sytuacyjnego. Zegary dobowe i rola posiłku jako zeitgeberu są w nauce realnym obszarem badań, ale w praktyce psychoperformansu nie chodzi o wdrażanie agresywnych protokołów ograniczania okna żywieniowego ani o fetyszyzację „postu” jako narzędzia duchowej wyższości. Z punktu widzenia bezpieczeństwa i jakości pracy performatywnej liczą się trzy proste zasady: przewidywalność (regularność), dopasowanie (uwzględnienie chronotypu i zwyczajów) oraz unikanie skrajności (nie wchodzenie w działanie ani w głodzie, ani w stanie ciężkiego przejedzenia). Jeżeli działanie jest wieczorne i intensywne bodźcowo, organizator powinien brać pod uwagę wpływ późnego jedzenia na sen; jeżeli działanie jest poranne, powinien brać

pod uwagę, że niektórzy uczestnicy mają niski apetyt rano i nie można ich zawstydzać. Tak rozumiana chrononutrycja jest etyką dostępności, nie techniką optymalizacji.

Nawodnienie w planie sytuacyjnym ma również wymiar semiotyczny, który można wykorzystać bez nadużyć. W wielu kulturach podanie wody jest gestem gościnności i uznania, a więc może pełnić funkcję kontraktu wspólnotowego: „jesteś tu bezpieczny, twoje ciało jest ważne". W psychoperformansie gest podania wody może działać jako obiekt–klucz w wersji minimalistycznej: obiekt, który nie wprowadza hazardu biologicznego, a jednocześnie organizuje rytm i domyka przejście. To jest przykład zasady substytucji symbolicznej: jeśli potrzebujesz operatora przejścia, wybierz taki, który jest neutralny i odwracalny. Jednocześnie należy unikać sakralizacji wody w formie roszczeń („woda strukturyzowana", „woda informowana"), bo taka narracja natychmiast wchodzi w obszar mistyfikacji i ekonomii obietnicy.

Analogicznie wspólne jedzenie, jeśli w ogóle pojawia się w praktyce, powinno być projektowane jako rytuał gościnności i stabilizacji, a nie jako „interwencja dietetyczna". Wspólne jedzenie może wzmacniać afiliację i redukować lęk społeczny, co z perspektywy teorii przywiązania i regulacji interpersonalnej ma realne znaczenie dla zdolności do bycia świadkiem i uczestnikiem. W socjologii rytuałów Randall Collins opisywał, jak wspólna synchronizacja, wspólny rytm i wspólna uwaga budują energię emocjonalną grupy; w praktyce psychoperformansu prosta przerwa na posiłek może być właśnie takim rytuałem synchronizacji, o ile nie jest obciążona presją „zdrowotności". W tym sensie „dieta przeciwzapalna" w planie sytuacyjnym może oznaczać po prostu wybór jedzenia, które jest przewidywalne, lekkostrawne, różnorodne i możliwie dostępne dla wielu osób, bez ideologii i bez wstydu.

Na koniec trzeba nazwać najważniejsze pułapki, które psychoperformans ma obowiązek neutralizować, jeśli wchodzi na teren dietetyki. Pierwsza pułapka to ortorektyczna spirala kontroli: im więcej zakazów i moralizacji, tym większe ryzyko lęku i kompulsji. Druga pułapka to absolutyzacja „przeciwzapalności" jako rzekomego klucza do wszystkiego, co jest epistemicznym nadużyciem i łatwym narzędziem marketingu. Trzecia pułapka to nutraceutyczna ekonomia obietnicy, w której suplementy zastępują wzorzec, a język nauki jest używany do sprzedaży. Czwarta pułapka to dyfuzja odpowiedzialności: uczestnik przestaje wiedzieć, co jest wsparciem, a co roszczeniem, i zaczyna modyfikować leczenie lub decyzje życiowe pod wpływem narracji. Wszystkie te pułapki są kompatybilne z mechanizmami nocebo i z przemocą semantyczną; dlatego 37.1 zamyka się zasadą: dietetyka w psychoperformansie jest infrastrukturą stabilności i gościnności, nie doktryną i nie terapią.

37.2. Ziołolecznictwo europejskie i tradycje regionalne

Ziołolecznictwo europejskie jest w sensie historyczno-antropologicznym warstwą wielostratygraficzną: zbiorem praktyk i tekstów, które powstawały w innych reżimach prawdy niż współczesna farmakologia, a jednocześnie wytworzyły materiał empiryczny i język substancji, bez którego nie da się zrozumieć genezy nowoczesnej farmakopei. Wątki grecko-rzymskie (Hippokrates, Teofrast, Dioskurydes, Galen) wnosiły logikę jakości, mieszanin i wskazań osadzonych w humoralizmie; średniowiecze monastyczne i medycyna uniwersytecka, w dialogu z transmisją arabską, wytworzyły instytucjonalną ekonomię ogrodów aptecznych,

receptur i dyspensatoriów; renesansowe zielniki i atlasowe botaniczne opisy (Otto Brunfels, Leonhart Fuchs, Hieronymus Bock) ustanowiły w Europie nową kulturę identyfikacji roślin, która była równocześnie nauką o formie i nauką o użyciu. W epoce nowożytnej doszły silne napięcia między tradycją galenową a paracelsjańską „spagirią" i iatrochemią (Paracelsus jako figura przejścia między symboliką a chemią), a wraz z profesjonalizacją aptekarstwa i medycyny państwowej pojawił się coraz ostrzejszy rozdział między domowym „zielarstwem" a praktyką apteczną, co jednak nie zlikwidowało obiegu tradycyjnego, tylko przesunęło go w sferę wiedzy regionalnej, rodzinnej i wiejskiej. W Europie Środkowo-Wschodniej, w tym w tradycjach słowiańskich i bałtyckich, ziołolecznictwo splatało się z rytuałami kalendarzowymi, praktykami ochronnymi i obrzędowością; w Skandynawii oraz na obszarach celtyckich silniej widoczne były modele wiedzy lokalnej sprzężone z surowym klimatem i sezonowością, co dawało inne reżimy magazynowania, suszenia i stosowania. Ta różnorodność jest dla psychoperformansu kluczowa nie jako „egzotyka", lecz jako dowód, że roślina w praktyce kulturowej jest zawsze jednocześnie substancją, znakiem i nośnikiem relacji z miejscem, pamięcią i wspólnotą.

Nowoczesna fitoterapia i farmakognozja wyprowadziły z tej tradycji język surowca roślinnego jako materiału o zmiennym składzie, wymagającego identyfikacji gatunkowej, standaryzacji i kontroli jakości; to jest radykalna zmiana epistemologiczna w porównaniu z dawną logiką „podobieństwa", „sygnatur" i analogii. W perspektywie współczesnej roślina lecznicza nie jest „esencją natury", tylko układem metabolitów wtórnych i pierwotnych, których profil zależy od chemotypu, gleby, ekspozycji, stresu środowiskowego, terminu zbioru i sposobu przetworzenia; dlatego fundamentalne stają się pojęcia takie jak standaryzacja na markery, stabilność ekstraktu, rozpuszczalność frakcji aktywnych, a także ryzyko zafałszowań i zanieczyszczeń. W praktykach aptecznych i regulacyjnych w Europie funkcjonuje pojęcie monografii surowca roślinnego i oceny tradycyjnego użycia, ale równolegle obowiązuje farmakowigilancja i analiza interakcji, bo nawet „łagodne" zioła mogą modulować enzymy metabolizujące leki lub wpływać na hemostazę, ciśnienie czy pobudzenie układu nerwowego. Przykładem często przywoływanym w literaturze klinicznej jest dziurawiec zwyczajny (Hypericum perforatum), którego składniki mogą wpływać na metabolizm wielu substancji, co pokazuje, że w obiegu tradycyjnym „naturalność" była kategorią moralną, a w obiegu naukowym bezpieczeństwo jest kategorią relacyjną i kontekstową. W tej książce to przesunięcie ma znaczenie metodologiczne: psychoperformans może korzystać z roślin i ich sensorium jako elementów planu sytuacyjnego, ale nie ma prawa używać języka, który sugeruje leczenie, diagnozę albo pewność mechanizmu, jeżeli nie ma ku temu podstaw, a jednocześnie ma obowiązek rozpoznawać obszary ryzyka: toksyczność związków takich jak alkaloidy pirolizydynowe w części roślin, historyczne katastrofy wynikające z pomyłek gatunkowych i zafałszowań, oraz realne szkody wynikające z niekontrolowanej eskalacji dawek.

Z perspektywy psychoperformansu najważniejsze jest jednak to, że ziołolecznictwo europejskie nie jest jedynie „techniką substancji", lecz również technologią relacji: sposobem organizacji czasu, budowania uważności i regulowania pobudzenia poprzez rytm przygotowania naparu, zapach, gorycz, ciepło, dotyk i sam akt podania. Te elementy mają charakter performatywny, bo wytwarzają kontekst, w którym ciało rozpoznaje, że dzieje się coś określonego; jednocześnie są one podatne na mistyfikację, jeśli zostaną obudowane roszczeniem totalnym („to cię uzdrowi", „to cię oczyści", „to usuwa toksyny") albo jeśli zostaną użyte jako narzędzie presji. W języku praktyki kluczowe staje się rozdzielenie funkcji biologicznej od funkcji rytualno-semiotycznej: roślina może być obiektem–kluczem jako materiał o

określonej fakturze i zapachu, może być znakiem lokalności i pamięci, może być elementem kontraktu gościnności, ale nie może być narzędziem przejęcia autorytetu klinicznego przez narrację. Z tego wynika również obowiązek etyczny wobec tradycji regionalnych: nie wolno „uśredniać" i kolonizować lokalnych praktyk przez jedną opowieść o „europejskim zielarstwie", bo w rzeczywistości istnieją różne porządki wiedzy, różne reżimy autorytetu (rodzina, wiejska znachorka, aptekarz, medycyna klasztorna, medycyna uniwersytecka), a także różne strategie ochrony i tabu związane z roślinami; psychoperformans, jeśli ma być praktyką odpowiedzialną, musi traktować te tradycje jako archiwa relacji, nie jako magazyn chwytliwych symboli.

Współczesna fitoterapia europejska funkcjonuje na styku trzech reżimów: tradycji praktyki domowej i regionalnej, tradycji aptecznej oraz reżimu oceny naukowej, w którym surowiec roślinny jest materiałem wymagającym identyfikacji, standaryzacji i oceny bezpieczeństwa. W tym trzecim reżimie kluczowe są narzędzia farmakognozji i analityki: botanika systematyczna i taksonomia (w tym kryteria identyfikacji morfologicznej, mikroskopowej i chemotaksonomicznej), kontrola jakości partii surowca (zanieczyszczenia, domieszki, mykotoksyny, metale ciężkie, pestycydy), analiza profilu metabolitów wtórnych (chromatografia cieczowa i gazowa, spektrometria mas, fingerprinting chemiczny, chemometria) oraz weryfikacja spójności ekstraktów poprzez standaryzację na markery. Jednocześnie europejski aparat instytucjonalny zbudował język monografii i ocen tradycyjnego użycia, w którym rozróżnia się dowody kliniczne, dowody farmakologiczne i długi horyzont użycia historycznego; istotną rolę pełnią tu europejskie tradycje monografii oraz opracowań eksperckich, a w praktyce rynkowej także standardy dobrej praktyki zbioru i uprawy (GACP) oraz dobrej praktyki wytwarzania (GMP) w odniesieniu do ekstraktów. Dla psychoperformansu jest to ważne nie po to, by „udawać farmakologię", lecz po to, by rozumieć, gdzie kończy się bezpieczna praca na sensorium rośliny jako znaku i obiektu, a zaczyna obszar realnego ryzyka wynikającego z jakości surowca, interakcji i błędów identyfikacyjnych.

Jeżeli spojrzeć na europejskie zielarstwo w długim trwaniu, widać, że jest ono ciągłym negocjowaniem autorytetów: od tekstów antycznych (Dioskurydes i tradycja De materia medica, Galen i galenizm), przez transmisje średniowieczne (kompilacje i kompendia medyczne, kultura klasztornych ogrodów ziołowych, a także tradycja poradników higieny i diety w typie Tacuinum Sanitatis), aż po renesansową eksplozję zielników i atlasów botanicznych (Brunfels, Fuchs, Bock) oraz nowożytne syntezy, w których miesza się obserwacja, astrologiczna korespondencja i praktyka apteczna (Nicholas Culpeper jako przykład angielskiego obiegu ludowo-astrologicznego). W Europie Środkowej ważnym punktem odniesienia pozostaje tradycja zielników w językach narodowych, z polskiej perspektywy w szczególności Zielnik Szymona Syreńskiego (Syreniusza) z początku XVII wieku, który stanowi świadectwo przenikania się wiedzy uczonej, aptecznej i potocznej. Równolegle osobną linię stanowią tradycje iatrochemiczne i paracelsjańskie, w których roślina jest nie tylko „materią", ale też elementem programu transformacji, a obróbka surowca bywa ujęta w języku „arcana" i „esencji"; niezależnie od oceny tych narracji, ich wpływ na europejskie wyobrażenie o ekstrakcji i koncentracji jest faktem kulturowym. Psychoperformans, jeżeli sięga po ziołolecznictwo jako pole inspiracji, musi więc umieć rozpoznać, z jakiej genealogii bierze dany gest, słowo i obiekt, oraz czy nie przemyca wraz z nimi mistyfikacji autorytetu.

Na poziomie praktyk regionalnych europejskie tradycje zielarskie układają się w krajobrazy surowców związanych z dostępnością i sezonowością, a nie z „uniwersalną listą roślin mocy".

W obiegu środkowoeuropejskim powracają rośliny z rodzin o silnym profilu aromatycznym i goryczkowym, których cechy sensoryczne łatwo wbudowują się w rytuał domowy: rumianek (Matricaria chamomilla), krwawnik (Achillea millefolium), lipa (Tilia), pokrzywa (Urtica dioica), mięta (Mentha), melisa (Melissa officinalis), szałwia (Salvia officinalis), tymianek (Thymus), kozłek (Valeriana officinalis), czarny bez (Sambucus nigra), głóg (Crataegus) czy prawoślaz (Althaea officinalis). Ich „działanie" w sensie kulturowym jest zawsze podwójne: z jednej strony wchodzą w język farmakologiczny jako surowce o określonych grupach związków (olejki eteryczne bogate w terpenoidy, flawonoidy, fenolokwasy, garbniki, saponiny, irydoidy, glikozydy), z drugiej strony są nośnikami pamięci i stylu życia, bo wracają w tych samych porach roku, w tych samych domach, w tych samych gestach zbioru, suszenia i parzenia. Dla psychoperformansu oznacza to, że zioło jest archetypem obiektu–klucza w wersji lokalnej: nie jest neutralnym rekwizytem, lecz materialnym operatorem relacji z miejscem i czasem, a więc jego włączenie do planu sytuacyjnego wymaga szczególnej dyscypliny interpretacyjnej, aby nie zamienić lokalnej praktyki troski w egzotyzującą dekorację.

Formy przygotowania roślin stanowią osobny wymiar praktyki, równie ważny jak sama „lista surowców", ponieważ to technologia ekstrakcji jest zarazem technologią doświadczenia. Napar (infusum) i odwar (decoctum) różnią się nie tylko temperaturą i czasem, ale też tym, jakie frakcje sensoryczne i chemiczne stają się dostępne; maceracja na zimno, nalewki alkoholowe, syropy, oksymiele, maści i okłady tworzą całe spektrum protokołów, w których czas, ciepło, lepkość, zapach i gorycz są elementami dramaturgii. W psychoperformansie to właśnie ta dramaturgia może być użyta w sposób odpowiedzialny: parzenie ziół jako rytm, otwarcie pojemnika z suszem jako gest orientacji w pamięci zapachu, moździerz jako obiekt–klucz, czarka jako narzędzie gościnności, ciepło jako regulator pobudzenia, a cisza w trakcie przygotowania jako retoryka nie-nadmiaru. Kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt układają się tu w spójną sekwencję bez żadnej potrzeby roszczenia leczniczego: roślina staje się operatorem uwagi i relacji, nie substytutem kliniki.

Równocześnie właśnie w ziołolecznictwie ryzyko jest często bardziej „systemowe" niż „toksyczne" w sensie potocznym, bo dotyczy jakości, identyfikacji i interakcji, a nie tylko samej rośliny. Błędy botaniczne i pomyłki gatunkowe, zanieczyszczenia, fałszowanie surowca, a także niekontrolowane łączenie preparatów z farmakoterapią tworzą obszar, w którym „tradycja" przestaje być tarczą. Przykłady dobrze udokumentowanych problemów uczą, że ostrożność nie jest histerią: dziurawiec (Hypericum perforatum) bywa przywoływany jako klasyczny przypadek rośliny o realnym potencjale interakcji z metabolizmem leków, lukrecja (Glycyrrhiza glabra) jako przykład surowca, którego składniki mogą przy długotrwałym i intensywnym użyciu wpływać na gospodarkę elektrolitową i ciśnienie, żywokost (Symphytum officinale) jako ostrzeżenie związane z alkaloidami pirolizydynowymi i ryzykiem hepatotoksyczności przy stosowaniu wewnętrznym, a rośliny z rodzaju Aristolochia jako dramatyczny przykład ryzyka kwasu arystolochowego i ciężkich powikłań nerkowych. Do tego dochodzą reakcje alergiczne, szczególnie w rodzinach takich jak astrowate, podrażnienia i neurotoksyczność przy niewłaściwym obchodzeniu się z olejkami eterycznymi (zwłaszcza przy eskalacji dawek i przy użyciu doustnym), a także ryzyko u grup wrażliwych, w tym w ciąży, w okresie laktacji i u dzieci. W psychoperformansie wniosek jest prosty: im bardziej roślina ma być traktowana jako substancja, a nie jako znak, tym bardziej trzeba przesunąć odpowiedzialność do reżimu profesjonalnego i tym mniej miejsce na improwizację.

Aby ziołolecznictwo europejskie mogło zostać włączone do psychoperformansu w sposób metodologicznie zdyscyplinowany, potrzebny jest rozdział kompetencji: to, co w planie sytuacyjnym jest pracą na znaku, rytmie i relacji, nie może być jednocześnie komunikowane jako interwencja lecznicza. Ten rozdział nie jest kwestią „ostrożności językowej" w sensie kosmetycznym, tylko kwestią statusu poznawczego praktyki. W fitoterapii i etnofarmakologii (Michael Heinrich, Andrea Pieroni) roślina jest materiałem o zmiennym profilu chemicznym, a prawomocność wnioskowania o działaniu jest funkcją jakości surowca, dawki, sposobu ekstrakcji i kontekstu klinicznego; w psychoperformansie roślina może pełnić rolę operatora uwagi i kontraktu, ale nie ma tu mechanizmu weryfikacyjnego, który uprawomocniałby roszczenia o skuteczności medycznej. Dlatego bezpieczna integracja roślin odbywa się w reżimie funkcjonalnym: roślina jako obiekt–klucz, roślina jako indeks lokalności, roślina jako narzędzie organizacji czasu, roślina jako medium sensorium, a nie roślina jako „lek" w narracji prowadzącego.

Jeśli jednak praktyka dotyka choćby pośrednio pola fitoterapii, powinna rozpoznawać istniejące w Europie instrumenty oceny, które wyznaczają standardy jakości i bezpieczeństwa, nawet jeśli psychoperformans nie jest instytucją medyczną. W obiegu europejskim funkcjonują monografie i komitety oceniające roślinne produkty lecznicze i tradycyjne użycie, w tym monografie tworzone w ramach niemieckiej Komisji E, opracowania ESCOP oraz monografie i opinie komitetu HMPC działającego przy EMA. To są narzędzia, które nie rozstrzygają wszystkiego, ale ustanawiają minimalny język: identyfikacja surowca, tradycyjne wskazania, przeciwwskazania, działania niepożądane, interakcje, a także ryzyka związane z jakością surowca. Psychoperformans nie ma obowiązku cytować tych dokumentów w każdej praktyce, ale ma obowiązek rozumieć, że „zioło" nie jest jednorodną kategorią moralną i że bezpieczeństwo nie wynika z naturalności, tylko z relacji między surowcem, sposobem użycia i kontekstem.

Najbardziej zgodna z etyką nie-zawłaszczania jest taka integracja roślin, która maksymalizuje wartość semiozy i minimalizuje hazard biologiczny. Oznacza to preferencję dla form, w których roślina jest obecna jako materiał w przestrzeni, jako zapach suszu, jako dotyk liścia, jako obraz zielnika, jako gest przygotowania, jako rekwizyt pamięci, a nie jako substancja przyjmowana w dawkach, które wymagałyby profesjonalnego nadzoru. W praktyce planu sytuacyjnego można traktować roślinę jako operator progu: otwarcie słoja z suszem, wspólne rozpoznanie zapachu, nazwanie lokalnej nazwy, dotknięcie faktury, ustawienie w przestrzeni jako obiekt–klucz, a następnie świadome odłożenie, czyli domknięcie relacji. Taki gest jest formalnie bliski temu, co w antropologii zmysłów i w fenomenologii ucieleśnienia opisuje się jako „zakotwiczenie w materialności": znaczenie rodzi się w interakcji z materią, nie w deklaracji autorytetu. Jeżeli do tego dołącza się napar, to musi to być ujęte jako element gościnności i rytmu, a nie jako „procedura działająca na organizm"; w przeciwnym razie psychoperformans zaczyna imitować klinikę i produkuje ryzyko semantyczne.

Z perspektywy tradycji regionalnych szczególnie istotne jest unikanie dwóch błędów: romantyzacji i unifikacji. Romantyzacja polega na tym, że praktyki wiejskie i rodzinne zostają przedstawione jako „czysta mądrość natury", a tym samym traci się ich realną historię: ubóstwo infrastruktury medycznej, konieczność samopomocy, ale też ryzyko pomyłek i szkodliwych praktyk. Unifikacja polega na tworzeniu uśrednionej „euromedycyny roślinnej", w której giną różnice klimatyczne, ekonomiczne i językowe, a zioło staje się wymiennym symbolem.

Tymczasem w regionach alpejskich inny jest repertuar surowców i inny jest reżim przechowywania niż w obszarach śródziemnomorskich; w tradycjach bałtyckich i nordyckich inaczej organizuje się sezonowość, inaczej rozumie się granicę między jedzeniem a „domowym lekiem", a w Europie Środkowo-Wschodniej silniej obecne są zioła wplecione w kalendarz obrzędowy i praktyki ochronne. Psychoperformans, jeśli sięga po tę warstwę, powinien umieć powiedzieć: skąd dana praktyka pochodzi, jakie relacje społeczne ją utrzymywały, jakie miała funkcje poza „działaniem", oraz dlaczego w tym konkretnym miejscu i czasie ma sens jej przywołanie. W przeciwnym razie roślina staje się dekoracją, a nie obiektem–kluczem.

W tym kontekście warto włączyć standard etyczny znany z etnobiologii i etnobotaniki: wiedza lokalna nie jest „wolnym zasobem", tylko relacją, która ma swoich depozytariuszy, konteksty i wrażliwości. W praktykach badawczych podkreśla się to choćby w Kodeksie Etyki Międzynarodowego Towarzystwa Etnobiologii, gdzie akcentuje się zgodę, szacunek dla własności kulturowej, unikanie szkody oraz odpowiedzialność za sposób prezentacji. Psychoperformans, jako praktyka sztuki żywej, powinien adoptować analogiczny rygor: nie teatralizować praktyk regionu jako „magii", nie przywłaszczać lokalnych nazw i rytuałów bez uznania ich statusu, nie obiecywać „powrotu do korzeni" jako towaru. Jeżeli roślina ma reprezentować lokalność, lokalność nie może być tylko estetyką; musi być także troską o kontekst, w tym o ekologię zbioru, o nieeksploatowanie stanowisk i o unikanie presji na rzadkie gatunki. Tu zresztą powraca zasada minimalnej ingerencji: włączanie roślin do planu sytuacyjnego nie może generować negatywnych efektów środowiskowych ani społecznych.

Wreszcie, psychoperformans powinien posiadać wewnętrzny protokół bezpieczeństwa dla wszelkich praktyk roślinnych, nawet jeśli są one wprowadzone wyłącznie jako elementy sensorium. Protokół ten nie jest poradą medyczną, lecz procedurą minimalizacji ryzyka w zdarzeniu performatywnym. Obejmuje on kontrolę źródła surowca (wiarygodność, brak niekontrolowanych mieszanek), unikanie koncentratów o wysokiej sile działania i wysokim ryzyku podrażnień (zwłaszcza olejków eterycznych używanych niezgodnie z przeznaczeniem), neutralny język komunikacji (bez obietnic i bez straszenia), a także prawo do odmowy kontaktu z bodźcem zapachowym i smakowym, bo wrażliwość sensoryczna i doświadczenia awersyjne są realnym komponentem dostępności. W dokumentacji planu sytuacyjnego roślina powinna być opisana jako element kompozycji: co wnosi w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, jakie ma parametry intensywności, jak wygląda procedura przerwania, i w jaki sposób świadek monitoruje, czy symbol nie przesuwa się w stronę przymusu sensu. To jest praktyczny sens rozpoznania naukowego: nie „udowadniać" działania zioła, tylko kontrolować warunki, w których zioło staje się nośnikiem relacji, a nie nośnikiem mistyfikacji.

Domknięcie 37.2 polega więc na paradoksalnie prostym wniosku: europejskie ziołolecznictwo jest dla psychoperformansu cenne przede wszystkim jako archiwum materialnych technik troski, a nie jako magazyn obietnic. Właśnie dlatego wymaga największej dyscypliny epistemicznej i etycznej. Roślina jako obiekt–klucz może przełamywać, wyzwalać, rozładowywać, otwierać i przekształcać relacje, ale tylko wtedy, gdy prowadzący nie zawłaszcza jej autorytetem „wiedzy tajemnej" ani autorytetem pseudoklinicznym, a uczestnik zachowuje prawo do odmowy interpretacji i prawo do przerwania ekspozycji. W tej konfiguracji tradycja regionalna nie jest teatrem, lecz kontekstem; roślina nie jest „lekiem", lecz znakiem; a praktyka nie jest terapią, lecz precyzyjnie zaprojektowanym zdarzeniem, które świadomie ogranicza ryzyko i świadomie utrzymuje granice własnych kompetencji.

37.3. Suplementacja a rola oczekiwań i kontekstu

Suplementacja jest dziś jednym z najbardziej „gęstych" kulturowo obszarów praktyk troski o siebie, ponieważ na jednym stole spotykają się równocześnie: biochemia mikro- i makroskładników, farmakologia substancji czynnych i ich interakcji, regulacje rynku i języka oświadczeń zdrowotnych, ekonomia marketingu oraz – co dla psychoperformansu kluczowe – psychobiologia oczekiwań i znaczenia. W tym polu suplement jest obiektem granicznym (boundary object w sensie Susan Leigh Star): może być dla jednej osoby neutralnym „uzupełnieniem", dla innej rytuałem kontroli, dla kolejnej symbolicznym „włącznikiem sprawczości", a dla jeszcze innej narzędziem eskalacji lęku i autodiagnozy. Psychoperformans nie może wejść w tę przestrzeń bez rygoru epistemicznego, ponieważ suplementacja ma wyjątkową zdolność do generowania narracji samousprawiedliwiających: „działa, bo czuję", „nie działa, bo jeszcze nie rozumiem", „działa, bo tak mówią", „działa, bo jest naturalne". To są klasyczne mechanizmy immunizacji i mistyfikacji, których książka konsekwentnie unika, jednocześnie nie odrzucając faktu, że w realnym życiu ludzi suplementy funkcjonują jako element praktyk codziennych, a więc będą wchodzić w plan sytuacyjny choćby przez tło zachowań, oczekiwań i symbolicznych zobowiązań.

Pierwsza oś porządkowania dotyczy statusu ontologicznego suplementu: to nie jest lek w sensie rygoru dowodowego i reżimu odpowiedzialności, nawet jeśli bywa komunikowany językiem „prawie-leku". W obiegu europejskim suplementy diety są zasadniczo traktowane jako żywność w specjalnej formie, a nie produkty lecznicze; w praktyce oznacza to inny typ kontroli przedrynkowej, inny ciężar dowodu skuteczności i inne ramy komunikacyjne. Równolegle funkcjonują wyroby medyczne, środki spożywcze specjalnego przeznaczenia oraz produkty lecznicze roślinne, co dla użytkownika bywa nieprzejrzyste, a rynek wykorzystuje tę nieprzejrzystość, tworząc hybrydy symboliczne: kapsułka wygląda jak lek, etykieta brzmi jak monografia, a narracja sugeruje mechanizm. Z perspektywy psychoperformansu to nie jest detal prawny, tylko fakt semantyczny: forma produktu i język opisu współtworzą oczekiwanie, a oczekiwanie jest zmienną aktywną, nie dekoracją. Dlatego w tej książce suplementacja będzie omawiana nie jako „lista rzeczy, które warto brać", lecz jako reżim znaczeń i praktyk, który może wzmacniać albo destabilizować regulację pobudzenia, interocepcję i poczucie sprawczości.

Druga oś dotyczy roli oczekiwań i kontekstu, czyli tego, co w badaniach nad placebo i nocebo jest opisywane jako efekt kontekstu (context effects) oraz odpowiedź na znaczenie (meaning response, termin kojarzony z Danielem Moermanem). W pracach Fabrizia Benedettiego, Luany Colloca i Teda Kaptchuka pokazano wielokrotnie, że to, co pacjent wie, czego się spodziewa, jak rozumie procedurę i jak jest traktowany, moduluje subiektywne i obiektywizowalne komponenty doświadczenia, w tym ból, lęk i parametry autonomiczne. Mechanizmy te są wielotorowe: obejmują uczenie asocjacyjne (conditioning), oczekiwanie (expectancy), uwagę selektywną, a także neurobiologiczne ścieżki z udziałem układów opioidowego i dopaminergicznego oraz osi stresu. Badania Tor D. Wagera i zespołów neuroobrazowych sugerowały, że sugestia i kontekst mogą zmieniać przetwarzanie bodźców bólowych w sieciach mózgowych, co jest istotne nie jako argument „wszystko jest w mózgu", tylko jako dowód, że mózg jest narzędziem integracji sygnału z interpretacją. W suplementacji ta integracja jest szczególnie silna, bo często brakuje natychmiastowego, jednoznacznego wskaźnika działania, a

więc pole interpretacji jest szerokie; w szerokim polu interpretacji rośnie rola narracji, ceny, autorytetu, estetyki opakowania i rytuału zażywania.

W praktykach codziennych suplement działa więc często jak obiekt–klucz w wersji farmakosemiotycznej: kapsułka, tabletka, proszek w shakerze albo krople stają się materialnym operatorem przejścia między „starym ja" a „ja, które o siebie dba", a rytm przyjmowania buduje mikroinstytucję kontroli. Socjologia medykalizacji (Peter Conrad) oraz analizy biopolityki i rządzenia sobą (Michel Foucault, Nikolas Rose) pozwalają zobaczyć suplementację jako technikę siebie, która bywa narzędziem emancypacji (odzyskuję sprawczość), ale równie często narzędziem samonadzoru (muszę stale optymalizować parametry). Psychoperformans, jako praktyka oparta na świadomym projektowaniu sytuacji, musi rozumieć, że suplement może „pracować" niezależnie od chemii: może zwiększać poczucie kontroli, może stabilizować rytm dnia, może obniżać lęk przez sam fakt posiadania procedury, ale może też wzmacniać hipochondryczną czujność, eskalować monitorowanie ciała i budować zależność od zewnętrznego artefaktu. W tym sensie suplementacja jest polem, gdzie placebo i nocebo stają się społecznymi technologiami codzienności, a nie tylko zjawiskami klinicznymi.

Trzecia oś dotyczy hazardu biologicznego i hazardu informacyjnego, które w suplementacji często się splatają. Hazard biologiczny obejmuje zmienność jakości, możliwość zanieczyszczeń, rozbieżność między deklaracją a zawartością, ryzyko przedawkowania niektórych mikroelementów i witamin, a także realne interakcje z lekami – szczególnie wtedy, gdy suplement zawiera substancje o aktywności farmakologicznej, na przykład ekstrakty roślinne wpływające na enzymy metabolizujące, hemostazę czy układ nerwowy. Hazard informacyjny obejmuje natomiast język: sugestywne opowieści o „niedoborach" bez diagnostyki, narracje o „toksynach", symulowanie pewności mechanizmu, oraz przenoszenie odpowiedzialności na użytkownika („jeśli nie działa, to źle to robisz"). Psychoperformans, który ma pozostawać praktyką rozpoznawaną naukowo, nie może reprodukować tego hazardu, nawet jeśli robiłby to „w dobrej wierze". Suplementacja może być opisana jako element świata życia, ale nie może zostać wciągnięta w logikę roszczenia: w tej książce nie ma miejsca na obietnice, jest miejsce na analizę, jak oczekiwanie i kontekst organizują doświadczenie oraz jak uniknąć języka, który generuje nocebo i zależność.

Jeżeli potraktować suplement jako obiekt graniczny w sensie Susan Leigh Star i Jamesa R. Griesemera, widać natychmiast, że jego „działanie" jest złożeniem co najmniej trzech porządków: porządku materialnego (substancja, dawka, biodostępność), porządku regulacyjno-instytucjonalnego (kategorie prawne, reżimy dowodu, język dozwolonych oświadczeń) oraz porządku semiotyczno-afektywnego (oczekiwanie, autorytet, rytuał, identyfikacja). W psychoperformansie nie wolno redukować tego do jednej osi, bo każda redukcja natychmiast produkuje mistyfikację: albo biologizującą (wszystko jest chemią i musi działać), albo psychologizującą (wszystko jest w głowie i nic nie jest realne), albo kulturową (to tylko moda). Tymczasem realny świat użytkownika jest hybrydą, w której kapsułka działa jako materialny nośnik narracji, a narracja działa jako układ sterowania uwagą i pobudzeniem. Z perspektywy planu sytuacyjnego oznacza to, że suplementacja jest częścią warunków początkowych zdarzenia: przychodzi razem z nawykami, lękami, obietnicami i „rachunkami sumienia" wobec własnego ciała, a więc staje się tłem, które może wzmacniać albo zakłócać pracę w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt.

Porządek regulacyjny jest tu nie do pominięcia, bo determinuje ekologię informacji, w której powstaje oczekiwanie. W Unii Europejskiej suplementy diety są zasadniczo klasyfikowane jako żywność w skoncentrowanej formie i podlegają innemu reżimowi niż produkty lecznicze, co w praktyce przekłada się na asymetrię odpowiedzialności: lek wymaga udowodnienia skuteczności i bezpieczeństwa w określonych standardach badań, suplement funkcjonuje w modelu, w którym język marketingu i język „edukacji" łatwo przenikają się, a ciężar interpretacji spada na użytkownika. Jednocześnie europejski reżim oświadczeń żywieniowych i zdrowotnych, kojarzony z rygorem autoryzacji claimów oraz z rolą instytucjonalnej oceny naukowej, wytwarza specyficzny paradoks komunikacyjny: tam, gdzie oświadczenia są ograniczone, narracja przenosi się w sferę sugestii, niedopowiedzeń, rekomendacji influencerów i opowieści „case'owych". W psychoperformansie trzeba ten paradoks nazywać wprost: ograniczenia dowodowe nie znikają dlatego, że język stał się bardziej poetycki, a sugestia nie przestaje działać dlatego, że nie jest formalnym oświadczeniem. Różnica między roszczeniem a sugestią jest prawnie istotna, ale psychofizjologicznie bywa drugorzędna, bo oczekiwanie wytwarza się również z tonu, autorytetu i rytuału.

Mechanizm wytwarzania oczekiwań w suplementacji można opisać precyzyjnie w kategoriach psychologii poznawczej, bez uciekania w metafizykę. Kluczowe są tu: błąd konfirmacji (klasycznie opisywany przez Raymonda Nickersona), heurystyki dostępności i reprezentatywności (Tversky i Kahneman), błąd post hoc ergo propter hoc, a także regresja do średniej, która w praktyce powoduje, że wiele interwencji podejmowanych w momencie pogorszenia będzie „wyglądało" na skuteczne, bo stan i tak ma tendencję do powrotu w okolice typowego poziomu. Do tego dochodzi naturalna fluktuacja objawów i nastroju, efekt nowości, zmiany sezonowe, zmiany snu i stresu; w takim środowisku interpretacyjnym suplement staje się łatwym kozłem ofiarnym albo łatwym bohaterem. Psychoperformans, jako praktyka rozpoznawana naukowo, powinien umieć pokazać uczestnikowi te mechanizmy bez zawstydzania: nie po to, by odebrać mu sprawczość, lecz by chronić go przed przemocą narracji, w której każdy stan ciała ma jednego sprawcę i jedną kapsułkę jako rozwiązanie.

W badaniach nad placebo i nocebo najważniejszym wkładem, z którym suplementacja jest strukturalnie zgodna, jest koncepcja odpowiedzi na znaczenie Daniela E. Moermana oraz prace Fabrizia Benedettiego, Luany Colloca i Teda Kaptchuka, które pokazały, że oczekiwanie, uczenie asocjacyjne i relacja z autorytetem modulują nie tylko deklaracje, lecz także parametry przetwarzania bodźców i regulacji autonomicznej. To nie jest argument za „magicznością" suplementów, tylko argument za tym, że suplement jako artefakt jest nośnikiem znaczenia i że znaczenie jest biologicznie implementowane. W suplementacji widać to szczególnie wyraźnie w obszarach, gdzie miary są miękkie: energia, senność, napięcie, komfort trawienny, „jasność umysłu", poziom lęku. Te domeny są wrażliwe na modulację uwagi i interpretacji, a jednocześnie ich ocena jest podatna na autosugestię; dlatego ryzyko nocebo rośnie, gdy komunikacja jest katastroficzna („masz niedobór", „bez tego się posypiesz"), a ryzyko immunizacji rośnie, gdy komunikacja jest totalizująca („to działa zawsze, tylko musisz umieć brać"). Psychoperformans ma tu obowiązek konsekwentnego rozróżniania: można opisywać, że kontekst i rytuał wpływają na doświadczenie, ale nie wolno z tego robić dowodu skuteczności substancji ani dowodu „ukrytej diagnozy".

Kolejną warstwą jest technologia autośledzenia i kultura biomarkerów, czyli sytuacja, w której użytkownik łączy suplementację z pomiarami i zapisem, często inspirowanymi ruchem

Quantified Self (Gary Wolf). Z jednej strony ta kultura może wspierać uważność i redukować chaos interpretacyjny, z drugiej strony może eskalować nadmonitorowanie, czyli stan, w którym ciało staje się ekranem ciągłej kontroli, a każda fluktuacja jest przeżywana jako alarm. W psychologii zdrowia i w badaniach nad lękiem somatycznym opisuje się mechanizmy, w których uwaga selektywna na sygnały z ciała zwiększa intensywność odczuwania i interpretację zagrożenia; w praktyce suplementacji wygląda to tak, że pojawia się pętla: biorę – sprawdzam – odczuwam – interpretuję – zmieniam dawkę – sprawdzam ponownie. Taka pętla może być w pełni kompatybilna z nocebo, bo zwiększa czujność i obciążenie poznawcze, a zarazem z immunizacją, bo każdy wynik da się dopasować do narracji. Psychoperformans, jeśli pracuje na interocepcji i regulacji uwagi, musi widzieć w tej pętli realny czynnik ryzyka: suplement jako obiekt–klucz potrafi stać się „centralnym obiektem kontroli", który zawłaszcza przestrzeń doświadczenia.

Niezależnie od porządku semantycznego istnieje porządek materialny, którego nie wolno ignorować, ponieważ niektóre suplementy mają realną aktywność farmakologiczną albo realny profil ryzyka wynikający z dawki i interakcji. W ujęciu farmakologicznym kluczowe są pojęcia biodostępności, kinetyki wchłaniania, efektu matrycy żywnościowej, wiązania z białkami, metabolizmu i eliminacji, a także potencjalnej indukcji lub hamowania enzymów metabolizujących. Do tego dochodzą kwestie jakości: standaryzacja ekstraktów, zmienność partii, możliwość zanieczyszczeń, rozbieżność między deklaracją a zawartością. Psychoperformans nie wchodzi tu w rolę instytucji weryfikującej, ale ma obowiązek językowego „odbezpieczenia" mitu naturalności: „naturalne" nie oznacza przewidywalne, a „suplement" nie oznacza wolne od ryzyka. To jest dokładnie ta sama logika, którą wcześniej wprowadzono przy ziołach: im bardziej mówimy o substancji, tym bardziej powinniśmy przejść na reżim profesjonalny, a im bardziej mówimy o znaku, tym bardziej musimy unikać wprowadzania substancji jako „ukrytej terapii".

Dlatego w psychoperformansie potrzebne są dwa równoległe standardy komunikacyjne dotyczące suplementacji. Pierwszy standard to standard semantyczny: prowadzący nie sugeruje, że suplementacja jest warunkiem uczestnictwa, nie wartościuje moralnie „brania" i „niebrania", nie buduje tożsamości grupy wokół protokołu kapsułek, nie opowiada o „niedoborach" bez diagnostyki, nie uzależnia sensu działania od „poprawnej biochemii". Drugi standard to standard bezpieczeństwa relacyjnego: prowadzący nie zachęca do zmian w farmakoterapii, nie sugeruje odstawiania leków, nie wchodzi w język zaleceń dawkowania, nie „diagnozuje" reakcji na suplement jako dowodu czegokolwiek o ciele uczestnika, a w razie wątpliwości konsekwentnie odsyła do profesjonalnej konsultacji. Te standardy są częścią planu sytuacyjnego w takim samym sensie jak parametry światła i dźwięku: mają zapobiegać przeciążeniu i zapobiegać konfliktowi autorytetów, który w praktykach paramedycznych jest jednym z najbardziej destrukcyjnych źródeł zależności.

Jeżeli suplementacja ma zostać opisana w psychoperformansie w sposób rzetelny, trzeba przyjąć, że „efekt" jest tu zawsze wieloskładnikowy, a sama kategoria efektu bywa myląca, bo miesza trzy odmienne rodzaje zmiany: zmianę biologiczną (farmakokinetyczną i farmakodynamiczną), zmianę poznawczo-afektywną (oczekiwanie, uwaga, interpretacja) oraz zmianę behawioralno-organizacyjną (rytuał, dyscyplina, porządek dnia). W praktyce psychoperformansu to właśnie komponent behawioralny bywa najważniejszy: sam fakt, że ktoś wprowadza stały rytm przyjmowania preparatu, często pociąga za sobą regularizację snu,

posiłków, nawodnienia, a także zwiększa poczucie sprawczości. Ten układ łatwo generuje błąd atrybucji: to, co jest skutkiem reorganizacji dnia, zostaje przypisane kapsułce jako „czynnikowi aktywnemu”. Ten błąd atrybucji nie jest dowodem na naiwność uczestnika; jest dowodem na to, że układ człowiek–nawyk–znaczenie działa jak system adaptacyjny. Dlatego język psychoperformansu musi umieć powiedzieć: „to mogło wynikać z kilku źródeł jednocześnie”, bez oskarżenia i bez rozproszenia sensu. Jest to warunek utrzymania epistemicznej uczciwości, czyli tego, co w tradycji medycyny opartej na dowodach (David L. Sackett) nazywa się dyscypliną wnioskowania i odpornością na narracje totalne.

W badaniach nad placebo i nocebo szczególnie użyteczne dla opisu suplementacji jest przesunięcie od potocznego „to jest w głowie” do modeli predykcyjnych, w których doświadczenie jest wynikiem integracji sygnału i przewidywań. Modele przetwarzania predykcyjnego i tzw. predictive coding, rozwijane w neuronaukach poznawczych m.in. przez Karla Fristona i Andy’ego Clarka, pozwalają opisać, dlaczego kontekst i oczekiwanie realnie zmieniają to, co jest odczuwane: mózg nie jest pasywnym odbiornikiem, lecz układem wnioskowania bayesowskiego, który minimalizuje błąd predykcji. W tym ujęciu suplement jest nośnikiem priors: poprzednich przekonań, autorytetu, doświadczeń i narracji, które ustawiają parametry interpretacji sygnałów interoceptywnych. Jeśli priors są katastroficzne, rośnie prawdopodobieństwo nocebo: normalne fluktuacje stanu zostają odczytane jako zagrożenie. Jeśli priors są totalizujące, rośnie ryzyko immunizacji: każdy sygnał jest dopasowywany do tezy o skuteczności. Psychoperformans nie powinien wchodzić w spór „czy to działa”, tylko w procedurę rozróżniania: co jest sygnałem, co jest interpretacją, co jest wnioskiem, a co jest przypuszczeniem. Ta procedura jest kompatybilna z pracami Fabrizia Benedettiego, Luany Colloca i Teda Kaptchuka, którzy pokazywali, że kontekst i relacja potrafią modulować komponenty doświadczenia, nie unieważniając biologii, tylko ustawiając jej ramy interpretacyjne.

Z tego wynika praktyczny obowiązek: psychoperformans musi mieć higienę komunikacyjną dotyczącą suplementacji, tak jak ma higienę światła i dźwięku. Najbardziej destrukcyjnym mechanizmem w środowiskach warsztatowo-performatywnych jest „zarażanie narracją”, czyli sytuacja, w której rozmowa grupowa wytwarza presję i normę: kto bierze „lepszy protokół”, kto „ma większą świadomość”, kto „pracuje nad sobą intensywniej”. Socjologia zdrowia i analiza medykalizacji (Peter Conrad) uczą, że takie normy przenoszą praktyki troski w rejestr rywalizacji i władzy, a wtedy suplement staje się emblematem przynależności. Z perspektywy psychoperformansu to jest błąd strukturalny: praktyka ma wzmacniać podmiotowość uczestników, a nie budować mikropolitykę hierarchii opartej na kapsułkach. Dlatego w planie sytuacyjnym potrzebne są formuły zabezpieczające: prowadzący powinien neutralizować porównania i absolutyzacje, nazywać granice kompetencji, a przede wszystkim rozdzielać opis od rekomendacji. Jeżeli uczestnik mówi „u mnie to działa”, prowadzący może odpowiedzieć w trybie opisu: „zapiszmy, co się zmieniło i w jakim kontekście”, ale nie może przejść do trybu preskrypcji: „w takim razie wszyscy powinni”. Ta różnica jest etycznym rdzeniem praktyki.

Równocześnie warto wykorzystać paradoks open-label placebo, bo on pokazuje, jak silna jest rola rytuału i znaczenia bez konieczności kłamstwa. Badania kojarzone z Tedem Kaptchukiem i współpracownikami nad placebo podawanym jawnie sugerowały, że nawet przy wiedzy o braku „ukrytego leku” kontekst i procedura mogą wpływać na doświadczenie w wybranych domenach. W psychoperformansie ta intuicja jest cenna, bo umożliwia model uczciwy: nie

trzeba wmawiać mechanizmu, aby uznać, że rytuał ma znaczenie. Można powiedzieć: „sam fakt, że robisz coś regularnie i w określony sposób, może wpływać na twoje odczucie sprawczości i regulacji", bez przechodzenia w oszustwo i bez produkowania mitu. To jest szczególnie istotne w obszarze suplementów „na energię" czy „na koncentrację", gdzie doświadczenie jest silnie modulowane przez sen, stres, obciążenie i rytm dobowy; psychoperformans powinien raczej wzmacniać kompetencję rozpoznawania tych zależności niż dokładać kolejną warstwę niepewności.

W praktyce planu sytuacyjnego można wdrożyć trzy proste, a zarazem naukowo uzasadnione procedury minimalizacji hazardu interpretacyjnego, bez wchodzenia w medycynę. Po pierwsze, procedura pre-briefingu językowego: na wejściu do działania prowadzący ustanawia normę, że rozmowy o suplementach są dopuszczalne tylko w trybie opisowym i że nie stanowią rekomendacji; równocześnie ustanawia, że nie dyskutuje się o dawkowaniu, odstawianiu leków ani o zastępowaniu konsultacji medycznej. Po drugie, procedura debriefingu fenomenologicznego: po działaniu zapisuje się zmiany w języku obserwacji i parametrów (pobudzenie, uwaga, napięcie, senność, komfort), bez wniosków o przyczynach; dopiero później, jeśli uczestnik chce, można formułować hipotezy jako hipotezy, a nie jako prawdy. Po trzecie, procedura opóźnienia wniosku: świadek lub prowadzący proponuje, aby ważne decyzje dotyczące suplementacji nie były podejmowane w stanie świeżego afektu po intensywnym działaniu, ponieważ świeżość doświadczenia zwiększa skłonność do błędu post hoc i do nadawania sensu; ta procedura jest odpowiednikiem zasad higieny decyzyjnej znanych z psychologii poznawczej i badań nad heurystykami (Daniel Kahneman, Amos Tversky). Te trzy procedury nie ograniczają wolności uczestnika; ograniczają tylko przemoc narracji i redukują ryzyko, że psychoperformans stanie się kanałem transmisji marketingowych mitów.

Pozostaje jeszcze wymiar etyczny: suplementacja jest polem, w którym szczególnie łatwo dochodzi do zawłaszczania poprzez autorytet. Jeśli prowadzący, z pozycji artysty, terapeuty, nauczyciela czy „przewodnika", sugeruje zestaw preparatów, to jego autorytet zamienia się w mechanizm presji, nawet gdy intencja jest opiekuńcza. Psychoperformans, jako praktyka oporu wobec hegemonii prostych rozwiązań i technik kontroli, powinien ten mechanizm rozbrajać, a nie wykorzystywać. W tym sensie najbardziej dojrzała postawa wobec suplementacji jest postawą adjuwantową i minimalną: uznać, że ludzie mają swoje praktyki, ale nie wzmacniać ich w trybie normy grupowej; uznać, że oczekiwanie działa, ale nie produkować obietnic; uznać, że substancje mogą mieć aktywność, ale nie wchodzić w rolę interpretatora medycznego. Ta postawa jest spójna z wcześniejszymi rozdziałami o anty-mistyfikacji i o języku bezpiecznym: suplement jako obiekt–klucz nie ma być narzędziem dominacji, lecz – co najwyżej – neutralnym elementem tła, który można opisać, zrozumieć i zrelatywizować.

Domknięciem 37.3 jest więc teza, że suplementacja jest przede wszystkim zjawiskiem kontekstowym, a kontekst jest zmienną aktywną, która w psychoperformansie musi podlegać projektowaniu i etycznej kontroli. W praktyce oznacza to: ograniczać hazard informacyjny, nie wchodzić w preskrypcję, rozdzielać opis od interpretacji, neutralizować rywalizację protokołów, chronić uczestnika przed nocebo i immunizacją oraz utrzymywać jasną granicę kompetencji między praktyką performatywną a medycyną. Tylko wtedy psychoperformans pozostaje praktyką rozpoznawaną naukowo: nie dlatego, że „ma rację" w sprawie suplementów, lecz dlatego, że potrafi kontrolować własny język, własne autorytety i własne mechanizmy wytwarzania oczekiwań.

Perspektywa edukacyjna i dydaktyczna

Perspektywa edukacyjna i dydaktyczna jest w psychoperformansie nie dodatkiem organizacyjnym ani „pakietem warsztatowym", lecz warstwą konstrukcyjną, która decyduje o tym, czy praktyka pozostaje transferowalna, intersubiektywnie weryfikowalna i odporna na mistyfikację. O ile wcześniejsze perspektywy porządkowały przede wszystkim status poznawczy znaków, obiektów i narracji (w tym ryzyka nocebo, immunizacji i zawłaszczania), o tyle rozdział 38 wprowadza rygor pedagogiczny: jak projektować uczenie się psychoperformansu tak, aby nie redukować go do „doświadczenia", lecz rozwijać go jako kompetencję złożoną, osadzoną w rzemiośle uwagi, w praktyce dokumentacji oraz w etyce relacji. W tej logice psychoperformans staje się obszarem edukacji praktyk, a nie edukacji przekonań; uczenie dotyczy procedur, kryteriów, warunków bezpieczeństwa poznawczego i sposobów weryfikacji, a nie „wiary w metodę". Z dydaktycznego punktu widzenia oznacza to, że jednostką pracy nie jest wykład ani improwizacja, tylko plan sytuacyjny jako projekt uczenia: sekwencja bodźców, ról, progów przejścia, zasad przerwania i narzędzi refleksji, skonstruowana w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt.

Wprowadzenie perspektywy edukacyjnej wymaga równoczesnego przyjęcia kilku tradycji teorii uczenia, które w psychoperformansie mogą współistnieć bez sprzeczności, jeśli nie są fetyszyzowane. Konstruktywizm rozwojowy (Jean Piaget) i społeczno-kulturowy (Lew Wygotski, strefa najbliższego rozwoju) pozwalają opisać, dlaczego praktyka musi skalować trudność i dlaczego kluczowe są mediacje (narzędzia, język, obiekty–klucze) oraz współobecność bardziej doświadczonych uczestników. Pragmatyzm edukacyjny Johna Deweya i teoria uczenia przez doświadczenie Davida Kolba dają ramę dla cyklu: działanie, obserwacja, konceptualizacja, ponowne działanie, ale w psychoperformansie cykl ten musi być uzupełniony o rygor hermeneutyczny i o kontrolę błędu atrybucji, aby „doświadczenie" nie stawało się dowodem. Z kolei tradycje uczenia się w praktyce, takie jak communities of practice Jeana Lave i Etienne'a Wengera oraz refleksyjna praktyka Donalda Schöna, są szczególnie adekwatne, ponieważ psychoperformans działa w logice pracowni, warsztatu i mikroinstytucji: wiedza jest częściowo tacit knowledge, a transfer wymaga modelowania, feedbacku i iteracyjnej kalibracji. Na poziomie projektowania instrukcji przydatne pozostają narzędzia klasycznej psychologii uczenia i projektowania dydaktycznego: warunki uczenia Roberta Gagné, zasady redukcji obciążenia poznawczego Johna Swellera, a także wnioski z teorii uczenia multimedialnego Richarda E. Mayera, szczególnie tam, gdzie bodźce w kanałach światło i dźwięk mogą przeciążać uwagę lub generować fałszywe związki przyczynowe.

Rozdział 38 ma też wymiar etyczno-organizacyjny: psychoperformans, jeśli jest uczony, musi być uczony w sposób dostępny, co oznacza, że dydaktyka staje się narzędziem równościowego uczestnictwa, a nie narzędziem selekcji. To tutaj wchodzą standardy wypracowane w obszarach edukacji włączającej i komunikacji wspomagającej: TEACCH (Eric Schopler, Gary Mesibov) jako tradycja strukturyzacji środowiska i przewidywalności, UDL rozwijany przez CAST (David H. Rose, Anne Meyer) jako rama projektowania wielościeżkowego dostępu do treści i ekspresji oraz AAC w ujęciach badawczych i klinicznych (Janice Light, David Beukelman, Pat Mirenda) jako infrastruktura komunikacji alternatywnej i wspomagającej. W tym samym polu pojawiają się

standardy treningu umiejętności społecznych i uczenia skryptowego, które w różnych tradycjach terapeutyczno-edukacyjnych obejmują m.in. Social Stories Carol Gray czy programy takie jak PEERS Elizabeth Laugeson, jednak w tej książce zostaną one potraktowane nie jako „terapia", lecz jako techniki dydaktyczne zwiększające bezpieczeństwo interakcji, przewidywalność ról i możliwość przerwania bez utraty twarzy. W psychoperformansie dostępność jest zatem kategorią kompozycyjną: to, co jest „ładne" lub „intensywne", musi być jednocześnie regulowalne, rozwarstwione i opisywalne, aby uczestnik mógł utrzymać podmiotowość, a świadek mógł odpowiedzialnie monitorować przebieg działania.

Istotne jest także to, że dydaktyka psychoperformansu wymaga własnych kryteriów oceny, innych niż w edukacji czysto teoretycznej i innych niż w edukacji artystycznej opartej na aurze autorytetu. Ocena w tym rozdziale będzie rozumiana przede wszystkim formatywnie, w duchu badań Paula Blacka i Dylana Wiliama: jako informacja zwrotna i kalibracja, a nie jako egzamin. Jednocześnie psychoperformans potrzebuje kryteriów jakości, które da się komunikować bez przemocy estetycznej: spójność planu sytuacyjnego, adekwatność do kontekstu, kontrola ryzyka, umiejętność dokumentacji, umiejętność rozróżniania obserwacji od interpretacji, a także etyka nie-zawłaszczania w pracy na znakach i tradycjach. To są kompetencje, które można skalować od mikroformatów (krótkie, niskoprogowe protokoły) do formatów semestralnych (pracownie, laboratoria, moduły praktyk), a oś tej skali nie biegnie od „łatwego" do „trudnego" w sensie prestiżu, tylko od niskiego do wysokiego stopnia odpowiedzialności za innych i za środowisko działania.

Wreszcie, perspektywa edukacyjna jest miejscem, w którym psychoperformans może zostać zapisany jako metodyka, a nie jako mit założycielski. Metodyka oznacza: jawne założenia, jawne cele, jawne procedury, jawne warunki przerwania, jawne narzędzia dokumentacji oraz jawne granice kompetencji. Taka jawność jest podstawą odporności na „sekciarski" skrót, w którym praktyka zaczyna żądać wiary, a nie pracy. Rozdział 38 będzie więc porządkował programy i ścieżki uczenia od mikroformatów do semestrów, a następnie pokaże, jak standardy TEACCH, UDL i AAC oraz narzędzia TUS mogą stać się elementami infrastruktury dostępności i bezpieczeństwa poznawczego, bez przejmowania języka diagnozy i bez wchodzenia w rolę medycyny.

38.1. Programy i ścieżki uczenia – od mikroformatów do semestrów

Projektowanie ścieżek uczenia psychoperformansu zaczyna się od rozpoznania, że nie uczymy „przeżyć", tylko uczymy operowania zmiennymi sytuacji w sposób powtarzalny, bezpieczny i intersubiektywnie opisywalny. W dydaktyce oznacza to odejście od modelu charyzmatycznego mistrza na rzecz modelu kompetencyjnego, w którym kompetencja jest rozumiana jako złożenie wiedzy proceduralnej, świadomości ryzyka, umiejętności dokumentacji oraz etycznej samokontroli autorytetu. W tradycji projektowania kształcenia pomocne są tu pojęcia constructive alignment Johna Biggsa oraz backward design Granta Wigginsa i Jaya McTighe'a: najpierw definiuje się, co uczestnik ma umieć wykonać i opisać, a dopiero później buduje się sekwencję doświadczeń. Dla psychoperformansu „umieć" oznacza m.in. umieć skonstruować plan sytuacyjny jako obiekt dydaktyczny, a więc taki, który ma jasno określone progi, role, warunki przerwania, parametry bodźców w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt

oraz procedurę debriefingu, w której obserwacja jest oddzielona od interpretacji. Ten rozdział kompetencji jest tym, co odróżnia uczenie praktyki od inicjowania w światopogląd.

Skala programów – od mikroformatów do semestrów – nie jest tylko skalą czasu, lecz skalą odpowiedzialności i złożoności poznawczej. Mikroformat jest krótką, niskoprogową jednostką uczenia, zaprojektowaną jako ćwiczenie jednego parametru z natychmiastowym sprzężeniem zwrotnym; moduł łączy kilka mikroformatów w układ progresywny; format warsztatowy dodaje komponent grupowy i pracę na relacji; rezydencja lub laboratorium wprowadza iteracyjność, dokumentację i analizę przypadków; format semestralny jest natomiast urządzeniem instytucjonalnym, które pozwala wytworzyć trwałe nawyki, język kryteriów i wspólnotę praktyki w sensie Jeana Lave i Etienne'a Wengera. Z perspektywy psychologii uczenia ten gradient odpowiada przejściu od uczenia umiejętności elementarnych do uczenia umiejętności złożonych, które wymagają automatyzacji części procedur i jednoczesnego utrzymywania refleksyjnej kontroli nad znaczeniem. W tym miejscu warto przywołać klasyczną ideę mastery learning Benjamina Blooma oraz tradycję deliberate practice K. Andersa Ericssona: nie chodzi o „większą intensywność", tylko o precyzyjnie zaprojektowane powtórzenia, które izolują błąd, umożliwiają korektę i stopniowo zwiększają złożoność. W psychoperformansie ta logika jest szczególnie ważna, ponieważ bez niej praktyka łatwo staje się improwizacją o wysokim ryzyku atrybucji i nadinterpretacji.

Mikroformaty powinny obejmować mikrokompetencje, które da się trenować bez mistyfikacji i bez eskalacji bodźców. Jednym z rdzeni jest trening uwagi i przełączania uwagi, który można osadzać w tradycji badań nad uwagą (Michael Posner i jego rozróżnienie sieci uwagowych; badania nad kontrolą poznawczą i konfliktem; współczesne ujęcia regulacji pobudzenia), ale w praktyce musi on zostać przepisany na język planu sytuacyjnego: uczestnik uczy się rozpoznawać, jak zmienia się jego uwaga, gdy zmienia się jeden parametr środowiska, na przykład natężenie światła, rytm dźwięku albo obecność obiektu–klucza w polu widzenia. Drugi rdzeń to mikroformaty interocepcyjne, rozumiane nie jako „mistyka ciała", lecz jako trening rozróżniania sygnału od interpretacji, zgodny z tradycją badań nad somatycznymi markerami i rolą ciała w podejmowaniu decyzji (Antonio Damasio), a także z psychologią emocji i regulacji (James Gross). Trzeci rdzeń to mikroformaty semiozy kontrolowanej: uczestnik uczy się, że znak działa jako hipoteza i że hipotezę trzeba testować na poziomie własnego opisu, nie na poziomie roszczeń o obiektywną przyczynę. W tym obszarze przydatne są narzędzia z performance studies i antropologii rytuału: Richard Schechner (restored behavior), Victor Turner (liminalność), Erika Fischer-Lichte (autopoiesis zdarzenia), Catherine Bell (ritualization jako praktyka władzy i różnicowania), Clifford Geertz (gęsty opis), Dwight Conquergood (wiedza ucieleśniona). Mikroformat nie jest tu „mini-rytuałem", tylko mikrolaboratorium, w którym ćwiczy się minimalny gest, minimalne słowo, minimalny obiekt, a następnie minimalny zapis.

W praktyce oznacza to, że mikroformat ma zawsze strukturę: wejście w warunek, krótka ekspozycja na bodziec, obserwacja, przerwanie, zapis, krótka walidacja intersubiektywna. To ostatnie jest kluczowe, bo bez walidacji mikroformat zamienia się w prywatną narrację, a psychoperformans traci status praktyki rozpoznawalnej. Walidacja nie polega na „zgodzie co do znaczenia", tylko na zgodzie co do opisu: co dokładnie zostało zrobione, jakie były parametry, co zostało zauważone i w jakim języku. Taki rygor jest zgodny zarówno z metodologią badań jakościowych, jak i z etyką anty-mistyfikacji: nie udajemy, że mamy twardy dowód, ale też nie pozwalamy, by dowolna interpretacja stała się faktem. W mikroformatach szczególnie dobrze

działa rola świadka jako operatora metodologicznego: świadek pilnuje granic języka, przypomina o prawie do przerwania, redukuje presję sensu, a jednocześnie wspiera precyzję dokumentacji. W tradycji pedagogiki rzemiosła można to opisać jako wariant cognitive apprenticeship (Allan Collins, John Seely Brown, Susan Newman): modelowanie procedury, „scaffolding" (rusztowanie), stopniowe wycofywanie wsparcia i wzrost autonomii, przy stałym nacisku na metapoznanie i kontrolę błędów.

Gdy mikroformaty układa się w moduły, pojawia się zasada spiralnej progresji, kojarzona z Jeromem Brunerem: wracamy do tych samych elementów, ale na wyższym poziomie złożoności i odpowiedzialności. Przykładowo, obiekt–klucz w mikroformacie jest pojedynczym artefaktem i pojedynczą relacją; w module staje się już węzłem sieci relacji, w której obiekt–klucz wchodzi w interakcję z przestrzenią, czasem, ruchem, światłem i dźwiękiem, a uczestnik musi umieć zapanować nad tym, żeby nie pomylić korelacji z przyczyną. Podobnie słowo: w mikroformacie jest pojedynczą frazą lub nazwaniem; w module staje się operatorem kontraktu i ramy interpretacyjnej, a więc wymaga higieny języka, aby nie generować nocebo ani nie narzucać znaczenia. Podobnie gest: w mikroformacie jest krótką sekwencją; w module staje się częścią dramaturgii przejścia, a więc wymaga kontroli intensywności i przewidywalności. Moduł jest więc nie sumą ćwiczeń, lecz organizacją kompetencji, w której rośnie udział dokumentacji, refleksji oraz intersubiektywnego sprawdzania zgodności opisu.

Kiedy moduły zaczynają układać się w ścieżki warsztatowe, kluczowym problemem staje się architektura transferu: jak przejść od ćwiczenia izolowanego parametru do zdarzenia złożonego, w którym parametry zaczynają się wzajemnie sprzęgać, a uczestnik musi utrzymać jednocześnie kompetencję wykonawczą i kompetencję metapoziomu. W klasycznych ujęciach projektowania dydaktycznego problem ten bywa opisywany jako przejście od celów operacyjnych do celów złożonych, a w praktyce jako przejście od „task performance" do „adaptive expertise". W psychoperformansie ten próg jest szczególnie ostry, ponieważ wzrost złożoności niemal automatycznie zwiększa ryzyko błędu atrybucji, presji sensu oraz „opowieści naprawczej", w której każde poruszenie staje się dowodem. Z tego powodu ścieżka warsztatowa musi mieć wbudowane mechanizmy przeciw-zawłaszczające: jawny język statusu poznawczego, prawo do przerwania bez konieczności uzasadnienia, procedury debriefingu oparte o rozdzielenie deskrypcji, interpretacji i hipotezy oraz narzędzia dokumentacji, które ograniczają dryf narracyjny. To jest dydaktyka odpowiedzialności epistemicznej: uczestnik uczy się nie tylko „robić", ale też utrzymywać granice tego, co wolno powiedzieć o tym, co zostało zrobione.

Projektowanie warsztatu jako jednostki dydaktycznej wymaga myślenia w kategoriach dramaturgii uczenia: ekspozycji, napięcia, kulminacji, domknięcia i rekonsolidacji. W ujęciach psychologii uczenia i pamięci dobrze opisane jest zjawisko, że świeżość afektu i nowości sprzyja nadawaniu znaczeń oraz przecenianiu spójności; dlatego warsztat psychoperformansu powinien zawierać fazy regulacyjne, w których intensywność bodźców jest redukowana, a uwaga jest kierowana na precyzyjny zapis. W praktyce oznacza to, że po sekwencjach o wysokiej intensywności w kanałach światło, dźwięk lub gest nie wolno przechodzić w fazę interpretacyjną bez fazy stabilizacji. W dydaktyce można to opisać jako procedurę kontroli obciążenia poznawczego: jeśli jednocześnie rośnie obciążenie bodźcowe i obciążenie interpretacyjne, uczestnik zaczyna wypełniać luki „gotowymi historiami". Z perspektywy teorii obciążenia poznawczego Johna Swellera oraz wniosków z badań nad uczeniem multimedialnym Richarda

E. Mayera (nadmiar kanałów, efekt rozproszenia, brak spójności sygnałów) projektowanie warsztatu staje się projektowaniem selekcji: mniej bodźców, większa kontrola parametrów, wyraźne progi, krótsze komunikaty, redukcja redundancji, a jednocześnie wysoka precyzja instrukcji.

W ścieżkach warsztatowych bardzo szybko pojawia się kwestia „krytyki" i informacji zwrotnej, czyli tego, co w edukacji artystycznej bywa nadużywane jako narzędzie dominacji, a w psychoperformansie musi zostać zrekonfigurowane jako narzędzie kalibracji. W tradycji oceny formatywnej, kojarzonej z pracami Paula Blacka i Dylana Wiliama, informacja zwrotna ma korygować trajektorię uczenia, a nie oceniać wartość osoby. W psychoperformansie feedback musi dotyczyć parametrów planu sytuacyjnego: spójności sekwencji, adekwatności intensywności bodźców do kontekstu, klarowności zasad przerwania, jakości dokumentacji, precyzji rozdzielenia opisu i interpretacji, a także etyki pracy na tradycjach i znakach. Oznacza to konieczność wprowadzenia rubryk i kryteriów jawnych, analogicznych do tych, które w edukacji akademickiej wynikają z constructive alignment Biggsa: kryteria odnoszą się do rezultatów uczenia i są komunikowane przed działaniem, a nie dopiero po nim. W tej logice „krytyka" nie jest sądem estetycznym, tylko protokołem audytu: czy plan sytuacyjny był możliwy do wykonania, czy był bezpieczny poznawczo, czy był dostępny, czy generował niepotrzebne nocebo, czy utrzymywał granice kompetencji.

Ścieżka warsztatowa, jeśli ma prowadzić dalej niż do jednorazowej praktyki, musi też wytwarzać artefakty uczenia: portfolio, dzienniki laboratoryjne, repozytoria planów sytuacyjnych, dokumentację procesu i metadane parametryczne bodźców. W badaniach nad refleksyjną praktyką Donalda Schöna podkreśla się znaczenie „reflection-in-action" i „reflection-on-action"; w psychoperformansie to rozróżnienie przekłada się na dwa typy dokumentacji. Pierwszy typ to dokumentacja w trakcie, minimalna i proceduralna: parametry, progi, decyzje o przerwaniu, obserwacje świadka w języku deskryptywnym. Drugi typ to dokumentacja po: analiza trajektorii, porównanie wersji planu sytuacyjnego, wykaz błędów i korekt, rejestr ryzyk oraz decyzji etycznych. Tak rozumiana dokumentacja jest też ochroną przed mitologizacją: im lepiej zapisany proces, tym trudniej wytworzyć aurę „nieopisywalnego działania", które wymaga wiary. W tradycjach design-based research, kojarzonych z Ann Brown i Allanem Collinsem, iteracyjne projektowanie i badanie w naturalnym środowisku jest podstawą wytwarzania wiedzy praktycznej; w psychoperformansie analogicznie: iteracyjność i zapis są podstawą rozpoznania, co działa jako kompozycja, a co działa jedynie jako sugestia.

Kolejny próg ścieżki dotyczy przejścia z warsztatu do laboratorium i rezydencji, czyli formatów, w których pojawia się czas dla wytwarzania własnej metody, a nie tylko wykonywania ćwiczeń. Laboratorium w tym sensie nie jest metaforą, lecz strukturą pracy: hipoteza kompozycyjna, test w kontrolowanych warunkach, dokumentacja, analiza ryzyk, wariantowanie parametrów, replikacja z inną grupą lub w innym kontekście, a następnie synteza w postaci planu sytuacyjnego o wyższym stopniu dojrzałości. W tradycji communities of practice Lave i Wengera laboratorium wytwarza wspólnotę praktyki przez wspólny język kryteriów i przez peryferyjną partycypację: nowi uczestnicy uczą się, obserwując, a następnie stopniowo przejmują role. W psychoperformansie oznacza to precyzyjne role: prowadzący, świadek metodologiczny, dokumentalista, operator przestrzeni i bodźców, a także rola uczestnika, która nie jest biernym odbiorcą, tylko wykonawcą procedur przerwania i procedur zapisu. Rezydencja pozwala też na wprowadzenie komponentu superwizji dydaktycznej, rozumianej nie klinicznie, lecz

metodycznie: kontrola autorytetu prowadzącego, kontrola języka, kontrola intensywności, kontrola ryzyk wynikających z presji grupowej.

W tym miejscu pojawia się zasadnicza kwestia: jak budować progresję bez eskalacji bodźców jako substytutu progresji. W wielu praktykach performatywnych pojawia się pokusa, aby „rozwój" utożsamić ze wzrostem intensywności, transgresji albo „ryzyka". Psychoperformans, jeśli ma utrzymywać status praktyki rozpoznawanej naukowo, musi odwrócić tę intuicję: progresja polega na wzroście precyzji, kontroli i odpowiedzialności, a nie na wzroście ekstremum. W dydaktyce oznacza to, że trudność rośnie poprzez: większą liczbę zmiennych do kontrolowania, większą wrażliwość na kontekst społeczny, większy rygor dokumentacji, bardziej złożone warunki dostępności, bardziej skomplikowane kwestie etyczne oraz konieczność pracy na sprzecznościach interpretacyjnych bez ich natychmiastowego domykania. To jest progresja epistemiczna, a nie progresja afektywna. W konsekwencji laboratorium i rezydencja są formatami, w których uczestnik uczy się także redukcji: umiejętności projektowania minimalnego planu sytuacyjnego, który działa, ponieważ jest spójny i adekwatny, a nie dlatego, że jest spektakularny.

Format semestralny jest natomiast urządzeniem instytucjonalnym, które pozwala wprowadzić standardy dydaktyczne znane z edukacji formalnej, ale przepisane na logikę praktyki. Semestr wymaga syllabusowej architektury: jasnych efektów uczenia, harmonogramu mikroformatów i modułów, kryteriów zaliczenia opartych na portfolio i dokumentacji, a także procedur bezpieczeństwa i dostępności. W dydaktyce akademickiej przydatne są tu m.in. narzędzia projektowania kursu oparte na backward design, a także praktyki oceny formatywnej i sumatywnej, które jednak w psychoperformansie muszą zostać przesunięte z oceny „talentu" na ocenę rzemiosła i odpowiedzialności. Zaliczenie semestru nie może opierać się na tym, czy ktoś „przeżył coś mocnego", tylko na tym, czy potrafi zaprojektować i przeprowadzić plan sytuacyjny z zachowaniem kryteriów: spójności, adekwatności, minimalizacji ryzyk, dostępności, jakości dokumentacji oraz etyki nie-zawłaszczania. W semestrze kluczowy jest też komponent powtarzalności: to, co w edukacji nazywa się distributed practice i spaced repetition, w psychoperformansie przekłada się na regularne powroty do tych samych protokołów, ale w innych kontekstach i z innymi ograniczeniami.

Ważnym elementem programu semestralnego jest wprowadzenie metodycznego treningu „języka dowodów" w odniesieniu do praktyk performatywnych. Uczestnik musi rozumieć różnicę między dowodem, przesłanką, hipotezą, interpretacją i narracją, a także nauczyć się rozpoznawać mechanizmy błędu konfirmacji, heurystyk, regresji do średniej i efektów kontekstu, aby nie wchodzić w tryb autohipnozy interpretacyjnej. W praktyce dydaktycznej można to realizować poprzez ćwiczenia analizy dokumentacji: porównywanie dwóch opisów tego samego zdarzenia, identyfikowanie miejsc, gdzie interpretacja została wprowadzona jako fakt, mapowanie ryzyk nocebo w języku instrukcji oraz audyt autorytetu. Ten komponent jest szczególnie ważny w semestrze, bo dopiero dłuższy czas pozwala zobaczyć, jak narasta mit, jak narasta presja grupowa i jak powstają „legendy" o skuteczności, które nie mają oparcia w dokumentacji. Semestr jest więc narzędziem immunizacji przeciw immunizacji: wytwarza metodyczne warunki, w których praktyka nie może ukryć się w aurze.

Domknięcie ścieżek uczenia – od mikroformatów do semestrów – wymaga jeszcze jednej, często pomijanej warstwy: polityki infrastruktury dydaktycznej, czyli tego, jakie warunki

materialne, organizacyjne i instytucjonalne muszą być spełnione, aby psychoperformans był nauczalny bez wytwarzania przemocy symbolicznej i bez generowania ryzyk. W praktyce oznacza to, że program nie może być jedynie „listą zajęć"; musi zawierać protokoły bezpieczeństwa poznawczego, protokoły dostępności oraz protokoły dokumentacji i archiwizacji. Te protokoły są odpowiednikiem standardów laboratoryjnych: nie gwarantują „prawdy", ale gwarantują kontrolę błędu, kontrolę presji i kontrolę autorytetu. W tym sensie dydaktyka psychoperformansu jest dydaktyką procedur, a procedura – jeżeli ma być etyczna – musi być możliwa do audytu. Audytowalność nie oznacza biurokratyzacji; oznacza możliwość sprawdzenia, co dokładnie zrobiono, jakie były parametry, jakie były decyzje etyczne i jakie były warunki przerwania. Bez audytowalności praktyka zaczyna opierać się na charyzmie, a charyzma jest w kontekście pracy na znaczeniach zawsze polem potencjalnego zawłaszczenia.

W programach semestralnych szczególnie istotne jest wprowadzenie formalnych progów kompetencji i ról, analogicznych do tych, które w edukacji medycznej, psychologicznej czy pracy socjalnej oddzielają poziom podstawowy od poziomu odpowiedzialności za innych. Psychoperformans, choć nie jest praktyką kliniczną, działa na relacjach i na wrażliwych zasobach uwagi, a więc wymaga analogicznej etyki progu: ktoś może być uczestnikiem bez przygotowania, ktoś może prowadzić mikroformaty pod superwizją, ktoś może pełnić rolę świadka metodologicznego dopiero po przejściu treningu w zakresie języka, nocebo, kontroli bodźców i procedur przerwania. Ten model jest zgodny z logiką kompetencji i odpowiedzialności, a nie z logiką talentu; przypomina raczej stopniowanie odpowiedzialności znane z cognitive apprenticeship (Allan Collins, John Seely Brown, Susan Newman) niż stopniowanie prestiżu typowe dla niektórych tradycji edukacji artystycznej. W psychoperformansie „awans" oznacza większą zdolność do redukcji ryzyka i większą zdolność do utrzymania granic interpretacyjnych, a nie zdolność do „mocniejszego działania".

Jednym z kluczowych komponentów ścieżki semestralnej jest portfolio jako forma dowodu pracy, ale portfolio w psychoperformansie nie jest zbiorem „dzieł", tylko zbiorem planów sytuacyjnych, dokumentacji przebiegu, analizy ryzyk i korekt. Portfolio ma charakter lab-notebook: zawiera wersjonowanie planu sytuacyjnego, opis parametrów bodźców, protokoły przerwania, zapisy świadka, a także metarefleksję, w której uczestnik identyfikuje miejsca, gdzie interpretacja weszła do opisu, oraz miejsca, gdzie autorytet mógłby zostać nadużyty. W metodologii badań jakościowych analogiczną rolę pełnią dzienniki terenowe i memos, a w tradycji antropologii – praca na gęstym opisie (Clifford Geertz), która nie jest ozdobą stylu, lecz narzędziem precyzji: pozwala odróżnić, co było faktem zdarzenia, od tego, co jest jego interpretacją. W psychoperformansie portfolio jest więc również mechanizmem anty-mistyfikacji: materialnym dowodem, że praktyka istnieje jako seria decyzji i parametrów, a nie jako „niewysłowione przeżycie", które trzeba przyjąć na wiarę.

Kryteria zaliczenia i oceny w ścieżkach formalnych powinny być ściśle powiązane z kompetencjami, a nie z estetyczną preferencją prowadzącego. Najbardziej adekwatne jest tu ujęcie rubrykowe: spójność planu sytuacyjnego, adekwatność do kontekstu i grupy, stopień kontroli bodźców, klarowność języka instrukcji, obecność i jakość procedur przerwania, jakość dokumentacji, jakość rozdzielenia opisu i interpretacji, etyka pracy na tradycjach i znakach, oraz zdolność do adaptacji planu do ograniczeń dostępności. W praktyce jest to przeniesienie kryteriów „jakości działania" z pola gustu na pole rzemiosła i odpowiedzialności, zgodne z ideą constructive alignment Biggsa: oceniamy to, czego uczymy, a uczymy to, co jest jawnie

nazwane. W tym sensie psychoperformans może zostać nauczany w instytucjach kultury i w edukacji formalnej bez popadania w sekciarską aurę, ponieważ kryteria są publiczne i powtarzalne.

Ważnym elementem programów jest również architektura „bezpieczeństwa poznawczego" jako odpowiednik bezpieczeństwa fizycznego. Bezpieczeństwo poznawcze oznacza, że uczestnik ma prawo nie zgadzać się na interpretację, ma prawo nie wchodzić w symbol, ma prawo pozostać przy opisie, ma prawo nie ujawniać treści prywatnych, a także ma prawo do przerwania bez sankcji i bez utraty statusu w grupie. To prawo musi być wpisane w strukturę uczenia, a nie pozostawione „dobrej woli". W dydaktyce dostępności dochodzą do tego standardy TEACCH (strukturyzacja, przewidywalność, wizualizacja), UDL (wielościeżkowość prezentacji, ekspresji i zaangażowania) oraz AAC (wspomaganie komunikacji, alternatywne kanały, redukcja presji werbalnej). W ścieżkach semestralnych te standardy powinny stać się częścią infrastruktury kursu: nie jako temat jednego spotkania, lecz jako reguły organizujące całe środowisko uczenia. W praktyce oznacza to m.in. konsekwentne używanie jasnych map zajęć, stabilnych rytmów, komunikatów o intensywności bodźców, możliwości wyciszenia, alternatywnych form uczestnictwa oraz narzędzi komunikacji niewerbalnej. W psychoperformansie to jest jednocześnie etyka i kompozycja: dostępność nie jest „dostosowaniem", tylko parametrem jakości.

Ostatni element dotyczy tego, jak programy psychoperformansu wpisują się w krajobraz instytucjonalny i jak unikają dwóch skrajności: pełnej instytucjonalizacji, która zabija elastyczność, oraz pełnej nieformalności, która sprzyja nadużyciom. Instytucje kultury, uczelnie artystyczne i organizacje społeczne mają różne reżimy odpowiedzialności, różne zasoby i różne ograniczenia. Program psychoperformansu musi być projektowany jako modułowalny: mikroformaty mogą działać w kontekście instytucji o krótkim cyklu zajęć, laboratoria w kontekście rezydencji, semestr w kontekście uczelni. W każdym z tych kontekstów niezbędna jest rola świadka metodologicznego, który jest funkcją, nie osobą: funkcją pilnowania języka, granic kompetencji, procedur przerwania i jakości dokumentacji. W tradycjach pedagogiki krytycznej (Paulo Freire) ważny jest wątek unikania bankowego modelu edukacji; w psychoperformansie analogicznie: nie można „wlać" metody do uczestnika. Uczenie jest dialogiem proceduralnym, ale bez dialogów w sensie stylistycznym: to jest dialog kryteriów, protokołów, decyzji i zapisów, w którym uczestnik uczy się stawać autorem planu sytuacyjnego, a nie wyznawcą metody.

Podrozdział 38.1 domyka się więc wnioskiem, że skala ścieżek uczenia psychoperformansu jest skalą wzrostu precyzji, audytowalności i odpowiedzialności. Mikroformaty uczą izolowanych kompetencji i minimalnego języka opisu; moduły uczą łączenia kanałów i kontrolowania interakcji zmiennych; warsztaty uczą pracy grupowej i bezpieczeństwa poznawczego; laboratoria i rezydencje uczą iteracyjnego projektowania i weryfikacji w kontekście; semestry uczą metodyki i instytucjonalnej odpowiedzialności, w tym standardów dostępności, dokumentacji i oceny formatywnej. Tak ujęta dydaktyka nie redukuje psychoperformansu do szkolenia, ale czyni go praktyką transferowalną, odporną na mistyfikację i zdolną do funkcjonowania w różnych środowiskach bez utraty etycznych i metodologicznych fundamentów.

38.2. TEACCH, UDL, AAC – standardy dostępności i komunikacji

TEACCH, UDL i AAC wprowadzają do psychoperformansu nie tyle „narzędzia pomocnicze", ile pełnoprawną epistemologię projektowania sytuacji: takiej, która zakłada różnorodność funkcjonowania poznawczego, sensorycznego i komunikacyjnego jako warunek bazowy, a nie jako wyjątek. W tym sensie perspektywa dostępności i komunikacji nie jest wątkiem pobocznym wobec estetyki, lecz jej dyscypliną brzegową, która chroni praktykę przed przemocą formy. Jeśli psychoperformans ma być praktyką rozpoznawaną naukowo, jego projektowanie musi dać się opisać językiem ograniczeń, affordancji i parametrów środowiska, a nie językiem „intuicji prowadzącego". TEACCH, UDL i AAC dostarczają trzech komplementarnych aparatów: TEACCH wnosi logikę strukturyzacji i przewidywalności środowiska (Eric Schopler, Robert Reichler, później m.in. Gary Mesibov), UDL wnosi logikę projektowania uniwersalnego w edukacji jako architektury wielościeżkowego dostępu (CAST, David H. Rose, Anne Meyer), a AAC wnosi logikę komunikacji alternatywnej i wspomagającej jako infrastruktury podmiotowości komunikacyjnej (David R. Beukelman, Pat Mirenda, Janice Light). W psychoperformansie oznacza to przesunięcie z pytania „jak uzyskać intensywność" na pytanie „jak utrzymać sprawczość uczestnika w warunkach intensywności", a to drugie pytanie jest już stricte techniczne i metodyczne.

Warto rozpocząć od TEACCH, ponieważ jest to podejście, które w praktyce społecznej i edukacyjnej stało się synonimem „strukturyzowanego nauczania" w kontekście osób neuroróżnorodnych, choć jego rdzeń ma charakter ogólniejszy: organizacja środowiska w taki sposób, aby minimalizować niepewność poznawczą i konflikt interpretacyjny. Genealogia TEACCH wiąże się z programem rozwijanym w Karolinie Północnej w ramach University of North Carolina, a nazwisko Erica Schoplera jest tu kluczowe również dlatego, że TEACCH od początku akcentował partnerstwo z rodziną i odrzucał modele, które redukują uczestnika do obiektu oddziaływań. Ten element jest istotny dla psychoperformansu: struktura nie ma być narzędziem dyscypliny narzucanej z zewnątrz, lecz narzędziem przewidywalności, dzięki któremu uczestnik może podejmować decyzje, odmawiać, zatrzymywać, wracać i regulować dystans. W praktykach strukturyzacji środowiska TEACCH kładzie nacisk na czytelność przestrzeni (fizyczne granice stref, jednoznaczność funkcji miejsc), na harmonogramy i sekwencje (wizualne lub materialne), na systemy pracy (co mam zrobić, ile tego jest, kiedy kończę, co potem) oraz na wizualną klarowność instrukcji. W języku psychoperformansu te elementy przekładają się bezpośrednio na plan sytuacyjny: przestrzeń działania nie jest neutralnym „tłem artystycznym", lecz interfejsem, który ma ograniczać przeciążenie funkcji wykonawczych i pamięci roboczej, a jednocześnie ma zmniejszać ryzyko błędów komunikacyjnych w sytuacji afektu i pobudzenia.

Struktura TEACCH jest też narzędziem regulacji sensorycznej, choć nie w trybie medycznym, tylko w trybie projektowym. Psychoperformans pracuje na kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, a każdy z tych kanałów może pełnić rolę bodźca dominującego, który zawłaszcza pole uwagi. Strukturyzacja w stylu TEACCH nie polega na „uciszaniu świata", lecz na parametryzacji: bodźce muszą być przewidywalne, stopniowalne i możliwe do przerwania. Przewidywalność oznacza, że uczestnik ma uprzednio zakomunikowane, jakiego rodzaju bodźce się pojawią i w jakiej kolejności; stopniowalność oznacza, że intensywność nie jest skokowa, tylko posiada poziomy; możliwość przerwania oznacza, że w planie sytuacyjnym istnieje z góry ustanowiona procedura wyjścia z ekspozycji bez kosztu symbolicznego. W TEACCH te zasady są

operacjonalizowane przez środowisko: strefy ciszy, strefy pracy, strefy przejścia, a także przez artefakty, które „trzymają” kolejność i sens bez konieczności ciągłych wyjaśnień werbalnych. W psychoperformansie analogiczną funkcję mogą pełnić obiekty–klucze jako materialne operatory przejść: obiekt sygnalizuje wejście w etap, inny obiekt sygnalizuje przerwanie, jeszcze inny domknięcie. Taki układ redukuje presję języka, a presja języka jest jednym z najczęstszych źródeł zawłaszczenia interpretacyjnego.

UDL wnosi do tej samej problematyki inny punkt ciężkości: nie tyle strukturę środowiska jako odpowiedź na niepewność, ile strukturę projektu edukacyjnego jako odpowiedź na różnorodność sposobów przyswajania, działania i motywacji. CAST rozwinął UDL jako ramę projektowania, która zakłada, że bariery nie tkwią „w osobie”, tylko w dopasowaniu między osobą a środowiskiem zadania. W praktyce UDL posługuje się triadą zasad: wielorakie sposoby angażowania (engagement), wielorakie sposoby reprezentacji (representation) oraz wielorakie sposoby działania i ekspresji (action and expression). W psychoperformansie te zasady są wyjątkowo produktywne, ponieważ praktyka i tak jest multimodalna, a więc ma naturalną zdolność do tworzenia alternatywnych ścieżek. Problem polega na tym, że multimodalność może być jednocześnie zasobem i zagrożeniem: jeśli wszystkie kanały są aktywne naraz, powstaje przeciążenie i chaos interpretacyjny; jeśli kanały są aktywowane selektywnie i z możliwością wyboru, multimodalność staje się uniwersalnym projektowaniem dostępu. UDL wymusza więc na psychoperformansie podstawowe pytanie dydaktyczne: czy uczestnik może wejść w sens działania przez obraz bez słowa, przez obiekt bez gestu, przez dźwięk bez światła, albo przez słowo bez ekspozycji sensorycznej. Jeżeli odpowiedź brzmi „tak”, praktyka jest projektowana uniwersalnie; jeśli odpowiedź brzmi „nie”, praktyka staje się selekcyjna i ryzykuje wykluczenie przez formę.

W UDL istotna jest też logika redukcji barier wynikających z funkcji wykonawczych, planowania i podtrzymywania celu, co w psychoperformansie przekłada się na architekturę instrukcji. Instrukcja w psychoperformansie ma szczególny status: jest jednocześnie elementem kompozycji i elementem bezpieczeństwa. Jeżeli instrukcja jest zbyt gęsta, abstrakcyjna lub zbyt wieloznaczna, uczestnik zaczyna wypełniać luki interpretacją, a interpretacja w warunkach afektu łatwo staje się przymusem sensu. Jeżeli instrukcja jest zbyt dyrektywna i „zamykająca”, uczestnik traci podmiotowość i pojawia się ryzyko zawłaszczenia przez autorytet prowadzącego. UDL proponuje rozwiązanie projektowe: instrukcja ma być wielowarstwowa, czyli dostępna w wersji minimalnej i rozszerzonej; ma być podawana w więcej niż jednym kodzie (na przykład słowo + piktogram + obiekt), a jednocześnie ma umożliwiać różne formy odpowiedzi (gest, zapis, wskazanie, praca obiektem). W psychoperformansie przekłada się to na plan sytuacyjny jako matrycę możliwych wejść i wyjść, w której uczestnik może utrzymać agencyjność nawet wtedy, gdy nie ma zasobów na ekspresję werbalną. Właśnie tutaj UDL staje się narzędziem etycznym: ogranicza sytuacje, w których jedyną „prawomocną” formą uczestnictwa jest mówienie lub interpretowanie.

AAC dopełnia ten obraz, ponieważ dotyczy nie tyle projektowania bodźców, ile projektowania komunikacji jako warunku uczestnictwa i zgody. W badaniach nad AAC kluczowe jest rozumienie komunikacji jako kompetencji wielowymiarowej: lingwistycznej, operacyjnej, społecznej i strategicznej, co Janice Light opisywała jako komponenty komunikacyjnej kompetencji. W psychoperformansie komunikacja jest elementem kontraktu i bezpieczeństwa: uczestnik musi mieć możliwość zakomunikowania „stop”, „za dużo”, „nie rozumiem”, „chcę

inaczej", „potrzebuję przerwy", a także możliwość zakomunikowania zgody na kontynuację bez presji. Jeśli komunikacja jest zredukowana do kanału werbalnego, praktyka staje się normatywna i produkuje wykluczenie. AAC dostarcza tu aparatów zarówno wspomagających, jak i alternatywnych: od komunikacji niewspomaganej (gesty, znaki manualne, spojrzenie, mimika, postawa) po komunikację wspomaganą (tablice komunikacyjne, książki komunikacyjne, piktogramy, symbole, urządzenia generujące mowę, aplikacje). W tradycji AAC ważne jest też rozróżnienie między systemami symbolowymi: Blissymbolics (Charles Bliss), Picture Communication Symbols rozwijane przez środowisko Mayer-Johnson, Makaton jako system wspierający komunikację w kontekstach edukacyjnych, a także PECS (Andrew Bondy, Lori Frost) jako protokół wymiany obrazków, który bywa stosowany w praktykach szkolnych. Psychoperformans nie musi implementować konkretnego systemu, ale musi implementować zasadę: komunikacja ma posiadać redundancję kanałów, a podstawowe akty komunikacyjne związane z bezpieczeństwem muszą być możliwe bez słów.

Włączenie AAC do planu sytuacyjnego ma jeszcze jeden, stricte metodologiczny skutek: zmienia status świadka. Świadek w psychoperformansie nie jest widzem ani arbitrem znaczeń, lecz operatorem ramy bezpieczeństwa i jakości opisu. Jeśli komunikacja uczestnika może odbywać się przez wskazanie symbolu, przez ustawienie obiektu, przez zmianę pozycji w przestrzeni lub przez użycie prostego znaku manualnego, świadek musi mieć kompetencję odczytu tych sygnałów bez nadinterpretacji. To jest kompetencja podobna do tej, którą w badaniach interakcji człowiek–system opisuje się jako czytanie sygnałów niskiej rozdzielczości: sygnał nie jest „treścią psychologiczną", tylko wskaźnikiem stanu w relacji do zadania. W praktyce oznacza to konieczność ustalenia z góry znaczeń minimalnych, zwłaszcza w obszarze zgody i przerwania. Taka minimalna semantyka jest antymistyfikacyjna: chroni uczestnika przed sytuacją, w której prowadzący dopisuje „głęboką interpretację" do prostego gestu przerwania, a jednocześnie chroni prowadzącego przed pokusą interpretowania sygnałów jako potwierdzenia tezy o „działaniu" praktyki. AAC jest więc w psychoperformansie narzędziem etyki nie-zawłaszczania, ponieważ materializuje prawo do odmowy w formie, która nie wymaga negocjacji słownej.

Operacjonalizacja TEACCH w psychoperformansie zaczyna się od potraktowania przestrzeni jako interfejsu poznawczego, a nie jako neutralnej sceny. W klasycznej logice „structured teaching" priorytetem jest redukcja entropii sytuacji, czyli minimalizacja niejednoznaczności bodźców i ról, tak aby zasoby funkcji wykonawczych nie były zużywane na ciągłe domyślanie się „co teraz" i „co to znaczy". W psychoperformansie ma to szczególną wagę, ponieważ praca na znaku i obiekcie–kluczu łatwo generuje nadmiar interpretacyjny, a nadmiar interpretacyjny jest pierwszym krokiem do zawłaszczania. Strukturyzacja środowiska działa tu jak mechanizm anty-mistyfikacyjny: ogranicza ilość „miejsca", w którym autorytet prowadzącego może dopisać znaczenie, oraz zwiększa ilość „miejsca", w którym uczestnik może podjąć decyzję bez presji językowej. Przestrzeń powinna więc zostać rozpisana na strefy o jednoznacznej funkcji: strefa wejścia i kontraktu, strefa działania, strefa przejścia, strefa wyciszenia, strefa dokumentacji i domknięcia. Każda strefa ma czytelne granice, czytelne oznaczenia oraz jasno zdefiniowane reguły korzystania, a ich funkcje nie nachodzą na siebie. Wymaga to projektowania materialnego: ustawienia mebli, kierunków ruchu, miejsc odkładania obiektów–kluczy, kontroli linii widzenia oraz kontroli źródeł światła i dźwięku, tak aby środowisko nie wytwarzało przypadkowych bodźców konkurencyjnych.

W TEACCH fundamentalne są harmonogramy i sekwencje, lecz w psychoperformansie harmonogram nie może być tylko organizacją czasu, ponieważ jest równocześnie organizacją sensu. Jeśli sekwencja jest niejawna, uczestnik wypełnia ją hipotezami; jeśli sekwencja jest jawna, uczestnik może regulować dystans do znaczenia. Dlatego plan sytuacyjny powinien posiadać wizualno-materialną reprezentację przebiegu, która nie musi ujawniać „treści symbolicznej", ale ujawnia strukturę: ile etapów, jaki jest typ aktywności, gdzie są przerwy, gdzie jest możliwość przerwania, gdzie jest domknięcie. W praktyce sprawdzają się tu rozwiązania niskotechnologiczne: tablice sekwencji z prostymi symbolami, obiekty sygnalizujące przejścia, znaczniki etapów, a także materialne „bramki" progów, które pełnią rolę operatorów liminalności bez konieczności nadawania im narracji metafizycznej. Taki harmonogram jest jednocześnie narzędziem dostępności i narzędziem metodologicznym, bo umożliwia późniejszą rekonstrukcję parametryczną zdarzenia w dokumentacji.

Systemy pracy, kojarzone z TEACCH jako odpowiedź na problem niepewności zadania, w psychoperformansie muszą zostać przepisane z logiki szkolnej na logikę praktyki performatywnej. „Co mam zrobić" nie może brzmieć jak polecenie interpretacji; musi brzmieć jak polecenie procedury. „Ile tego jest" nie może dotyczyć intensywności przeżycia; musi dotyczyć liczby kroków. „Kiedy kończę" nie może być uzależnione od spełnienia warunku znaczeniowego; musi być uzależnione od spełnienia warunku czasowego albo proceduralnego. „Co potem" nie może być niespodzianką; musi być jawne w strukturze. To rozróżnienie jest krytyczne: jeśli kryterium zakończenia jest symboliczne, rośnie presja wykonania „właściwego sensu"; jeśli kryterium zakończenia jest proceduralne, uczestnik zachowuje agencyjność. W efekcie psychoperformans, zamiast produkować dramaturgię „inicjacji", produkuje dramaturgię kompetencji: wejście, wykonanie, przerwanie, zapis, domknięcie. Właśnie w tej dramaturgii staje się możliwa walidacja intersubiektywna, bo zdarzenie można opisać bez przymusu metafory.

Strukturyzacja TEACCH wymaga także świadomego zarządzania przejściami, które w praktykach neuroróżnorodności są często miejscem największego ryzyka przeciążenia. Przejście w psychoperformansie to moment, w którym zmienia się konfiguracja kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, a zmiana konfiguracji jest zwykle silniejszym bodźcem niż sama konfiguracja. Dlatego przejścia muszą być projektowane jako osobne mikroetapy: sygnał zapowiedzi, etap przejścia, etap stabilizacji. Jeśli przejście jest skokowe, uczestnik traci możliwość regulacji; jeśli przejście jest stopniowane, uczestnik zachowuje kontrolę. W praktyce projektowej oznacza to także „czyszczenie" przestrzeni z bodźców zbędnych, redukcję konkurencji akustycznej, unikanie migotania i przypadkowych zmian światła, a także utrzymywanie stałych miejsc dla obiektów–kluczy, które w przeciwnym razie zaczynają „uciekać" w przestrzeni i zamieniają się w źródła niepokoju. Na poziomie psychofizjologii nie trzeba tu odwoływać się do kontrowersyjnych narracji; wystarczy przyjąć, że przewidywalność obniża obciążenie regulacji autonomicznej, a nieprzewidywalność zwiększa koszty allostatyczne i wzmacnia czujność. Psychoperformans powinien to rozumieć jako parametr kompozycji, nie jako medyczną interwencję.

W tym miejscu TEACCH styka się z UDL w obszarze projektowania wyboru i alternatyw. Struktura nie może stać się przymusem, bo przymus jest szczególną formą przemocy estetycznej: „jeśli nie wejdziesz w tę formę, nie należysz". UDL wymusza więc, aby struktura była rozwarstwiona: istnieje ścieżka podstawowa, ścieżki alternatywne oraz ścieżki minimalne,

które umożliwiają uczestnictwo bez ekspozycji na najbardziej obciążające elementy. W psychoperformansie dotyczy to zwłaszcza bodźców sensorycznych i ekspozycji społecznej. Jeśli dźwięk jest kluczowym kanałem, musi istnieć wersja o obniżonej głośności, wersja z możliwością przerwania oraz wersja alternatywna oparta na obiekcie lub świetle. Jeśli gest jest kanałem dominującym, musi istnieć możliwość pracy obiektem bez ekspresji ciała w przestrzeni społecznej. Jeśli słowo jest częścią kontraktu, musi istnieć możliwość wejścia w kontrakt bez produkcji narracji osobistej. UDL nie oznacza rozmycia formy; oznacza projektowanie formy jako systemu opcji, w którym różnorodność nie jest „tolerowana", tylko przewidziana.

Kluczową kategorią integrującą TEACCH i UDL jest architektura instrukcji. W psychoperformansie instrukcja jest równocześnie narzędziem bezpieczeństwa i narzędziem władzy, dlatego musi być projektowana jak interfejs o minimalnym hazardzie interpretacyjnym. Instrukcje powinny być krótkie, konkretne, sekwencyjne, pozbawione sugestii diagnostycznych i pozbawione metafor, które narzucają przeżycie. Jednocześnie muszą oferować dwa poziomy: poziom procedury i poziom sensu. Poziom procedury jest obowiązujący i wspólny; poziom sensu jest opcjonalny i prywatny. To rozdzielenie jest praktycznym instrumentem anty-zawłaszczania: prowadzący nie ma prawa „wymagać" interpretacji, a uczestnik nie ma obowiązku ujawniania sensu. W tej konstrukcji sens może powstać, ale nie jest warunkiem uczestnictwa. W dodatku instrukcja powinna zawsze zawierać sygnały kontroli: gdzie jest przerwanie, jak wygląda przerwanie, jak wygląda powrót. Jeśli przerwanie jest tylko deklaracją „możesz wyjść", a nie procedurą, w praktyce nie istnieje.

AAC wchodzi w ten system jako infrastruktura realnego wykonywania zgody i odmowy. Nie wystarczy deklarować prawa do przerwania, jeśli jedynym sposobem przerwania jest powiedzenie tego na głos w sytuacji presji grupowej. Dlatego na poziomie projektowania psychoperformansu trzeba wprowadzić minimalny zestaw aktów komunikacyjnych, które są możliwe bez mowy i bez negocjacji. W praktyce oznacza to przygotowanie prostych sygnałów i narzędzi: karta „stop", karta „pauza", karta „przerwa", karta „za dużo", karta „jeszcze", karta „nie teraz", a także sygnały oparte na obiektach–kluczach, gdzie odłożenie obiektu w określone miejsce jest jednoznaczne z przerwaniem etapu. Z perspektywy badań AAC jest to wdrożenie zasady redundancji kanałów i zasady kompetencji partnera komunikacyjnego: to nie uczestnik ma „umieć mówić", to środowisko ma umożliwiać komunikację. Beukelman i Mirenda wielokrotnie podkreślali, że skuteczność AAC zależy od partnera i kontekstu; Janice Light wskazywała, że kompetencja komunikacyjna nie jest wyłącznie kompetencją jednostki, tylko układu społecznego. W psychoperformansie świadek i prowadzący są więc „partnerami komunikacyjnymi" w sensie funkcjonalnym: muszą rozpoznawać sygnały minimalne, respektować je natychmiast i nie dopisywać do nich interpretacji. To jest etyka w praktyce, a nie w deklaracji.

Wdrożenie TEACCH w psychoperformansie, jeśli ma być konsekwentne, musi obejmować nie tylko strukturę przestrzeni i sekwencji, lecz także strukturę materiałów, obiektów–kluczy i samej informacji. TEACCH w praktyce funkcjonuje jako system ograniczania wieloznaczności przez nadawanie „czytelności funkcji" artefaktom: obiekt ma jednoznaczną rolę, miejsce ma jednoznaczną rolę, a kolejność czynności jest widoczna. Psychoperformans często operuje celową wieloznacznością estetyczną, jednak ta wieloznaczność nie może dotyczyć procedur bezpieczeństwa i procedur komunikacji; wieloznaczność może dotyczyć sensu, ale nie może dotyczyć tego, co i kiedy robię, ani tego, jak mogę przerwać. Dlatego obiekty–klucze w

psychoperformansie muszą zostać rozdzielone na dwie klasy: obiekty semantyczne, które są nośnikami znaczeń i metafor, oraz obiekty operacyjne, które są nośnikami funkcji w strukturze działania. Obiekty operacyjne mają być maksymalnie jednoznaczne, powtarzalne i stabilne, a ich użycie ma być wprost zapisane w planie sytuacyjnym jako procedura, nie jako symbol. Taki rozdział jest narzędziem anty-zawłaszczania, bo ogranicza sytuacje, w których prowadzący interpretuje przerwanie jako „opór przed przemianą" albo „brak gotowości". Przerwanie jest przerwaniem, bo obiekt operacyjny został użyty zgodnie z funkcją.

W praktyce strukturyzacji TEACCH-owej kluczowe są mapy środowiska: wizualne lub materialne reprezentacje tego, jak przestrzeń jest zorganizowana, gdzie znajdują się strefy, i jak przebiega ruch. W psychoperformansie mapowanie przestrzeni pełni dodatkową funkcję metodologiczną: umożliwia rekonstrukcję warunków ekspozycji na bodźce. Jeśli na przykład strefa dźwięku jest w jednym miejscu, a strefa ciszy w innym, plan sytuacyjny powinien opisywać różnice w natężeniu i jakości bodźców oraz drogę przejścia między nimi. Nie jest to medykalizacja, lecz element audytowalności: bez mapy i parametrów bodźców dokumentacja staje się literacką opowieścią, która nie daje się porównać ani powtórzyć. W badaniach nad środowiskiem uczenia i ergonomią poznawczą często podkreśla się, że układ przestrzeni wpływa na obciążenie uwagi i pamięci roboczej; w psychoperformansie wniosek jest prosty: przestrzeń jest częścią narzędzia, a narzędzie musi być projektowane, nie improwizowane.

W tym miejscu pojawia się kwestia profili sensorycznych, ale w tej książce profil sensoryczny nie jest diagnozą i nie jest etykietą osoby. Jest narzędziem projektowym: opisuje parametry środowiska, które mogą być obciążające, neutralne albo wspierające. Psychoperformans może korzystać z wiedzy wypracowanej w badaniach nad przetwarzaniem sensorycznym, ale nie musi wchodzić w język kliniczny. W praktyce wystarczy operować parametrami: natężenie światła, kontrast, migotanie, kierunkowość dźwięku, obecność niskich częstotliwości, gęstość bodźców wizualnych, bliskość społeczna, możliwość wyjścia, czas ekspozycji. TEACCH uczy, że przewidywalność i możliwość kontroli są równie ważne jak „obniżanie" bodźców; dlatego projektowanie profilu sensorycznego oznacza projektowanie opcji: możliwość redukcji, możliwość przerwy, możliwość alternatywnej ścieżki. UDL dopowiada, że opcje nie mogą być ukryte jako „specjalne dostosowanie", tylko powinny być częścią normalnej architektury działania, dostępnej dla każdego bez stygmatyzacji.

UDL, w swoich zasadach, wprowadza precyzyjne kategorie, które można przełożyć na konstrukcję planu sytuacyjnego. Wielorakie sposoby reprezentacji oznaczają, że kluczowe informacje nie mogą być przekazywane tylko jednym kanałem, zwłaszcza kanałem werbalnym. W psychoperformansie praktycznie oznacza to redundancję: instrukcja jest powtórzona w formie piktogramu, symbolu, obiektu albo krótkiego tekstu na tablicy sekwencji. Wielorakie sposoby działania i ekspresji oznaczają, że uczestnik może wykonywać zadanie na kilka sposobów: może pracować gestem, może pracować obiektem, może pracować w ciszy, może pracować przez wskazanie, może pracować przez zapis. Wielorakie sposoby angażowania oznaczają, że motywacja i udział nie są wymuszane przez presję grupową, lecz wspierane przez możliwość wyboru, przez jasność celu proceduralnego i przez kontrolę trudności. Te trzy zasady, jeśli są wdrożone konsekwentnie, zmieniają psychoperformans z formy „jednej drogi" w formę „macierzy dróg", a to właśnie macierz dróg jest istotą uniwersalnego projektowania.

Ważne jest jednak, aby UDL nie zostało zredukowane do liberalnej „dowolności", bo dowolność również produkuje przeciążenie: jeśli jest zbyt wiele opcji bez struktury, uczestnik traci orientację. TEACCH i UDL muszą więc współpracować: TEACCH zapewnia strukturę i przewidywalność, UDL zapewnia opcje w ramach tej struktury. Plan sytuacyjny powinien być więc projektowany jako sekwencja o stałym szkielecie, z wbudowanymi wariantami. Przykładowo, etap A ma zawsze tę samą funkcję (wejście i kontrakt), ale może być wykonany przez słowo, przez obiekt albo przez piktogram; etap B ma zawsze tę samą funkcję (działanie na obiekcie–kluczu), ale może być wykonany w strefie dźwięku albo w strefie ciszy; etap C ma zawsze tę samą funkcję (dokumentacja), ale może przyjąć formę zapisu, nagrania, fotografii obiektu lub wskazania na mapie. Taki projekt jest jednocześnie dostępny i audytowalny: wiadomo, co było celem etapu i jakie warianty zostały wybrane.

AAC włącza się w tę architekturę na dwóch poziomach: komunikacji proceduralnej i komunikacji afektywno-regulacyjnej. Komunikacja proceduralna dotyczy tego, czy uczestnik rozumie instrukcję i czy może wykonać krok; komunikacja afektywno-regulacyjna dotyczy tego, czy uczestnik może zakomunikować swój stan w relacji do bodźców i presji. W praktyce AAC wymusza, aby plan sytuacyjny zawierał „sloty komunikacyjne", czyli miejsca w sekwencji, w których komunikacja jest oczekiwana i ułatwiona, a nie wywoływana nagle i publicznie. Slot komunikacyjny może być momentem wyboru wariantu, momentem potwierdzenia zgody, momentem zgłoszenia przerwy, momentem zakończenia. Jeśli sloty nie istnieją, komunikacja staje się reaktorem awaryjnym, a nie częścią konstrukcji. W AAC kluczowa jest też kompetencja partnera komunikacyjnego: prowadzący i świadek muszą być przeszkoleni w rozpoznawaniu sygnałów, w respektowaniu ich bez dyskusji i w utrzymywaniu neutralności interpretacyjnej. W psychoperformansie neutralność interpretacyjna jest kluczowa: jeśli uczestnik wskazuje „stop", nie wolno pytać „dlaczego", o ile nie jest to konieczne dla bezpieczeństwa fizycznego; nie wolno także reinterpretować przerwania jako „materiału". To jest praktyka etyczna i jednocześnie praktyka metodologiczna, bo chroni dane doświadczenia przed przemocą opowieści.

Istotnym elementem AAC w psychoperformansie jest też rozdzielenie komunikacji publicznej i prywatnej. W wielu sytuacjach presja grupowa sprawia, że uczestnik nie chce komunikować stanu publicznie; dlatego plan sytuacyjny powinien przewidywać kanały dyskretne: znak ręką, obiekt w określonym miejscu, karta pokazana tylko świadkowi, komunikat na tablicy. Taki dyskretny kanał jest elementem dostępności w sensie UDL i TEACCH, ale jest też elementem etyki współobecności: chroni godność uczestnika i redukuje stygmatyzację. W praktykach TEACCH struktura często pełni funkcję „odciążenia społecznego", bo wiele informacji jest przekazywanych przez środowisko, a nie przez dialog; w psychoperformansie analogicznie: im więcej komunikacji proceduralnej jest „w środowisku", tym mniej trzeba mówić, tym mniejsza presja, tym mniejsze ryzyko zawłaszczenia.

Integracja TEACCH, UDL i AAC w psychoperformansie wymaga przejścia z ogólnej deklaracji dostępności do projektowania konkretnych wzorców konstrukcyjnych, które można powtarzać, audytować i uczyć. W praktyce oznacza to przeniesienie ciężaru z „postawy" na infrastrukturę: środowisko, artefakty, sekwencje, protokoły. Jest to bliskie temu, co w ergonomii poznawczej i w studiach nad poznaniem usytuowanym opisuje się jako dystrybucję poznania pomiędzy osobę a środowisko (Edwin Hutchins) oraz jako projektowanie affordancji, czyli możliwości działania oferowanych przez układ rzeczy (James J. Gibson). Psychoperformans, pracując na kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, ma wyjątkowo silną zdolność do tworzenia

takich affordancji, ale tylko wtedy, gdy nie zostawia ich przypadkowi. TEACCH wnosi zasadę, że affordancje muszą być czytelne i stabilne; UDL wnosi zasadę, że affordancje muszą istnieć w wariantach; AAC wnosi zasadę, że affordancje komunikacyjne muszą obejmować przerwanie, odmowę i wybór, a nie tylko „wykonywanie".

Najbardziej praktycznym sposobem wdrożenia tych trzech aparatów jest potraktowanie planu sytuacyjnego jako specyfikacji interfejsu doświadczenia, analogicznie do tego, jak w human–computer interaction i w projektowaniu interakcji opisuje się scenariusze użycia, stany systemu oraz drogi wyjścia awaryjnego. W psychoperformansie nie chodzi o cyfryzację, tylko o rygor: każdy etap ma mieć nazwę funkcjonalną, wejście, wyjście, warianty oraz protokół przerwania. Nazwa funkcjonalna zastępuje nazwę metaforyczną; metafora może istnieć w warstwie prywatnej sensu, ale nie może być jedynym opisem etapu, bo metafora ma zbyt wysoką wieloznaczność. Wejście oznacza, jak uczestnik rozpoznaje, że etap się zaczyna; wyjście oznacza, jak uczestnik rozpoznaje, że etap się kończy; warianty oznaczają, jakie są równoważne sposoby wykonania; protokół przerwania oznacza, jak uczestnik sygnalizuje stop i co dokładnie wtedy robi środowisko (świadek, prowadzący, grupa). Takie opisanie etapu jest jednocześnie implementacją TEACCH (czytelna struktura), UDL (warianty) i AAC (komunikacja przerwania).

W tej architekturze szczególnie ważne jest zdefiniowanie trzech klas komunikatów, które muszą być dostępne bez mowy, bez negocjacji i bez ekspozycji społecznej. Pierwsza klasa to komunikaty bezpieczeństwa, czyli akty typu stop, pauza, przerwa, za dużo, nie teraz. Druga klasa to komunikaty orientacyjne, czyli nie rozumiem, pokaż inaczej, powtórz, pomóż, wolniej, szybciej. Trzecia klasa to komunikaty wyboru i zgody, czyli tak, nie, wybieram wariant A, wybieram wariant B, chcę zostać w tej strefie, chcę przejść do innej strefy. W literaturze AAC takie minimalne repertuary rozumie się jako fundament kompetencji komunikacyjnej i autonomii; Janice Light opisywała komunikację jako kompetencję obejmującą element lingwistyczny, operacyjny, społeczny i strategiczny, a w praktyce oznacza to, że system komunikacji musi być możliwy do użycia w warunkach stresu, zmęczenia, przeciążenia sensorycznego i presji grupowej. Psychoperformans, jeśli chce zachować etykę nie-zawłaszczania, musi uznać, że minimalne akty komunikacyjne są ważniejsze niż „głębokie wypowiedzi" i że ich brak czyni deklarację zgody fikcją.

Wdrożenie AAC w psychoperformansie powinno więc zaczynać się od projektowania partnerstwa komunikacyjnego, a nie od doboru symboli. W klasycznych opracowaniach David R. Beukelman i Pat Mirenda podkreślali rolę partnerów komunikacyjnych i środowiska w skuteczności AAC; analogicznie, w psychoperformansie prowadzący i świadek są partnerami komunikacyjnymi w sensie funkcjonalnym. Ich zadaniem jest nie tylko „zrozumieć", lecz także natychmiast respektować sygnał oraz utrzymać neutralność interpretacyjną. Neutralność interpretacyjna oznacza, że sygnał stop jest aktem proceduralnym, a nie materiałem do rozmowy o sensie; że pauza jest pauzą, a nie dowodem; że odmowa jest odmową, a nie oporem wymagającym przełamania. To nie jest kwestia grzeczności, tylko kwestia struktury władzy: jeśli prowadzący interpretuje odmowę, buduje zależność; jeśli prowadzący respektuje odmowę bez komentarza, buduje podmiotowość. W psychoperformansie to rozróżnienie jest szczególnie istotne, ponieważ praktyka działa w obszarze, gdzie język i symbol łatwo stają się instrumentem dominacji.

W praktyce projektowej pojawia się pytanie o systemy symbolowe. Psychoperformans nie musi wiązać się z jednym systemem, ale musi unikać przypadkowej ikonografii, która bywa kulturowo obciążona albo zbyt wieloznaczna. Blissymbolics, rozwijane przez Charlesa Blissa jako system symboli, ma swoją specyfikę i historię; Picture Communication Symbols funkcjonują w wielu środowiskach edukacyjnych; Makaton jest systemem wspierającym komunikację poprzez znaki manualne i symbole; PECS, opracowane przez Andrew Bondy'ego i Lori Frost, jest protokołem wymiany obrazków stosowanym w praktykach szkolnych. W psychoperformansie kluczowe nie jest, który system jest „najlepszy", tylko czy symbol jest jednoznaczny w danym kontekście oraz czy wszyscy partnerzy komunikacyjni mają wspólnie ustalone znaczenie minimalne. Właśnie dlatego TEACCH-owa strukturyzacja wspiera AAC: jeśli symbole są powiązane z miejscem, obiektem i etapem, ich semantyka staje się stabilniejsza, a ryzyko nadinterpretacji spada. UDL natomiast wymusza, aby symbol miał alternatywę: jeżeli ktoś nie korzysta z symbolu, może korzystać z obiektu; jeżeli nie korzysta z obiektu, może korzystać z gestu; jeżeli nie korzysta z gestu, może korzystać z mapy.

Równolegle do infrastruktury komunikacji trzeba projektować infrastrukturę zgody i przerwania jako element kontraktu, a nie jako „procedurę awaryjną". Kontrakt w psychoperformansie powinien być wielokodowy: sformułowany słowem, pokazany w symbolach, zmaterializowany w obiekcie operacyjnym oraz w przestrzeni. Kontrakt wielokodowy oznacza, że prawo do przerwania jest obecne nie tylko w wypowiedzi prowadzącego, lecz także w środowisku: w widocznej strefie wyjścia, w widocznych kartach stop, w znanych miejscach odkładania obiektów operacyjnych, w przewidywalnych przerwach. W psychologii społecznej presja normatywna i presja autorytetu są dobrze opisane; nie trzeba ich tu teatralizować, wystarczy przyjąć praktyczną zasadę: im bardziej publiczne i werbalne jest przerwanie, tym trudniej z niego skorzystać. Dlatego plan sytuacyjny powinien przewidywać dyskretny kanał przerwania, skierowany do świadka, oraz kanał przerwania przez ruch w przestrzeni, który nie wymaga tłumaczeń. TEACCH zapewnia tu strukturę stref, UDL zapewnia, że kanały są równoważne, AAC zapewnia, że komunikat jest możliwy.

Ważnym problemem jest też dokumentowanie dostępności w taki sposób, aby nie stała się ona jedynie deklaracją, ale aby była „widoczna" w zapisie działania. Dokumentacja w psychoperformansie nie może ograniczać się do opisu estetycznego; musi zawierać opis protokołów: jakie warianty były dostępne, jakie sygnały komunikacyjne były wdrożone, jakie były strefy, jakie były zasady przerwania i jak często były używane. To nie jest statystyka dla samej statystyki, tylko element kontroli jakości: jeżeli przerwania nie występują nigdy, może to oznaczać, że środowisko jest idealnie dopasowane, ale może też oznaczać, że przerwanie jest w praktyce niedostępne. Dlatego plan sytuacyjny powinien zakładać, że świadek zapisuje użycia sygnałów proceduralnych, nie po to, by oceniać uczestnika, tylko po to, by audytować projekt. W tradycji design-based research, rozwijanej m.in. przez Ann Brown i Allana Collinsa, iteracyjny zapis i korekta projektu są rdzeniem wytwarzania wiedzy praktycznej; psychoperformans, jeśli chce być nauczalny, musi przyjąć analogiczną logikę: dostępność jest parametrem projektu, który się testuje, zapisuje i poprawia.

W tym kontekście TEACCH-owe narzędzia wizualnej struktury i UDL-owa architektura opcji mogą zostać skodyfikowane jako biblioteka wzorców planu sytuacyjnego. Wzorzec w tym sensie nie jest szablonem artystycznym, tylko szablonem bezpieczeństwa i komunikacji. Przykładowo, wzorzec może określać, że każdy etap ma swój symbol, swój obiekt operacyjny, swój wariant

ciszy oraz swój wariant minimalny. Inny wzorzec może określać, że w każdej sekwencji o wysokiej intensywności bodźców musi wystąpić etap stabilizacji z opcją wycofania, a komunikaty stop i pauza muszą być możliwe bez mowy. Takie wzorce chronią psychoperformans przed zależnością od indywidualnej „wrażliwości" prowadzącego i przesuwają praktykę w stronę rzemiosła projektowego, gdzie jakość jest efektem procedur, a nie charyzmy.

Pozostaje jeszcze problem języka, ponieważ nawet najlepsza struktura może zostać podważona przez język, który generuje nocebo albo presję sensu. W komunikatach instrukcyjnych nie wolno sugerować diagnoz, nie wolno sugerować „ukrytej prawdy" o uczestniku, nie wolno nadawać odmowie statusu psychologicznego, nie wolno wartościować wariantów jako „lepszych" i „gorszych" w sensie duchowej dojrzałości. TEACCH i UDL uczą, że wariant jest wariantem, a nie „ulgą"; AAC uczy, że odmowa jest prawem, a nie „problemem". Psychoperformans, jeśli ma być etyczny, musi to internalizować w języku prowadzącego i świadka, a więc także w szkoleniu prowadzących. W kolejnym segmencie zostanie dopracowana właśnie ta warstwa: jak szkolić role, jak ustanawiać standardy partnerstwa komunikacyjnego, jak projektować minimalne słowniki symboli oraz jak utrzymać jednocześnie rygor metodologiczny, wysoką jakość estetyczną i pełną podmiotowość uczestników w warunkach realnej różnorodności.

W praktyce dydaktycznej psychoperformansu najtrudniejszym elementem wdrożenia TEACCH, UDL i AAC nie jest dobór narzędzi, lecz szkolenie ról i dyscyplina języka. Narzędzia można kupić lub wydrukować, natomiast rola prowadzącego i rola świadka wymagają treningu w zakresie pragmatyki komunikacji, zarządzania presją grupową oraz kontroli własnego autorytetu. W perspektywie socjologii interakcji Ervinga Goffmana każdy warsztat jest sceną wytwarzania „twarzy" i hierarchii, a więc nawet neutralna instrukcja może stać się aktem dominacji, jeśli jest wypowiadana z pozycji niepodważalnej. W perspektywie teorii aktów mowy J. L. Austina i Johna Searle'a instrukcja jest performatywem: nie tylko opisuje, ale ustanawia porządek, zobowiązania i granice. Jeśli instrukcja zawiera sugestię, że przerwanie jest słabością, to przerwanie staje się praktycznie niemożliwe; jeśli instrukcja zawiera sugestię, że „prawdziwe" uczestnictwo wymaga ekspozycji, to alternatywne ścieżki UDL tracą realność. Dlatego szkolenie prowadzących i świadków powinno obejmować trening rozróżniania komunikatów proceduralnych od komunikatów interpretacyjnych oraz trening neutralności epistemicznej: prowadzący nie komentuje sensu odmowy, nie wartościuje wariantów, nie buduje narracji o „gotowości", nie nakłada teleologii przemiany na prosty fakt regulacji bodźców. W praktyce ta neutralność jest warunkiem anty-zawłaszczania i jednocześnie warunkiem jakości danych dokumentacyjnych: jeśli komentarz prowadzącego zostaje wprowadzony do obiegu grupowego, bardzo szybko staje się „wspólnym dowodem", a psychoperformans zaczyna produkować auto-potwierdzające się opowieści.

W środowiskach TEACCH-owych i AAC-owych bardzo istotny jest konstrukt „kompetencji partnera komunikacyjnego", rozwijany w literaturze AAC jako warunek skuteczności komunikacji wspomagającej: to partner i środowisko muszą umożliwiać komunikację, a nie osoba ma „udowadniać", że potrafi. W psychoperformansie oznacza to twardą regułę operacyjną: sygnał stop i pauza musi być rozpoznany natychmiast, respektowany bez negocjacji i nie może zostać wtórnie „omówiony" na forum, chyba że uczestnik sam to inicjuje. W przeciwnym razie przerwanie staje się społecznie kosztowne, a prawo do przerwania istnieje

tylko na papierze. Z tego wynika również konieczność wprowadzenia mikroszkoleń dla całej grupy, a nie tylko dla prowadzących: uczestnicy muszą wiedzieć, że przerwanie jest normą jakości, a nie zakłóceniem; że wybór wariantu minimalnego jest równorzędny; że użycie karty lub obiektu operacyjnego nie wymaga tłumaczenia; oraz że świadek może interweniować proceduralnie bez „psychologizowania". W kategoriach analizy konwersacyjnej (Harvey Sacks, Emanuel Schegloff, Gail Jefferson) są to reguły organizacji naprzemienności i naprawy (repair): kto ma prawo mówić, kto ma prawo przerwać, jak dokonuje się korekta, jak unika się eskalacji. Psychoperformans, jeśli chce zachować bezpieczeństwo poznawcze, musi te reguły jawnie ustanawiać i ćwiczyć, bo w przeciwnym razie „naturalna" dynamika grupy przywróci domyślne hierarchie, w których głos prowadzącego dominuje, a sygnały niewerbalne są ignorowane.

Warstwa językowa ma jeszcze jeden wymiar, szczególnie istotny w świetle badań nad nocebo: komunikaty mogą generować oczekiwanie objawu, mogą wzmacniać czujność katastroficzną i mogą eskalować interpretację normalnych fluktuacji stanu jako sygnałów zagrożenia. W badaniach Fabrizia Benedettiego i Luany Colloca nocebo jest rozumiane jako efekt kontekstu, oczekiwania i uczenia, a nie jako „wymyślenie". Z perspektywy psychoperformansu wynika z tego prosty wymóg: język instrukcji ma minimalizować sugestie objawowe i unikać „list symptomów", a jednocześnie ma pozostać precyzyjny co do procedur bezpieczeństwa. W praktyce oznacza to, że zamiast mówić „możesz poczuć duszność, zawroty, napięcie, lęk", lepiej mówić „jeśli cokolwiek stanie się zbyt intensywne, użyj sygnału stop lub przejdź do strefy wyciszenia; to jest neutralna procedura". Zamiast mówić „to może odblokować trudne rzeczy", lepiej mówić „to jest ćwiczenie procedury, a sens jest opcjonalny". Zamiast mówić „to działa głęboko", lepiej mówić „to ma strukturę, którą można wykonać na różne sposoby, i którą można przerwać". Taki język nie obiecuje i nie straszy, ale utrzymuje kontrolę ryzyka. Jest to spójne z etyką nie-zawłaszczania: prowadzący nie „wie", co się w uczestniku dzieje; prowadzący projektuje środowisko, w którym uczestnik może działać i komunikować granice.

UDL, jeśli ma realnie działać, wymaga wdrożenia „architektury opcji" w sposób jawny i niehierarchiczny. Problemem w praktyce bywa to, że opcje istnieją formalnie, ale są kulturowo zdegradowane jako „łatwiejsze" albo „dla słabszych", co natychmiast wytwarza presję normatywną. Dlatego w psychoperformansie warianty muszą być opisywane jako równoważne funkcjonalnie, a nie jako substytuty. To wymaga języka, który nie ma osi moralnej, tylko oś parametryczną: wariant cichy i wariant dźwiękowy są dwoma realizacjami tej samej funkcji etapu; wariant gestu i wariant obiektu są dwoma realizacjami tej samej funkcji; wariant indywidualny i wariant w parze są dwoma realizacjami tej samej funkcji. W literaturze UDL, rozwijanej przez CAST, kluczowe jest założenie, że bariery są w projekcie, nie w osobie. Psychoperformans powinien to przyjąć jako zasadę estetyczną: forma, która dopuszcza tylko jeden styl uczestnictwa, jest formą wykluczającą, a więc jest formą przemocową. Z perspektywy praktyk artystycznych jest to przesunięcie od fetyszu jednorodności do jakości relacyjnej: dobra forma to taka, która utrzymuje spójność przy wielu trajektoriach udziału.

W TEACCH i UDL szczególnie cenne są techniki „externalizacji sekwencji" i „externalizacji celu", ponieważ redukują obciążenie pamięci roboczej i ograniczają ryzyko dezorientacji. Externalizacja sekwencji to harmonogram i tablica etapów, externalizacja celu to jasne wskazanie funkcji etapu, a nie jego metafory. Psychoperformans może tę externalizację realizować poprzez obiekty operacyjne, mapy przestrzeni, strefy i znaczniki przejść. Istotne jest, aby externalizacja była stabilna w czasie: te same symbole, te same miejsca, te same procedury

przerwania, bo stabilność buduje przewidywalność, a przewidywalność buduje agencyjność. W praktykach TEACCH-owych często stosuje się „pudełko zakończone” i jednoznaczny znak domknięcia pracy; w psychoperformansie analogicznie przydaje się materialny operator domknięcia etapu, bo domknięcie jest momentem, w którym presja interpretacji rośnie: grupa chce „wiedzieć, co to znaczy”. Jeżeli domknięcie jest proceduralne i materialne, łatwiej utrzymać zasadę, że sens jest opcjonalny i prywatny.

Konstrukcja minimalnego słownika AAC dla psychoperformansu powinna być traktowana jak konstrukcja protokołu bezpieczeństwa, a więc musi być testowana iteracyjnie i dostosowywana do kontekstu kulturowego, językowego i instytucjonalnego. Minimalny słownik nie powinien być rozbudowany na starcie, bo zbyt duża liczba symboli zwiększa obciążenie operacyjne; lepiej zacząć od małego zestawu aktów komunikacyjnych o wysokiej częstotliwości użycia i wysokiej wartości etycznej: stop, pauza, przerwa, za dużo, nie rozumiem, wybieram wariant A, wybieram wariant B, tak, nie. Dopiero w miarę stabilizacji praktyki można dodawać symbole dla niuansów, o ile partnerzy komunikacyjni potrafią utrzymać jednoznaczność. W tym miejscu psychoperformans powinien być rygorystyczny: symbol nie może oznaczać pięciu rzeczy, bo wtedy znów powstaje pole interpretacyjnego zawłaszczenia. W sensie semiotycznym to jest kontrola polisemii; w sensie praktycznym to jest ochrona uczestnika przed tym, że jego komunikat zostanie odczytany jako „materiał”, a nie jako decyzja.

Ostatnia warstwa integracji dotyczy „prawa do nie-uczestniczenia” jako elementu projektowania. UDL mówi o wielości ścieżek zaangażowania, ale psychoperformans musi dopisać do tego zasadę, że obserwacja może być pełnoprawnym uczestnictwem, o ile jest powiązana z rolą i z zadaniem dokumentacyjnym lub refleksyjnym. W tradycji performance studies Richard Schechner opisywał ciągłość ról widza i wykonawcy, ale w psychoperformansie obserwacja musi być odciążona z presji bycia „mniej wartościową”. TEACCH-owa struktura stref może tu pomóc: strefa obserwacji i strefa działania są równie uprawnione, a przejście między nimi jest jawne i bez kosztu. AAC może tu zapewnić komunikację decyzji o pozostaniu w obserwacji. Tak skonstruowane środowisko jest jednocześnie inkluzywne i metodologicznie czyste: jeśli ktoś obserwuje, nie trzeba dopisywać do tego interpretacji o „oporności”; to jest wybór w ramach projektu. W konsekwencji psychoperformans przestaje być testem odwagi, a staje się praktyką kompetencji, w której sprawczość jest widoczna także w odmowie i w pauzie.

Domknięcie podrozdziału 38.2 wymaga przełożenia TEACCH, UDL i AAC na jedną spójną zasadę metodyczną psychoperformansu: dostępność i komunikacja nie są „warunkami brzegowymi”, lecz są częścią definicji jakości. Jeżeli praktyka jest efektowna estetycznie, ale nie pozwala na odmowę, przerwanie, wybór i alternatywną ekspresję, to jest praktyką selekcyjną, a selekcyjność w tym obszarze jest formą przemocy formy. Jeżeli praktyka jest intensywna, ale nie ma infrastruktury przewidywalności i strefowania, to intensywność jest uzyskana kosztem przeciążenia, a przeciążenie wzmacnia presję interpretacji i presję autorytetu. Jeżeli praktyka jest wieloznaczna symbolicznie, ale wieloznaczność dotyczy również procedur, to wieloznaczność staje się narzędziem dominacji: prowadzący może „wyjaśnić” wszystko po fakcie. Właśnie dlatego TEACCH, UDL i AAC pełnią w psychoperformansie funkcję epistemologiczną: umożliwiają odróżnienie tego, co jest parametrem projektu, od tego, co jest narracją; umożliwiają audytowalność; umożliwiają intersubiektywną rekonstrukcję przebiegu; oraz umożliwiają utrzymanie granic interpretacji bez degradacji doświadczenia.

W praktyce prowadzi to do postulatu, aby każdy plan sytuacyjny zawierał osobną warstwę „specyfikacji dostępności", analogiczną do warstwy bezpieczeństwa w innych dziedzinach projektowania. Specyfikacja dostępności nie jest listą „dostosowań", tylko opisem środowiska i opcji: strefy przestrzeni, profil bodźców, sekwencje i przejścia, warianty UDL, minimalny słownik AAC, protokół przerwania i powrotu, protokół zgody, protokół domknięcia. Ten opis musi być częścią dokumentacji, bo inaczej dostępność znika w praktyce i pozostaje jedynie w deklaracji. Co więcej, specyfikacja dostępności powinna być identycznie ważna jak warstwa estetyczna: jeśli ktoś archiwizuje tylko obraz i tylko „efekt", a nie archiwizuje protokołów, wytwarza mit „dzieła", które działało samo, a w psychoperformansie to jest ryzyko zawłaszczenia, ponieważ to, co działało, było w dużej mierze efektem struktury i kontraktu.

TEACCH w tej integracji daje język strefowania, sekwencjonowania i przewidywalności. UDL daje język wariantów i wielościeżkowego dostępu. AAC daje język minimalnych aktów komunikacyjnych, które materializują zgodę, odmowę i regulację. Wspólnym mianownikiem jest zasada, że sprawczość uczestnika musi być realna w warunkach pobudzenia i presji grupowej. Nie da się tego uzyskać przez „życzliwość" prowadzącego, bo życzliwość bywa zmienna, natomiast infrastruktura jest stabilna. Dlatego psychoperformans powinien przyjąć, że prowadzący jest projektantem środowiska, a świadek jest operatorem bezpieczeństwa poznawczego, a nie arbitrem sensu. Ta rekonstrukcja ról jest fundamentalna: w przeciwnym razie nawet najlepsze narzędzia TEACCH, UDL i AAC zostaną zredukowane do rekwizytów, które nie zmieniają struktury władzy.

Konkretną konsekwencją metodyczną jest konieczność zdefiniowania standardu minimalnego dla każdego formatu: mikroformat, warsztat, laboratorium, semestr. Standard minimalny oznacza, że niezależnie od kontekstu istnieją elementy nienegocjowalne. Dla mikroformatu będzie to choćby jawna sekwencja, możliwość przerwania oraz minimalny słownik komunikacji stop i pauza. Dla warsztatu dojdą strefy przestrzeni, warianty UDL dla głównych kanałów oraz rola świadka. Dla laboratorium dojdą protokoły dokumentacji i audytu, wersjonowanie planów sytuacyjnych, analiza ryzyk, szkolenie partnerów komunikacyjnych. Dla semestru dojdą rubryki jakości, portfolio dokumentacyjne, iteracyjne testowanie infrastruktury dostępności, a także szkolenie prowadzących i świadków w zakresie języka i neutralności interpretacyjnej. Takie standardy minimalne czynią psychoperformans transferowalnym i odpornym na „własny styl" prowadzącego, a to jest warunek, aby praktyka mogła istnieć w instytucjach publicznych, edukacyjnych i społecznych bez ryzyka powstania quasi-sekciarskich mikrosystemów.

Istotne jest także, aby w tej warstwie nie wprowadzać języka diagnozy. TEACCH, UDL i AAC historycznie funkcjonują w polu pracy z neuroróżnorodnością, ale psychoperformans nie powinien przekształcać się w praktykę klasyfikowania uczestników. Zamiast tego należy operować językiem projektowym: poziomy intensywności bodźców, warianty, strefy, narzędzia komunikacji. Jeśli ktoś korzysta z wariantu cichego, nie oznacza to nic „o nim"; oznacza to, że projekt umożliwia wybór. Jeśli ktoś korzysta z karty stop, nie oznacza to „problemu"; oznacza to, że kontrakt działa. Z punktu widzenia etyki nie-zawłaszczania jest to kluczowe: praktyka nie może dopisywać tożsamości ani „prawdy" o osobie na podstawie jej decyzji regulacyjnych. Z punktu widzenia metodologii jest to równie kluczowe: jeśli decyzje regulacyjne są interpretowane psychologicznie, zniekształca się zapis danych i wytwarza fałszywe korelacje między formą a „treścią".

Wreszcie, integracja TEACCH, UDL i AAC ma konsekwencję stricte estetyczną: psychoperformans zaczyna rozumieć formę jako projekt relacyjny. Jakość nie wynika z jednolitej, „mocnej" kompozycji narzuconej wszystkim, lecz z tego, czy kompozycja utrzymuje spójność przy wielu trajektoriach udziału. To jest kryterium, które w tradycjach sztuk performatywnych bywa rozpoznawane, ale rzadko bywa formalizowane; tutaj zostaje formalizowane jako standard dydaktyczny. W tym sensie dostępność staje się miarą dojrzałości formalnej: im bardziej praktyka potrafi utrzymać intensywność i sens bez przymusu i bez wykluczenia, tym jest bardziej zaawansowana kompozycyjnie. Psychoperformans zyskuje więc nie tylko etykę, ale też narzędzie krytyczne: może oceniać własne formy pod kątem tego, czy nie są oparte na wymuszaniu i na presji interpretacji.

Podrozdział 38.2 domyka się więc postulatem biblioteki wzorców planu sytuacyjnego, w której TEACCH zapewnia strukturę, UDL zapewnia wielościeżkowość, a AAC zapewnia podmiotowość komunikacyjną. Biblioteka wzorców nie jest kanonem stylu, lecz kanonem bezpieczeństwa i komunikacji. Dzięki niej psychoperformans może być nauczany, powtarzany i przenoszony między kontekstami bez utraty etycznego kręgosłupa, a jednocześnie bez utraty estetycznej różnorodności, ponieważ różnorodność dotyczy sensu i kompozycji, a nie prawa do odmowy i prawa do przerwania.

38.3. TUS, scenki społeczne i scenariusze ról

Trening Umiejętności Społecznych, w polskim skrócie TUS, jest nazwą parasolową dla zestawu procedur dydaktyczno-terapeutycznych, które historycznie wyrastają z tradycji behawioralnej i poznawczo-behawioralnej, z psychologii uczenia społecznego Alberta Bandury oraz z praktyk „behavioral rehearsal" i „behavioral skills training", gdzie kluczowe są: modelowanie, instruktaż, próba wykonania, informacja zwrotna i wzmocnienie, a następnie planowana generalizacja do środowisk naturalnych. W wielu środowiskach TUS funkcjonuje jako metoda grupowej kalibracji kompetencji pragmatycznych i relacyjnych: nie uczy „osobowości", tylko uczy mikrozachowań w interakcji, sekwencji naprzemienności, rozpoznawania sygnałów społecznych, negocjowania granic i intencji oraz utrzymywania sprawczości bez eskalacji konfliktu. Z perspektywy psychoperformansu to podejście jest szczególnie interesujące, ponieważ ujawnia, że „rola" nie jest metafizycznym rdzeniem człowieka, tylko konfiguracją zachowań i znaków uruchamianą w sytuacji, a więc czymś, co daje się projektować, ćwiczyć, dokumentować i modyfikować bez wchodzenia w tryb diagnozowania. Jednocześnie TUS, jeśli ma zostać włączony do psychoperformansu, musi zostać odklejony od normatywnej presji „dopasowania" i od przemocy formy rozumianej jako tresura grzeczności; inaczej praktyka zamieni się w narzędzie wytwarzania posłuszeństwa.

W literaturze treningów kompetencji społecznych, od klasycznych ujęć Arnolda Goldsteina po rozwinięcia w obszarze psychiatrii rehabilitacyjnej i psychoedukacji (często kojarzone z Robertem P. Libermanem i tradycją „social skills training" w rehabilitacji psychospołecznej), powtarza się zasada mikrosekwencji: jednostką uczenia jest nie abstrakcyjna „asertywność", lecz konkretny łańcuch zachowań w konkretnym kontekście. Kontekst jest tu determinujący: inne są wymagania interakcyjne w rozmowie z urzędnikiem, inne w konflikcie w rodzinie, inne w sytuacji bycia krytykowanym publicznie, inne w proszeniu o pomoc, a jeszcze inne w odmowie. Dlatego TUS operuje scenkami społecznymi jako miniaturowymi modelami sytuacji,

w których można bezpiecznie ćwiczyć progi, tempo, zakres ujawnienia, modulację głosu, dystans interpersonalny, dobór kanału komunikacyjnego i dobór strategii naprawy (repair) po nieporozumieniu. W perspektywie analizy konwersacyjnej (Sacks, Schegloff, Jefferson) scenka jest w istocie laboratorium naprzemienności: kto zaczyna, kto kończy, kiedy można wejść w słowo, jak sygnalizuje się przerwę, jak rozpoznaje się intencję, jak podtrzymuje się temat, jak zamyka się rozmowę. Psychoperformans może te same mechanizmy potraktować jako tworzywo formalne, ale nie wolno mu ich romantyzować: to są procedury interakcyjne, a ich ćwiczenie jest formą inżynierii sytuacyjnej.

Włączenie TUS do psychoperformansu nie polega więc na „zapożyczeniu" scenek jako gotowego repertuaru, tylko na przepisaniu ich na język planu sytuacyjnego. Scenka społeczna w psychoperformansie powinna być opisana nie jako przedstawienie, lecz jako protokół: cel funkcjonalny (na przykład odmowa bez eskalacji; prośba o doprecyzowanie; zatrzymanie naruszenia granicy; wyjście z rozmowy), parametry środowiska (poziom hałasu, obecność świadków, dystans, czas), role (uczestnik, partner interakcji, świadek metodologiczny), kanały (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt) oraz procedura przerwania i debriefingu. W tym miejscu szczególnie przydatna jest dramaturgiczna socjologia Ervinga Goffmana: „rola" jest wytwarzana na styku ramy sytuacyjnej, definicji sytuacji i reguł podtrzymywania twarzy, a więc plan sytuacyjny może świadomie zmieniać ramę, żeby zobaczyć, jak zmienia się zachowanie. To jest bliskie logice eksperymentu w sensie metodologicznym, choć bez roszczeń laboratoryjnej czystości: zmieniamy jeden parametr, obserwujemy, co się dzieje, zapisujemy opis, oddzielamy opis od interpretacji, porównujemy warianty. TUS wnosi tu cenną dyscyplinę: kompetencja jest mierzona nie intensywnością przeżycia, tylko zdolnością wykonania sekwencji i przeniesienia jej do podobnych sytuacji poza salą.

Równolegle trzeba jasno odróżnić TUS i scenki społeczne od tradycji psychodramy i socjodramy Jacoba L. Moreno oraz od teatralnych praktyk emancypacyjnych, takich jak Teatr Uciśnionych Augusto Boala. Moreno konstruował psychodramę jako metodę pracy na spontaniczności i roli, z technikami odwrócenia ról, dublera i lustra; Boal budował teatr forum jako narzędzie politycznej analizy opresji i praktykowania alternatywnych działań w sytuacji konfliktu. Psychoperformans może czerpać z obu genealogii, ale musi utrzymać inny rygor: nie może mylić treningu zachowań z terapią, nie może sugerować, że scenka „ujawnia prawdę o człowieku", i nie może zamieniać pracy na roli w formę presji interpretacyjnej. W psychoperformansie rola ma status narzędzia projektowego i poznawczego; jest hipotezą do wykonania i obserwacji, a nie etykietą. Ta ostrożność jest szczególnie ważna w kontekście etyki nie-zawłaszczania: prowadzący nie ma prawa przypisywać uczestnikowi motywów ani ukrytych treści na podstawie tego, jak uczestnik zagrał scenkę, ponieważ „zagranie" jest zawsze mieszanką kompetencji, kontekstu, stresu i reguł grupy.

W praktyce dydaktycznej psychoperformansu scenki społeczne powinny być projektowane jako układy o rosnącej złożoności, ale bez eskalacji bodźców jako substytutu trudności. Trudność może rosnąć przez zwiększenie liczby zmiennych do kontrolowania, przez zmiany w strukturze rozmowy, przez wprowadzenie niejednoznacznej reakcji partnera, przez presję czasu, przez konflikt interesów, przez konieczność utrzymania granicy przy zachowaniu relacji. W literaturze treningu umiejętności społecznych kluczowe jest pojęcie generalizacji: to, co ćwiczone, ma przenosić się na sytuacje realne. Psychoperformans powinien do tego dodać narzędzie własne: obiekt–klucz jako materialny operator przejścia i jako podpora pamięci

proceduralnej. Obiekt–klucz może sygnalizować początek rozmowy, sygnalizować przerwę, sygnalizować zmianę roli, sygnalizować domknięcie i powrót do refleksji. Taka materializacja reguł jest spójna z TEACCH-owym myśleniem o czytelności struktury, a jednocześnie pozostaje w logice psychoperformansu, gdzie obiekt nie jest rekwizytem dekoracyjnym, tylko narzędziem organizującym działanie.

W tym miejscu trzeba też włączyć perspektywę disability studies i krytykę „compliance-based interventions", które w części środowisk treningowych prowadziły do nadmiernego akcentowania zgodności i maskowania. W nurcie neuroróżnorodności, gdzie często przywołuje się pojęcie neurodiversity wywodzone z prac Judy Singer oraz szerzej rozwinięte w dyskursie społecznym, podkreśla się, że celem pracy nad kompetencjami społecznymi nie powinno być produkowanie pozorów „normalności", tylko zwiększanie sprawczości, bezpieczeństwa i jakości relacji bez wymuszania utraty własnego stylu komunikacji. Psychoperformans, jeśli ma być etyczny, powinien przyjąć tę krytykę jako zasadę projektową: scenka nie jest narzędziem korekty tożsamości, tylko narzędziem ćwiczenia wyboru. W praktyce oznacza to, że w każdej scence musi istnieć równoprawna ścieżka odmowy, ścieżka pauzy i ścieżka alternatywnej ekspresji, a informacja zwrotna nie może dotyczyć „tego, jaki jesteś", tylko tego, co zrobiłeś w sekwencji i jakie to miało skutki w interakcji. To przesuwa feedback z pola moralnego do pola funkcjonalnego: nie oceniamy osoby, tylko kalibrujemy procedurę.

Scenki społeczne, jeśli mają pełnić funkcję dydaktyczną, muszą być projektowane jako modele sytuacji o wysokiej rozdzielczości pragmatycznej, a nie jako improwizacje „na odczuciu". W tradycji treningu kompetencji społecznych istotą jest to, że uczy się reguł użycia zachowań w kontekście, czyli pragmatyki, a nie samej „poprawności" zachowania. W języku socjolingwistyki i pragmatyki oznacza to pracę na aktach mowy (Austin, Searle), na mechanizmach grzeczności i ochrony twarzy (Brown, Levinson), na implikaturach i ekonomii informacji (Paul Grice), na naprawach i sekwencjach preferowanych i niepreferowanych (Sacks, Schegloff, Jefferson), a także na ramowaniu sytuacji i definiowaniu tego, „co tu się dzieje" (Goffman). Psychoperformans może te pojęcia traktować jako aparat analityczny do konstrukcji planu sytuacyjnego: scenka staje się zdarzeniem, w którym testuje się parametry interakcji, a nie teatrem w sensie estetycznej prezentacji. Taki rygor pozwala uniknąć pułapki, w której „rola" zaczyna być utożsamiana z „ja", a wykonanie z prawdą o człowieku, co byłoby nie tylko metodologicznie błędne, ale też etycznie ryzykowne.

Konstrukcja scenki w psychoperformansie powinna zaczynać się od zdefiniowania funkcji społecznej, czyli tego, jaki typ problemu interakcyjnego ma zostać przećwiczony. W praktyce TUS najczęściej są to: odmowa i stawianie granic, inicjowanie rozmowy, utrzymywanie i domykanie rozmowy, proszenie o pomoc, reagowanie na krytykę, negocjowanie konfliktu interesów, naprawa nieporozumienia, tolerowanie niejednoznaczności, a także przejście z trybu eskalacji do trybu deeskalacji. Każda z tych funkcji ma swoją mikrostrukturę: odmowa nie jest jednym zdaniem, tylko sekwencją, w której pojawia się sygnał granicy, uzasadnienie opcjonalne, propozycja alternatywy albo domknięcie bez alternatywy, a następnie zarządzanie reakcją drugiej osoby. Prośba o doprecyzowanie również ma mikrostrukturę: sygnał nierozumienia, powtórzenie własnymi słowami, pytanie precyzujące, potwierdzenie zrozumienia, a następnie powrót do zadania. Z punktu widzenia psychoperformansu kluczowe jest to, że mikrostruktura jest możliwa do zapisania i powtórzenia, a więc może zostać ujęta w plan sytuacyjny jako procedura treningowa, a nie jako „scenka teatralna".

Dopiero po funkcji społecznej projektuje się kontekst, czyli ramę sytuacyjną w sensie Goffmana: miejsce, statusy ról, stawkę interakcji i widownię. Ta sama odmowa wygląda inaczej w rozmowie z osobą równorzędną, inaczej z osobą o formalnej władzy, inaczej w relacji bliskiej, inaczej w sytuacji publicznej. Z tego powodu scenki powinny być wariantowane parametrycznie, ale nie chaotycznie: zmienia się jeden lub dwa parametry naraz, aby można było obserwować ich wpływ. Przykładowo, utrzymuje się ten sam cel (odmowa), tę samą sekwencję (sygnał granicy, powtórzenie, domknięcie), ale zmienia się presja czasu albo obecność świadka. W metodologii uczenia jest to bliskie logice kontrolowanej manipulacji zmiennymi, a w praktyce dydaktycznej daje uczestnikowi doświadczenie, że nie „ja jestem problemem", tylko sytuacja ma swoją dynamikę i można nią zarządzać poprzez dobór zachowań. Ten sposób projektowania jest spójny z etyką nie-zawłaszczania: nie przypisuje się cech wewnętrznych, tylko pracuje się na relacji między zachowaniem a kontekstem.

Trzecią warstwą konstrukcji scenek jest język i kanały ekspresji, czyli dopuszczalne sposoby wykonania roli. W psychoperformansie trzeba tu utrzymać rygor dostępności i wielościeżkowości: scenka nie może wymuszać jednego stylu komunikacji. To oznacza, że akt odmowy może zostać wykonany słowem, ale może też zostać wykonany gestem, ruchem w przestrzeni, pracą obiektem–kluczem lub użyciem prostego znaku komunikacyjnego; akt przerwania musi być możliwy bez mowy, a akt wyboru wariantu również. Jest to praktyczne zastosowanie zasad projektowania środowiska uczenia, które w edukacji bywają formułowane jako wielość sposobów działania i ekspresji, a w AAC jako redundancja kanałów oraz kompetencja partnera komunikacyjnego. Prowadzący i świadek muszą być przeszkoleni do respektowania takich wyborów bez wartościowania, ponieważ w przeciwnym razie grupa natychmiast wytworzy hierarchię: „prawdziwa rozmowa" będzie tylko rozmową werbalną, a reszta stanie się „zastępstwem". W psychoperformansie to byłoby strategicznie destrukcyjne, bo zabiłoby sprawczość i zredukowało praktykę do treningu zgodności.

Kluczową techniką łączącą TUS z psychoperformansem jest świadome wykorzystanie obiektu–klucza jako materialnego operatora interakcji. Obiekt–klucz może pełnić funkcję kotwicy proceduralnej: sygnalizuje początek scenki, sygnalizuje zmianę roli, sygnalizuje przerwę, sygnalizuje domknięcie. W przeciwieństwie do rekwizytu teatralnego obiekt–klucz nie jest ozdobą ani symbolem „głębi"; jest narzędziem, które redukuje obciążenie pamięci roboczej i zmniejsza ryzyko chaotycznej eskalacji, bo przejścia są materialnie czytelne. Jednocześnie obiekt–klucz pozwala utrzymać w psychoperformansie specyficzną dla tej praktyki zasadę, że manipulacja obiektem jest równoprawnym językiem działania, a nie dodatkiem. Dzięki temu scenka może być projektowana tak, aby uczestnik nie musiał „grać emocji" ani ujawniać treści prywatnych; wykonuje procedurę interakcyjną, a sens i afekt pozostają opcjonalne, prywatne i niepodlegające ocenie.

W tym miejscu konieczne jest doprecyzowanie statusu informacji zwrotnej, ponieważ w treningach umiejętności społecznych feedback bywa źródłem przemocy symbolicznej, jeśli dotyczy osoby zamiast zachowania, albo jeśli jest formułowany jako ocena „normalności". W psychoperformansie informacja zwrotna powinna być prowadzona w języku deskryptywnym, z rozdzieleniem obserwacji od interpretacji, a jej przedmiotem powinny być parametry sekwencji: czy sygnał granicy był jednoznaczny, czy tempo było kontrolowane, czy pojawił się moment doprecyzowania, czy użyto procedury przerwania, czy domknięto rozmowę bez eskalacji, oraz jak zmieniła się dynamika po wprowadzeniu jednego parametru kontekstu. Taka

informacja zwrotna jest kompatybilna z logiką „behavioral skills training”, gdzie centralne są: instruktaż, modelowanie, próba i korekta, ale w psychoperformansie korekta nie może być korektą tożsamości; jest korektą protokołu. Utrzymanie tej dyscypliny języka jest też warunkiem metodologicznym: jeśli feedback zacznie interpretować motywy, pojawi się fałszywa przyczynowość i praktyka przestanie być rozpoznawalna jako projektowanie sytuacji, a stanie się wytwarzaniem narracji o ludziach.

Drugi krytyczny komponent to debriefing, który w psychoperformansie musi mieć charakter procedury rekonstrukcyjnej, a nie rytuału „wydobywania sensu”. Debriefing powinien zawierać etap opisu (co dokładnie zostało zrobione w kolejności), etap identyfikacji punktów krytycznych (gdzie nastąpiła eskalacja albo gdzie pojawiła się dezorientacja), etap mapowania alternatyw (jakie inne warianty były dostępne), oraz etap decyzji o generalizacji (w jakiej realnej sytuacji i w jakiej minimalnej skali można przetestować tę sekwencję). W tradycji uczenia społecznego Bandury generalizacja i samoregulacja są kluczowe: jednostka uczy się nie tylko zachowania, ale też warunków jego uruchamiania i podtrzymywania. Psychoperformans powinien to przejąć, lecz bez języka „naprawiania człowieka”: generalizacja oznacza zaplanowanie kolejnego testu planu sytuacyjnego w kontekście naturalnym, z zachowaniem prawa do przerwania i z zachowaniem neutralności interpretacyjnej. Jeżeli debriefing zamienia się w interpretację, praktyka traci rygor, a uczestnik traci podmiotowość, bo zostaje wciągnięty w cudzą opowieść.

W praktyce psychoperformansu katalog scenek i scenariuszy ról powinien być budowany nie według tematów emocjonalnych, tylko według funkcji relacyjnych oraz typów ryzyka interakcyjnego, jakie pojawiają się w środowiskach codzienności, instytucji i wspólnoty. Z tej perspektywy najbardziej użyteczna jest typologia oparta na operacjach pragmatycznych: inicjowanie kontaktu i wejście w rozmowę; podtrzymywanie i domykanie rozmowy; proszenie o pomoc i doprecyzowanie; odmowa, stawianie granic i egzekwowanie granic; reagowanie na krytykę i informację zwrotną; naprawa nieporozumienia i odbudowa współpracy; negocjacja konfliktu interesów; deeskalacja w sytuacji napięcia; wyjście z rozmowy bez zerwania relacji; a także funkcje „meta” takie jak sygnalizowanie potrzeby pauzy i sygnalizowanie przeciążenia bez konieczności uzasadniania. Każda z tych funkcji może zostać zapisana w planie sytuacyjnym jako mikroskrypt (nie literacki dialog, tylko sekwencja aktów i przejść), przy czym mikroskrypt nie ma wymuszać stylu osobowościowego; ma jedynie oferować architekturę wyboru, w której uczestnik może wykonać tę samą funkcję przez obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, bez sankcji kulturowej za wybór ścieżki mniej werbalnej lub mniej ekspozycyjnej. W tym sensie scenka społeczna jest konstruktem inżynieryjnym: to model interakcji o ograniczonej złożoności, którego celem jest zwiększenie sprawczości i redukcja kosztu błędu, a nie wytworzenie „prawidłowego zachowania” rozumianego jako maskowanie.

Projektowanie konkretnych scenek wymaga następnie parametryzacji. Najprostszy, a zarazem najbardziej rzetelny model dydaktyczny to model zmiennych kontrolowanych: w kolejnych iteracjach zmienia się tylko jeden parametr kontekstu, aby móc opisać jego wpływ. Parametrami mogą być: status relacyjny partnera (równorzędny, autorytatywny, usługowy), liczba świadków (interakcja prywatna, półpubliczna, publiczna), stawka interakcji (niska, średnia, wysoka), presja czasu, poziom hałasu i konkurencji bodźców, bliskość interpersonalna, stopień niejednoznaczności komunikatu partnera, oraz poziom „agresywności” w sensie pragmatycznym, czyli liczby aktów zagrażających twarzy w ujęciu Penelope Brown i Stephena Levinsona. Dzięki temu scenki nie są zbiorem przypadków, lecz stają się matrycą uczenia się

procedur, w której uczestnik może zidentyfikować, że trudność nie wynika z „wady”, tylko z konfiguracji zmiennych i z konieczności doboru strategii naprawy. W praktyce analizy konwersacyjnej, rozwijanej przez Sacksa, Schegloffa i Jefferson, naprawa jest centralnym mechanizmem utrzymywania porządku interakcji; w psychoperformansie naprawa powinna być traktowana jak kompetencja podstawowa i jak temat scenek wysokiej wartości, bo to właśnie umiejętność wykonania repair, a nie „piękna wypowiedź”, decyduje o tym, czy relacja przetrwa błąd bez eskalacji. W tym kontekście bardzo przydatne są scenki „naprawcze”, w których cel nie polega na perfekcyjnym wejściu, lecz na wyjściu z potknięcia: przerwanie rozmowy, źle odczytana intencja, zbyt mocna odmowa, a następnie procedura rekonstrukcji i domknięcia.

Żeby scenki nie stały się narzędziem zgodności i tresury, konieczne jest przyjęcie kryteriów etycznych, które w psychoperformansie powinny mieć rangę warunków formalnych planu sytuacyjnego. Po pierwsze, każda scenka musi zawierać równoprawną ścieżkę odmowy i pauzy, a więc możliwość przerwania bez tłumaczeń i bez wtórnego komentarza prowadzącego, co jest konsekwencją etyki nie-zawłaszczania oraz standardów komunikacji wspomagającej, gdzie liczy się natychmiastowość respektowania sygnału. Po drugie, feedback ma dotyczyć wyłącznie sekwencji zachowań i ich skutków pragmatycznych, a nie cech osoby; inaczej wytwarza się presja maskowania i stygmatyzacji. Po trzecie, scenka nie może być używana jako pretekst do „wydobywania treści prywatnych”, bo wówczas psychoperformans przekracza granicę między projektowaniem sytuacji a praktyką o charakterze quasi-klinicznym. Po czwarte, warianty wykonania nie mogą być hierarchizowane moralnie jako „odważne” i „słabe”, bo taka hierarchia natychmiast niszczy logikę UDL i wprowadza przemoc formy. W tym miejscu warto odnotować krytykę nadmiernego normowania zachowań społecznych w dyskursie neuroróżnorodności, gdzie opisuje się zjawiska camouflaging i masking jako strategie przetrwania w świecie normatywnym; konsekwencją tej krytyki jest postulat, aby trening kompetencji nie był narzędziem produkcji pozorów, lecz narzędziem zwiększania wyboru i bezpieczeństwa relacyjnego. Powiązana z tym jest także koncepcja tzw. „double empathy problem”, kojarzona z Damianem Miltonem, która przesuwa akcent z deficytu jednostki na wzajemną niezgodność perspektyw i kodów komunikacyjnych; psychoperformans może z tego wyprowadzić zasadę, że scenki są laboratorium dwustronnego dopasowania, a nie jednostronnej korekty.

W warstwie metodycznej najbardziej kompatybilna z psychoperformansem jest procedura, którą w literaturze behawioralnej określa się jako behavioral skills training: instruktaż, modelowanie, próba wykonania, informacja zwrotna, a następnie powtórzenie w zmienionym kontekście. Psychoperformans powinien jednak dodać do tego dwie własne innowacje: materializację sekwencji przez obiekt–klucz oraz zapis w formie dokumentacji planu sytuacyjnego. Obiekt–klucz w scenkach społecznych działa jako operator przejścia i jako nośnik pamięci proceduralnej: może sygnalizować wejście w rolę, zmianę roli, pauzę, przerwanie, domknięcie, a tym samym redukuje koszty poznawcze przejść, które są zwykle najtrudniejszym elementem interakcji. Dokumentacja natomiast musi zawierać opis parametrów i wersjonowanie: co było celem, jakie warianty były dostępne, jaki wariant wybrano, gdzie wystąpił błąd, jaka naprawa została użyta, i jakie parametry kontekstu zmieniono w kolejnej iteracji. Taki zapis pozwala traktować rozwój kompetencji społecznych jako serię iteracji projektowych, co jest zbieżne z logiką design-based research kojarzoną m.in. z Ann Brown i Allanem Collinsem: wiedza praktyczna powstaje przez cykl projekt–wdrożenie–obserwacja–korekta, a nie przez jednorazowy „przełom”.

Debriefing po scenkach powinien być z kolei prowadzony według protokołu, który chroni przed psychologizowaniem i przed przymusem sensu. Najpierw następuje rekonstrukcja przebiegu w języku deskryptywnym: co po czym, jakie akty mowy, jakie przejścia, jakie sygnały przerwania. Następnie identyfikuje się punkty krytyczne w sensie pragmatycznym: gdzie nastąpiła eskalacja, gdzie nastąpiła utrata tematu, gdzie pojawiła się niejednoznaczność, gdzie zabrakło naprawy. Dopiero potem mapuje się alternatywy, ale nie jako „lepsze ja", tylko jako inne protokoły: alternatywny akt odmowy, alternatywny akt doprecyzowania, alternatywny akt wyjścia z rozmowy. Na końcu planuje się generalizację w minimalnej skali, w duchu implementacyjnych intencji Petera Gollwitzera: konkretny warunek uruchomienia procedury w realnym środowisku i konkretna, możliwa do przerwania mikroakcja. Psychoperformans może tu pracować na IndywiduAkcji jako serii planów sytuacyjnych rozłożonych w czasie: kompetencja społeczna nie jest „zaliczona" po jednym warsztacie, lecz jest wypracowywana przez powtarzalne testy, korekty i wzmacnianie sprawczości, przy stałej ochronie granic interpretacyjnych i przy stałej widoczności prawa do odmowy.

Z tego wynika ostateczna teza podrozdziału 38.3: TUS, scenki społeczne i scenariusze ról są w psychoperformansie narzędziami projektowania relacji, a nie narzędziami normowania człowieka. Ich wartość rośnie wtedy, gdy są zapisane jako protokoły w planie sytuacyjnym, gdy są parametryzowane w sposób kontrolowany, gdy posiadają wielościeżkowe warianty wykonania zgodne z zasadami dostępności, oraz gdy są dokumentowane tak, aby możliwe było odróżnienie opisu od interpretacji. Wtedy scenka przestaje być „scenką", a staje się mikrointerwencją w porządek interakcji: uczy działań, które redukują eskalację, umożliwiają negocjowanie granic, chronią godność uczestnika i pozwalają utrzymać współobecność bez przemocy formy. W takim ujęciu psychoperformans ujawnia swoją specyfikę: jest praktyką, która potrafi przełożyć relacyjność na procedury, procedury na estetykę, a estetykę na odpowiedzialność wspólnotową.

Perspektywa społeczna i wspólnotowa

Perspektywa społeczna i wspólnotowa jest w psychoperformansie nie dodatkiem do „pracy wewnętrznej", lecz warunkiem jej nieprzemocowej organizacji w realnym świecie relacji. W praktyce oznacza to przesunięcie akcentu z indywidualnej narracji na architekturę współobecności: na to, w jaki sposób powstaje i utrzymuje się porządek interakcyjny, jak rozkłada się autorytet, jak ustanawia się zgoda, jakie są reguły przerwania, jak działa wsparcie, jak przebiega deeskalacja oraz jak wspólnota (tymczasowa lub trwała) rozpoznaje granice między świadectwem a interpretacją. W języku socjologii rytuału i interakcji jest to praca nad ramą sytuacji: nad definicją „co tu się dzieje" w sensie Ervinga Goffmana, nad mechanizmami wytwarzania zaufania i wiarygodności, nad dystrybucją odpowiedzialności oraz nad mikro-politykami troski, które nie są emocjonalną dekoracją, tylko infrastrukturą bezpieczeństwa poznawczego. Psychoperformans nie może zakładać, że intensywność i sens „same się ułożą", bo w warunkach zbiorowości bez jawnego kontraktu pojawia się klasyczna dynamika presji normatywnej, hierarchii i mimetycznej eskalacji, a to prowadzi do przemocy formy: do sytuacji, w której uczestnicy wykonują oczekiwany styl uczestnictwa zamiast realnie wybierać.

Wspólnotowość w psychoperformansie należy więc opisywać w kategoriach konstrukcji i zarządzania relacyjnym polem działania. Z jednej strony mamy tu tradycję Émile'a Durkheima i jego koncepcję zbiorowej energii rytuału, która w praktykach grupowych bywa doświadczana jako intensyfikacja afektu, uwagi i poczucia sensu; z drugiej strony mamy Victora Turnera i jego analizę liminalności oraz communitas, które mogą wytwarzać poczucie równości i przejścia, ale równie łatwo mogą stać się ideologiczną zasłoną dla dominacji. Randall Collins, rozwijając teorię łańcuchów rytuałów interakcyjnych, pokazuje, że to, co bywa przeżywane jako „wspólna energia", ma konkretne warunki: współobecność, wspólny punkt uwagi, bariery wobec świata zewnętrznego oraz synchronizacja emocjonalna. Psychoperformans może te warunki projektować, ale musi jednocześnie utrzymywać anty-mistyfikacyjny rygor: energia interakcyjna nie jest dowodem „prawdy" o uczestnikach ani potwierdzeniem ukrytych narracji; jest efektem konfiguracji sytuacyjnej, którą da się opisać, zmierzyć w kategoriach jakościowych i skorygować. W tym sensie perspektywa społeczna jest częścią naukowego rozpoznawania psychoperformansu: umożliwia odróżnienie skutku projektu od sugestii, presji grupowej i autorytetu prowadzącego.

W tej części książki psychoperformans zostaje ujęty jako praktyka wytwarzania mikrowspólnoty o określonych regułach, a nie jako spontaniczna „grupa ludzi w procesie". Wspólnota jest tu rozumiana proceduralnie, co zbliża nas do analityki dóbr wspólnych i samoorganizacji znanej z prac Elinor Ostrom: liczą się reguły dostępu, reguły uczestnictwa, sposoby rozwiązywania konfliktów, mechanizmy sankcji łagodnych, a także protokoły naprawy naruszeń. Jednocześnie trzeba pamiętać o rozróżnieniu, które rozwijali m.in. Roberto Esposito (communitas i immunitas) oraz Jean-Luc Nancy (bycie-wspólnie jako ontologia współobecności): wspólnota nie może być totalizująca i nie może „wchłaniać" jednostki, bo wtedy staje się immunologicznym systemem wykluczeń, w którym bezpieczeństwo grupy uzyskuje się kosztem wolności uczestników. Psychoperformans, jeśli ma być etyczny, musi wbudować w plan sytuacyjny mechanizmy anty-totalizujące: prawo do przerwania, prawo do milczenia, prawo do obserwacji, możliwość alternatywnych ścieżek udziału oraz jawne procedury wyjścia bez kary symbolicznej. To jest wspólnotowość o charakterze kontraktowym, a nie wspólnotowość o charakterze fuzji.

Perspektywa społeczna domaga się również rozpoznania roli świadka jako figury epistemicznej i etycznej. W kulturze nowoczesnej świadectwo bywa analizowane zarówno w tradycji hermeneutycznej (Paul Ricoeur), jak i w refleksji nad traumą i pamięcią (Shoshana Felman, Dori Laub), ale psychoperformans nie przejmuje tych rejestrów wprost; raczej wykorzystuje ich ostrzeżenia: świadek może legitymizować doświadczenie, lecz może też je zawłaszczać przez interpretację. W performatyce i studiach nad performansem napięcie między obecnością a reprezentacją, między wydarzeniem a jego zapisem, było jednym z kluczowych pól sporów, kojarzonych m.in. z Peggy Phelan, Eriką Fischer-Lichte czy Shannon Jackson. W psychoperformansie świadek jest jednocześnie operatorem kontraktu, strażnikiem procedur przerwania i neutralności interpretacyjnej, a także współtwórcą dokumentacji, która ma utrzymywać różnicę między opisem interakcji a „historią o człowieku". Ta rola ma charakter infrastrukturalny: świadek nie jest widzem, lecz elementem mechanizmu bezpieczeństwa poznawczego, analogicznie do tego, jak w projektowaniu doświadczeń i w praktykach safeguarding rozdziela się funkcję prowadzenia od funkcji ochrony granic.

Z tego wynika, że społeczna i wspólnotowa perspektywa psychoperformansu musi łączyć język etyki opieki z językiem polityk uznania i gościnności. W etyce troski, rozwijanej m.in. przez Carol Gilligan i Joan Tronto, troska jest rozumiana nie jako cnota prywatna, lecz jako praktyka organizacyjna: uwaga, odpowiedzialność, kompetencja, responsywność oraz sprawiedliwy podział obciążeń. W teoriach uznania (Axel Honneth) oraz w krytyce społecznej (Nancy Fraser) kluczowe jest rozróżnienie między uznaniem a dominacją: wspólnota może dawać uznanie, ale może też narzucać normę widzialności i „właściwej narracji". W psychoperformansie gościnność nie polega więc na uprzejmości, tylko na projektowaniu warunków, w których uczestnik nie musi udowadniać swojej legitymacji do granic, do przerwania, do milczenia, do odmowy, do wyboru kanału działania. Dlatego w tej części pojawi się też precyzyjny język kontraktu: zgody, poufności, widzialności, praw do przerwania i zasad pracy na materiałach (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt), a także język deeskalacji i naprawy relacyjnej, znany z praktyk sprawiedliwości naprawczej (Howard Zehr) i mediacji.

Rozdział 39 nie będzie więc „opisem atmosfery" ani esejem o wspólnocie w sensie ogólnym. Zostanie potraktowany jako zestaw rygorów projektowych, które pozwalają psychoperformansowi działać w grupie bez produkowania ukrytych hierarchii, bez presji normatywnej i bez prywatyzacji odpowiedzialności. W kolejnych podrozdziałach zostaną doprecyzowane: rola świadka i kontraktu wspólnotowego jako mechanizmu ochrony podmiotowości, praktyki gościnności i uznania jako technologii legitymizacji zmiany bez zawłaszczenia, oraz etyka współobecności jako system reguł chroniących uczestników przed instrumentalizacją i przed przemocą interpretacji.

39.1. Rola świadka i kontraktu wspólnotowego

Figura świadka w psychoperformansie nie jest ani „publicznością", ani ozdobnym świadkowaniem w sensie romantycznego potwierdzania cudzej przemiany, lecz wyspecjalizowaną rolą infrastrukturalną, która stabilizuje ramę sytuacyjną, dystrybuuje odpowiedzialność i chroni uczestnika przed przemocą interpretacji. W klasycznej socjologii interakcji Ervinga Goffmana ramy (frames) organizują to, co uznaje się za realne i ważne w danej sytuacji, a tym samym rozstrzygają, które zachowania są „na miejscu", a które są naruszeniem. Psychoperformans, jako praktyka operująca na znakach, obiekcie–kluczu i intensyfikacji współobecności, jest szczególnie podatny na niejawne przełączenia ram: z ćwiczenia proceduralnego w „spowiedź", z działania artystycznego w quasi-psychoterapię, z warsztatu w demonstrację lojalności, z eksperymentu w obrzęd. Świadek istnieje po to, by takie przełączenia były rozpoznawane i zatrzymywane, zanim staną się normą grupową. Jest to rola o podwójnym charakterze: epistemicznym, bo dba o rozróżnienie opisu od interpretacji oraz o audytowalność przebiegu, i etycznym, bo pilnuje realności zgody, prawa do przerwania oraz równego statusu wariantów uczestnictwa.

Aby uchwycić specyfikę tej roli, warto sięgnąć do teorii rytuału interakcyjnego Randalla Collinsa, który pokazywał, że to, co bywa przeżywane jako „wspólna energia", jest wytwarzane przez konkretne warunki organizacyjne: współobecność, wspólny punkt uwagi, odgrodzenie od zewnętrzności oraz sprzężenie emocjonalne. W psychoperformansie te warunki są projektowane świadomie, lecz jednocześnie mogą wytwarzać presję konformizmu i efekt autorytetu, ponieważ grupa zaczyna wzmacniać to, co uznaje za „właściwy styl uczestnictwa".

W tym miejscu pojawia się problem znany z badań nad normami i wpływem społecznym: presja normatywna i presja informacyjna mogą sprawić, że uczestnik będzie wykonywał oczekiwane zachowania nie dlatego, że są dla niego adekwatne, lecz dlatego, że chce utrzymać akceptację i spójność sytuacji. Świadek jest więc instancją kontr-normatywną w najlepszym sensie: nie przeciwko wspólnocie, lecz przeciwko mechanizmom, które czynią wspólnotę niebezpieczną. To odróżnia świadka psychoperformansu od zwykłego obserwatora; jego obecność ma wpływać na ekologię władzy w przestrzeni działania, a nie tylko na estetykę odbioru.

W języku etyki troski, rozwijanej przez Carol Gilligan i Joan Tronto, troska nie jest emocjonalnym nastrojem, lecz praktyką organizacyjną, obejmującą uwagę na potrzeby, przyjęcie odpowiedzialności, kompetencję w działaniu i responsywność wobec skutków. Psychoperformans, jeśli ma zachować rygor anty-zawłaszczania, musi potraktować świadka jako operatora troski proceduralnej, a nie jako strażnika nastroju. Troska proceduralna oznacza, że świadek nie interpretuje stanu uczestnika, nie „czyta" go jako tekstu do objaśnienia, tylko pilnuje warunków, w których uczestnik może sam zarządzać własną ekspozycją na bodźce i na relację. Z tego powodu świadek powinien być strukturalnie oddzielony od roli prowadzącego: prowadzący projektuje i inicjuje plan sytuacyjny, natomiast świadek monitoruje jego wykonanie pod kątem zgodności z kontraktem wspólnotowym, zwłaszcza w momentach przejść, eskalacji i deeskalacji, czyli tam, gdzie najbardziej rośnie ryzyko naruszeń granic. Rozdzielenie tych ról jest jedną z najważniejszych barier przeciwko charyzmatycznej dominacji: prowadzący, nawet przy najlepszych intencjach, jest stroną wytwarzającą formę, a więc jest stroną, której autorytet może stać się źródłem przemocy formy. Świadek jest po to, by autorytet formy nie zniósł prawa do odmowy.

Z perspektywy metodologii psychoperformansu świadek jest również narzędziem ograniczania błędów poznawczych i błędów semiozy, które w praktykach symbolicznych pojawiają się masowo. W szczególności chodzi o błąd atrybucji i błąd narracyjny: skłonność do przypisywania zachowaniom jednoznacznych motywów oraz skłonność do układania spójnych opowieści z niejednoznacznych zdarzeń. W tradycji hermeneutycznej Paul Ricoeur przypominał, że świadectwo i interpretacja należą do odmiennych porządków, a przejście między nimi jest zawsze ryzykowne, bo interpretacja może zawłaszczyć doświadczenie, które miało pozostać nieprzekładalne lub niepubliczne. W psychoperformansie rozróżnienie to ma wymiar operacyjny: świadek utrzymuje język opisu na poziomie czynności, sekwencji, przejść i sygnałów, nie dopuszczając, by grupa zamieniła procedurę w „dowód" lub „znak przeznaczenia". Jest to mechanizm anty-mistyfikacji stosowany od środka, bez agresywnej demaskacji, ale z konsekwencją w dyscyplinie języka. Jeśli uczestnik wybiera wariant minimalny, świadek zapisuje wybór wariantu minimalnego; nie dopisuje do niego historii o lęku, o braku gotowości ani o rzekomej „blokadzie". Jeśli uczestnik przerywa, świadek odnotowuje przerwanie i warunki, w których nastąpiło; nie czyni z tego interpretacyjnego rdzenia spotkania.

Kontrakt wspólnotowy, który świadek współustanawia i egzekwuje, należy rozumieć jako jawny system reguł mikro-instytucji, a nie jako miękki „klimat". Tu szczególnie przydatne są intuicje Elinor Ostrom dotyczące tego, że trwała współpraca w dobrach wspólnych nie powstaje z samej dobrej woli, lecz z reguł, które są rozpoznawalne, egzekwowalne i osadzone w praktyce. W psychoperformansie dobrem wspólnym jest bezpieczna współobecność: zasób kruchy, łatwy do nadwyrężenia przez żart, przez presję, przez interpretację, przez „wiedzę" prowadzącego, przez dominację mówienia, przez zawstydzenie lub przez niejawny przymus ujawniania treści

prywatnych. Kontrakt wspólnotowy musi więc precyzyjnie definiować, jakie są prawa uczestnika, jakie są obowiązki grupy, jakie są procedury przerwania, jakie są zasady dyskrecji i jak wygląda naprawa naruszeń. To jest kontrakt proceduralny, a nie moralny: nie opiera się na deklaracji, że „wszyscy jesteśmy dobrzy", tylko na tym, że w sytuacji napięcia wiadomo, co robić i kto ma jakie kompetencje. Świadek jest gwarantem tego, że kontrakt nie jest jednorazowym rytuałem na wejściu, lecz realnym mechanizmem organizującym cały przebieg planu sytuacyjnego, w każdym z kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt.

Kontrakt wspólnotowy w psychoperformansie powinien być rozumiany jako formalna, choć niekoniecznie prawnicza, mikro-konstytucja sytuacji: zestaw reguł i procedur, które definiują dopuszczalne formy interakcji, granice interpretacji, sposoby ustanawiania zgody oraz tryby naprawy, gdy dojdzie do naruszenia. W praktykach grupowych często myli się kontrakt z deklaracją intencji, tymczasem kontrakt jest strukturą działania, podobnie jak w etnometodologii Harolda Garfinkla reguły porządku społecznego ujawniają się nie w deklaracjach, lecz w metodach, jakimi ludzie wytwarzają sens i „normalność" sytuacji. Psychoperformans, jeśli ma być praktyką rozpoznawalną naukowo, musi utrzymywać kontrakt na poziomie metod: kto ma prawo zatrzymać proces, jak wygląda zatrzymanie, co wolno powiedzieć o czyimś doświadczeniu, kto decyduje o widzialności materiałów, jakie są zasady dokumentacji, w jaki sposób deeskaluje się konflikt, i jak wygląda wyjście z udziału bez sankcji symbolicznej. Świadek jest współautorem tej mikro-konstytucji w sensie operacyjnym, bo jego zadaniem jest nie tylko jej ogłoszenie, ale też jej aktywowanie w momentach krytycznych.

Najbardziej elementarnym komponentem kontraktu jest prawo do przerwania i prawo do odmowy bez uzasadniania. W tradycjach etyki badań z udziałem ludzi, rozwijanych od czasu Raportu Belmont (zasady: szacunek dla osób, dobroczynność, sprawiedliwość), elementem kluczowym jest dobrowolność i możliwość wycofania się bez konsekwencji. Psychoperformans nie jest badaniem klinicznym, ale działa w obszarze, gdzie intensywność i symbol mogą wytwarzać presję podobną do presji „procedury", dlatego musi przyjąć analogiczny rygor dobrowolności. Kontrakt nie może więc mówić tylko „możesz wyjść", lecz musi definiować protokół wyjścia: jak sygnalizować, kto to obsługuje, jak grupa reaguje, czy i jak następuje powrót, co dzieje się z dokumentacją. To jest obszar, w którym świadek ma rolę nie do zastąpienia, bo prowadzący jest z definicji zanurzony w dramaturgii formy. Świadek jest instancją, która włącza protokół przerwania bez negocjowania sensu przerwania. W praktyce oznacza to też konieczność redundancji kanałów komunikacji przerwania, spójnej z AAC: karta stop, gest umowny, obiekt operacyjny, przejście do strefy wyciszenia. Jeżeli przerwanie wymaga mowy i tłumaczenia, przestaje być realne.

Drugim filarem kontraktu jest zasada neutralności interpretacyjnej w przestrzeni wspólnej. Neutralność interpretacyjna nie oznacza zakazu sensu, lecz zakaz przypisywania sensu innym. W psychoperformansie szczególnie łatwo o przemoc hermeneutyczną, ponieważ praktyka operuje na znakach i symbolach, a grupa ma tendencję do budowania wspólnej narracji, która wzmacnia spójność, ale równocześnie zmusza jednostkę do dopasowania się. W kategoriach hermeneutyki Ricoeura sens jest wynikiem pracy interpretacyjnej, ale prawo do tej pracy musi pozostać przy podmiocie doświadczenia. Dlatego kontrakt powinien wprost definiować: każdy ma prawo mówić o swoim doświadczeniu w takim zakresie, w jakim chce; nikt nie ma prawa mówić o cudzym doświadczeniu jako o „prawdzie"; nikt nie ma prawa diagnozować, „czytać" symboli na czyimś ciele ani przypisywać motywów; prowadzący i świadek nie zamieniają

doświadczenia w materiał interpretacyjny bez zgody. Ta zasada jest również warunkiem anty-mistyfikacji: bez neutralności interpretacyjnej wspólnota zaczyna produkować „dowody" na skuteczność formy, a dowody te są w istocie wynikiem presji narracyjnej, nie wynikiem procedury.

Trzecim filarem kontraktu jest dystrybucja autorytetu i odpowiedzialności. W praktykach grupowych często dochodzi do skupienia autorytetu w jednej osobie, co wytwarza charyzmatyczną asymetrię. Socjologia Maxa Webera opisywała charyzmę jako specyficzny typ panowania, który może być twórczy, ale bywa też destrukcyjny, bo wymyka się kontroli instytucjonalnej i opiera się na wierze w wyjątkowość jednostki. Psychoperformans, jako praktyka intensywna i często prowadzona w formatach warsztatowych, jest podatny na „weberowską" dynamikę charyzmatyczną. Kontrakt wspólnotowy ma więc wymiar immunologiczny w sensie Roberto Esposito: ma chronić wspólnotę przed totalizacją i przed fuzją, w której jednostka jest wchłonięta przez narrację grupy i narrację prowadzącego. W praktyce oznacza to rozdzielenie ról: prowadzący prowadzi, świadek pilnuje procedur, uczestnicy mają prawo do własnego tempa, a grupa ma obowiązek respektować przerwania. Odpowiedzialność za bezpieczeństwo nie jest prywatyzowana jako „twoja sprawa", tylko jest rozumiana jako efekt reguł i zachowań całej mikro-instytucji. Jest to bliskie temu, co w praktykach safeguarding opisuje się jako systemowy obowiązek ochrony, choć psychoperformans nie musi importować całego aparatu instytucjonalnego; wystarczy rygor w procedurach.

Czwartym filarem kontraktu jest polityka widzialności i dokumentacji. Psychoperformans, zgodnie z jego własną logiką, traktuje dokumentację jako element dzieła i jako element trwania praktyki, ale dokumentacja w warunkach grupy jest także obszarem najwyższego ryzyka naruszeń. Kontrakt musi więc z góry definiować: czy dokumentacja powstaje, w jakiej formie, kto ją wykonuje, kto ma do niej dostęp, czy i jak można ją publikować, jak długo jest przechowywana, oraz jakie są prawa uczestników do wyłączenia swojego materiału. W literaturze performatyki, w sporach o efemeryczność i reprezentację, pojawia się napięcie między wydarzeniem a jego zapisem, ale w perspektywie wspólnotowej najważniejsze jest napięcie między prawem do śladu a prawem do niewidzialności. Kontrakt musi więc uznać, że niewidzialność może być równoprawnym wyborem uczestnictwa, a świadek ma obowiązek chronić ten wybór w praktyce, nie tylko w deklaracji. To wymaga także technicznych procedur: strefy bez nagrywania, sygnały informujące o dokumentacji, jawne momenty, w których kamera jest włączona, oraz protokół usuwania materiału, jeśli uczestnik wycofa zgodę.

Piątym filarem kontraktu są procedury deeskalacji i naprawy naruszeń. W świecie realnym konflikt i nieporozumienie są nieuniknione; kluczowe jest to, czy wspólnota ma język i procedury naprawy. W praktykach sprawiedliwości naprawczej Howard Zehr podkreślał znaczenie odpowiedzialności, naprawy i relacji, a nie tylko kary; w mediacji i w praktykach deeskalacji istotne są mechanizmy przerwania spirali eskalacyjnej, przywrócenia granic i odbudowy minimalnego zaufania. Psychoperformans powinien mieć w kontrakcie minimalny protokół incydentu: kto interweniuje, jak zatrzymuje się działanie, jak zabezpiecza się uczestnika, jak komunikuje się grupie przerwę bez stygmatyzacji, jak wraca się do pracy lub jak kończy się spotkanie. To również jest zadanie świadka: włącza protokół, utrzymuje neutralność interpretacyjną, pilnuje, by naprawa nie zamieniła się w publiczną analizę osoby, oraz

odnotowuje zdarzenie w dokumentacji proceduralnej. Tylko wtedy psychoperformans może twierdzić, że jego wspólnotowość jest odpowiedzialna, a nie tylko intensywna.

Aby rola świadka nie została zredukowana do ornamentu ani nie przekształciła się w drugi ośrodek charyzmatycznej władzy, musi zostać precyzyjnie zaprojektowana jako rola „władzy proceduralnej", a nie „władzy znaczenia". W psychoperformansie to rozróżnienie jest krytyczne, ponieważ praktyka pracuje na symbolach, na intensyfikacji współobecności oraz na wytwarzaniu ramy przejścia, co naturalnie prowokuje interpretację. Jeżeli świadek zacznie interpretować, stanie się konkurencyjnym kapłanem sensu; jeżeli świadek zacznie „oceniać", stanie się arbitrem moralnym; jeżeli świadek zacznie „diagnozować", wprowadzi do praktyki język kliniczny i domniemania, których książka explicite unika. Dlatego rola świadka musi zostać zdefiniowana poprzez kompetencje operacyjne: rozpoznawanie i uruchamianie protokołów, monitorowanie zgodności z kontraktem, prowadzenie dokumentacji proceduralnej, oraz obsługa kanałów przerwania. W tym sensie świadek jest analogiczny do roli safety officer w środowiskach wysokiego ryzyka albo do roli moderatora w procesach deliberacyjnych: nie narzuca treści, lecz chroni warunki, w których treść może powstawać bez przemocy.

Najbardziej praktycznym narzędziem stabilizacji tej roli jest formalny zapis zakresu kompetencji świadka w planie sytuacyjnym. Zakres kompetencji powinien obejmować: prawo do zatrzymania działania (hard stop) w sytuacji naruszenia kontraktu, prawo do uruchomienia przerwy (soft pause) przy sygnałach przeciążenia lub eskalacji, prawo do wprowadzenia deeskalacji i reorientacji grupy na procedurę, obowiązek ochrony poufności i widzialności, oraz obowiązek prowadzenia dokumentacji proceduralnej. Jednocześnie zakres kompetencji powinien explicite wykluczać: interpretację doświadczeń uczestników, komentarz o „głębi" lub „gotowości", nadawanie znaczeń obiektom–kluczom w imieniu innych, oraz formułowanie sugestii o rzekomej etiologii zachowań. To wykluczenie jest warunkiem etyki nie-zawłaszczania i warunkiem anty-mistyfikacji: praktyka nie może produkować hierarchii sensu, w której dwie osoby (prowadzący i świadek) wzmacniają się wzajemnie w roszczeniu do rozumienia uczestników lepiej niż oni sami.

W tym miejscu warto wykorzystać aparaturę socjologii organizacji i teorii instytucji, ponieważ kontrakt wspólnotowy w psychoperformansie jest w istocie projektowaniem mikro-instytucji. W ujęciu Douglassa Northa instytucje są „regułami gry", a w ujęciu Elinor Ostrom skuteczność reguł zależy od tego, czy są jasne, dopasowane do kontekstu, możliwe do egzekwowania i czy przewidują mechanizmy rozwiązywania sporów. Psychoperformans, jako mikro-instytucja, musi więc przewidzieć nie tylko reguły, ale i mechanizmy egzekucji oraz naprawy. Świadek jest w tym ujęciu mechanizmem egzekucji o niskiej przemocy: jego interwencje mają być proceduralne, minimalne i pozbawione wartościowania. To jest istotne, ponieważ w grupie każda interwencja jest jednocześnie aktem władzy i aktem modelowania normy. Jeżeli świadek interweniuje z komentarzem moralnym, grupa uczy się moralizowania; jeżeli świadek interweniuje z komentarzem interpretacyjnym, grupa uczy się interpretacyjnej dominacji; jeżeli świadek interweniuje proceduralnie, grupa uczy się, że kontrakt jest realny i że bezpieczeństwo jest wspólnym zadaniem.

Szczególną trudność stanowi projektowanie języka interwencji świadka. Ten język powinien być maksymalnie krótki, neutralny i oparty na odwołaniu do kontraktu, nie do psychologii. W praktyce oznacza to formuły typu: „pauza według kontraktu", „zatrzymujemy i przechodzimy

do strefy ciszy", „wracamy do procedury przerwania", „to jest wybór wariantu, bez komentarza", „teraz nie interpretujemy cudzych decyzji", „przypominam zasadę poufności". Ten język jest w istocie metakomunikacją organizującą ramę interakcji w sensie Goffmana. Świadek nie mówi „co to znaczy", tylko mówi „jak teraz działamy". Taka metakomunikacja ma status infrastruktury: utrzymuje stabilność ramy, redukuje ryzyko spirali eskalacji i ogranicza powstawanie społecznych sankcji wobec osób, które wybierają wariant minimalny lub przerwanie. Jest to także praktyka anty-nocebo w sensie komunikacyjnym: świadek nie sugeruje objawów, nie sugeruje zagrożeń, tylko przywraca procedurę.

W planowaniu kontraktu wspólnotowego ważne jest również rozróżnienie dwóch typów poufności: poufności treści i poufności identyfikacji. Poufność treści oznacza, że to, co ktoś powiedział o sobie, nie jest wynoszone poza grupę ani nie staje się materiałem publicznej interpretacji. Poufność identyfikacji oznacza, że nawet jeśli opowiada się o procesie w sensie dydaktycznym, nie ujawnia się, kto co zrobił. Psychoperformans, ponieważ traktuje dokumentację jako element trwania, musi umieć pracować na „proceduralnych śladach" bez naruszania poufności identyfikacji. Świadek ma tu rolę metodologiczną: prowadzi zapis zdarzeń w trybie zanonimizowanym, w języku czynności i wyborów wariantów, bez dopisywania historii o osobach. W ten sposób dokumentacja może być użyta do uczenia i audytu jakości bez zamieniania uczestników w przypadki. Jest to spójne z etyką nie-zawłaszczania i z krytyką instrumentalizacji osób w praktykach artystyczno-edukacyjnych.

Innym newralgicznym obszarem jest konflikt między spontanicznością a kontraktem. W wielu tradycjach performatywnych spontaniczność bywa fetyszyzowana jako źródło prawdy, ale w warunkach grupowych fetysz spontaniczności bywa narzędziem presji: kto nie jest spontaniczny, ten „nie uczestniczy". Psychoperformans, jeśli ma pozostać dostępny i etyczny, musi odwrócić tę hierarchię: spontaniczność jest jednym z wariantów, nie normą. Kontrakt wspólnotowy powinien więc zawierać zasadę, że plan sytuacyjny jest strukturą, w której spontaniczność może się pojawić, ale nie jest wymuszana, a jej brak nie jest interpretowany jako opór. Świadek ma w praktyce pilnować, aby grupa nie produkowała normy „prawdziwego uczestnictwa", bo taka norma natychmiast wytwarza maskowanie i zgodność, a więc niszczy sprawczość. Jest to szczególnie ważne w scenkach społecznych i w ćwiczeniach TUS, gdzie presja „dobrego wykonania" bywa wysoka; świadek ma chronić prawo do wariantu minimalnego i prawo do nie-wystąpienia.

Kontrakt wspólnotowy w psychoperformansie powinien być projektowany jak protokół operacyjny mikro-instytucji, a nie jak deklaracja wartości ani „umowa o dobrej energii". W teorii instytucji Douglassa Northa reguły gry mają sens tylko wtedy, gdy są wykonalne i egzekwowalne, a w ujęciu Elinor Ostrom reguły muszą posiadać mechanizmy monitoringu i rozwiązywania sporów, inaczej pozostają ornamentem. To rozpoznanie ma bezpośrednie przełożenie na praktykę: kontrakt musi zawierać nie tylko normy, lecz także procedury uruchamiane w czasie rzeczywistym, szczególnie w momentach przejść, eskalacji i deeskalacji. W psychoperformansie „moment przejścia" ma wysoką gęstość semiotyczną: obiekt–klucz zmienia status, ciało przechodzi do innej pozycji, strefa przestrzeni zmienia funkcję, a grupa wytwarza nową definicję sytuacji w sensie Goffmana. Jeśli w tym momencie kontrakt jest tylko „w głowie", to przegrywa z presją interakcyjną; jeśli kontrakt jest osadzony w widocznych procedurach, staje się realnym mechanizmem ochrony podmiotowości.

Wzorcowy format kontraktu wspólnotowego powinien być spójny z logiką planu sytuacyjnego i z redundancją kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Oznacza to, że kontrakt jest jednocześnie tekstem, mapą, zestawem sygnałów oraz układem przestrzeni, a nie tylko wypowiedzią prowadzącego. W praktyce kontrakt powinien operować trzema warstwami: warstwą praw uczestnika, warstwą obowiązków wspólnoty oraz warstwą procedur awaryjnych i naprawczych. Prawa uczestnika nie mogą być wyłącznie abstrakcyjne, bo wtedy nie mają przełożenia na działanie; muszą być zapisane jako konkretne uprawnienia proceduralne: prawo do przerwania bez uzasadniania, prawo do odmowy i wariantu minimalnego bez komentarza, prawo do milczenia i do obserwacji bez utraty statusu uczestnictwa, prawo do niewidzialności w dokumentacji, prawo do wycofania zgody na rejestrację oraz prawo do zakończenia udziału bez negocjacji. Obowiązki wspólnoty to nie emocjonalne oczekiwania, lecz obowiązki interakcyjne: zakaz interpretowania cudzych decyzji, zakaz diagnozowania i etykietowania, respektowanie sygnałów przerwania, utrzymanie poufności treści i identyfikacji, oraz uznanie, że sens jest opcjonalny i prywatny. Procedury awaryjne i naprawcze muszą być natomiast opisane jak protokoły działania: kto reaguje, jak wygląda zatrzymanie, gdzie jest strefa ciszy, jak komunikuje się przerwę, jak wraca się do planu sytuacyjnego albo jak domyka się spotkanie bez stygmatyzacji.

Żeby kontrakt był „żywy”, musi być wbudowany w rytm spotkania jako system krótkich, powtarzalnych interwencji metakomunikacyjnych, które nie produkują atmosfery kontroli, lecz utrzymują stabilność ramy. W teorii deliberacji i etyce dyskursu Jürgena Habermasa warunki komunikacji mają charakter normatywny; w psychoperformansie te warunki muszą być dodatkowo proceduralne, bo pracuje się na silnych bodźcach i na ryzyku narracyjnej presji grupowej. „Żywy kontrakt” oznacza więc, że świadek i prowadzący nie ograniczają się do jednorazowego odczytania zasad, lecz okresowo, w punktach wysokiego ryzyka, przywracają język procedury: przypominają prawo do pauzy, wskazują kanały stop, reorientują uwagę na warianty, odcinają interpretację cudzych decyzji i domykają przejścia. Ta praktyka jest bliska temu, co w badaniach organizacyjnych Amy Edmondson opisywała jako psychologiczne bezpieczeństwo, rozumiane nie jako komfort, lecz jako warunek mówienia „nie wiem”, „nie zgadzam się”, „potrzebuję przerwy” bez sankcji. Psychoperformans nie importuje tej koncepcji jako hasła, tylko jako rygor: jeżeli przerwanie jest społecznie kosztowne, to bezpieczeństwo nie istnieje, niezależnie od deklaracji.

Ważnym elementem „żywego kontraktu” jest mechanizm minimalnej eskalacji proceduralnej, czyli drabina interwencji, która pozwala reagować adekwatnie, bez dramatyzacji i bez moralizowania. W praktyce oznacza to rozróżnienie między pauzą techniczną, pauzą regulacyjną i zatrzymaniem kontraktowym: pauza techniczna dotyczy warunków (hałas, układ przestrzeni, oświetlenie), pauza regulacyjna dotyczy przeciążenia bodźcami i wymaga przejścia do strefy wyciszenia, zatrzymanie kontraktowe dotyczy naruszenia zasad (np. interpretowanie cudzej odmowy, nacisk na ujawnienie, zawstydzenie, próba wymuszenia). Świadek powinien mieć mandat do uruchomienia każdego z tych trybów, ale musi to robić w języku neutralnym, nie w języku oskarżenia. To jest zgodne z procedural justice w sensie Toma Tylera: ludzie akceptują interwencje wtedy, gdy są przewidywalne, bezstronne i oparte na regułach, a nie na arbitralnym autorytecie. Psychoperformans, jako mikro-instytucja, powinien więc dążyć do tego, by interwencje świadka były postrzegane jako uruchamianie procedury, a nie jako „opinia”.

Współpraca świadka z prowadzącym musi być zaprojektowana jako relacja komplementarna, nie hierarchiczna. Prowadzący jest autorem formy i inicjatorem planu sytuacyjnego, a więc pracuje w rejestrze kompozycji, tempa, intensywności i przejść; świadek pracuje w rejestrze kontraktu, granic i audytu. Jeżeli świadek zaczyna poprawiać formę w trakcie działania, wytwarza się konflikt autorytetu; jeżeli prowadzący zaczyna arbitralnie unieważniać interwencje świadka, kontrakt przestaje istnieć. Dlatego potrzebny jest protokół komunikacji między nimi, najlepiej w postaci sygnałów dyskretnych i uzgodnionych wcześniej: gest, znak świetlny, ustawienie obiektu, krótka formuła. Taki protokół ma status metainterfejsu: pozwala na korektę intensywności bez publicznej negocjacji sensu. Jednocześnie świadek powinien posiadać prawo hard stop, którego prowadzący nie „przegłosowuje" w sytuacji naruszenia kontraktu; to jest gwarancja, że ochrona granic nie jest zależna od nastroju ani od ambicji formy.

Szczególnym testem kontraktu jest zarządzanie debriefingiem, czyli omówieniem, które w praktykach grupowych bywa miejscem przemocy hermeneutycznej. Psychoperformans powinien wprost wprowadzić rozdział między opisem a interpretacją, zgodnie z dyscypliną, którą można powiązać z hermeneutyką Ricoeura oraz z rygorem analizy konwersacyjnej: najpierw rekonstruuje się sekwencję czynności i przejść, dopiero potem, jeśli uczestnik tego chce, dopuszcza się warstwę znaczeń, przy czym znaczenia mogą być wypowiadane wyłącznie w pierwszej osobie i nie mogą zostać użyte do interpretacji innych. Świadek ma tu rolę moderatora ramy: zatrzymuje próby „czytania" cudzych gestów, obiektów i pauz jako znaków psychologicznych lub moralnych, oraz przypomina, że odmowa, milczenie i wariant minimalny są równoprawnymi realizacjami udziału. W praktyce oznacza to, że kontrakt musi posiadać także zasady mówienia: ograniczenie komentarzy o innych, zakaz rad nieproszonych, zakaz diagnozowania, prawo do nieudzielania odpowiedzi oraz prawo do krótkiej wypowiedzi bez dociskania. Te zasady są technologią gościnności, nie dekoracją; bez nich wspólnota szybko staje się maszyną interpretacji.

Kontrakt wspólnotowy, jeśli ma być przenośny między kontekstami, musi być wersjonowany i podlegać audytowi, tak jak wersjonuje się plan sytuacyjny w ujęciu projektowym. W psychoperformansie audyt nie oznacza kontroli uczestników, tylko kontrolę jakości środowiska: czy kanały przerwania były realnie używalne, czy warianty były równouprawnione, czy dokumentacja respektowała niewidzialność, czy interwencje świadka były uruchamiane w odpowiednich momentach, czy pojawiały się wzorce presji grupowej. Ta logika jest bliska design-based research Ann Brown i Allana Collinsa: projekt jest poprawiany na podstawie obserwacji, a nie broniony jako „wizja". Dzięki temu psychoperformans unika sekciarskiej samozwrotności, w której każda krytyka jest interpretowana jako opór wobec „prawdy praktyki". Kontrakt staje się narzędziem korekty, a nie tarczą.

Domykając, rola świadka i kontraktu wspólnotowego jest w psychoperformansie technologią ograniczania przemocy formy: chroni podmiotowość przez procedury, chroni sens przez neutralność interpretacyjną i chroni wspólnotę przed totalizacją przez jasne reguły wyjścia, przerwania i niewidzialności. W tym ujęciu wspólnota nie jest wspólnotą fuzji, lecz wspólnotą kontraktową, w której obecność jest legitymizowana przez prawo do granic, a nie przez przymus ekspozycji. Świadek nie jest autorytetem od znaczeń, lecz operatorem ramy, dzięki czemu psychoperformans może utrzymać jednocześnie intensywność estetyczną, rygor metodologiczny i etykę nie-zawłaszczania, nie tracąc swojej sprawczości jako praktyki rozpoznawalnej i nauczalnej.

39.2. Gościnność, uznanie, legitymizacja zmiany

Gościnność w psychoperformansie nie jest nastrojem ani retoryczną dekoracją, tylko technologią relacyjną, która wytwarza warunki możliwości zmiany bez przymusu i bez zawłaszczenia. W perspektywie socjologii interakcji, psychologii społecznej i antropologii rytuału gościnność należy rozumieć jako protokół przekraczania progów: próg przestrzeni, próg roli, próg ekspozycji, próg widzialności, próg intymności, próg ryzyka. Każdy próg jest punktem o wysokiej gęstości normatywnej, bo to w nim negocjuje się, kto ma prawo być obecny, na jakich warunkach, z jakim statusem, z jaką możliwością wycofania, oraz kto i w jaki sposób może o tej obecności mówić. Jeżeli próg jest „miękki" tylko pozornie, a w rzeczywistości oparty na domyślnych normach grupy, gościnność staje się mechanizmem selekcji i tresury: zaprasza się tylko tych, którzy potrafią przyjąć ukryty kod. Psychoperformans, jeśli ma zachować etykę nie-zawłaszczania i anty-mistyfikacyjny rygor, musi więc traktować gościnność jako część planu sytuacyjnego, a nie jako kompetencję charakterologiczną prowadzącego.

W tradycji filozofii etycznej Emmanuel Levinas akcentował asymetrię relacji z Innym i pierwotność odpowiedzialności wobec twarzy Innego, co w języku praktyki można przełożyć na postulat, że pierwszym obowiązkiem wspólnoty jest nie przymus, lecz ochrona warunków, w których Inny może pozostać Inny, a nie zostać wchłonięty przez normę. Jacques Derrida, analizując aporie gościnności, rozróżniał jej wymiar bezwarunkowy i warunkowy: gościnność bezwarunkowa jest ideałem otwarcia, ale gościnność warunkowa jest zawsze instytucjonalna, bo operuje na granicach, imionach, zasadach, identyfikacjach i procedurach. Psychoperformans nie może udawać gościnności bezwarunkowej, ponieważ działa w realnych środowiskach, gdzie istnieją ryzyka, ograniczenia, zasoby, odpowiedzialności i konsekwencje; musi natomiast zaprojektować gościnność warunkową w sposób, który nie staje się narzędziem przemocy formy. Stąd bierze się konieczność kontraktu wspólnotowego i roli świadka: gościnność jest tu rozumiana jako zespół procedur, które umożliwiają wejście, pozostanie, pauzę, przerwanie, obserwację, niewidzialność i wyjście bez sankcji symbolicznej, a więc jako infrastruktura, która chroni podmiotowość.

Uznanie jest w tym układzie mechanizmem legitymizacji zmiany, ponieważ bez uznania uczestnik zostaje pozostawiony w stanie niepewności społecznej: jego wybory mogą zostać odczytane jako „dziwactwo", „problem", „opór" albo „nielojalność". Axel Honneth budował teorię uznania jako warunek integralności relacyjnej, wskazując, że podmiotowość kształtuje się w polach uznania i w polach odmowy uznania; to pozwala zobaczyć, że w praktyce warsztatowej nie istnieje neutralna próżnia, w której „po prostu coś robimy". Każdy wariant uczestnictwa jest społecznie oceniany, nawet jeśli nikt tego nie wypowiada, a ta ocena ma realne skutki: może wzmacniać agencyjność albo ją podcinać. Nancy Fraser, krytykując redukcję polityki do samego uznania, podkreślała różnicę między uznaniem a redystrybucją, czyli między statusem symbolicznym a materialnymi warunkami równości; w psychoperformansie ten spór można przełożyć na prostą regułę: uznanie bez infrastruktury jest puste, a infrastruktura bez uznania jest zimna i łatwo zamienia się w biurokratyczną kontrolę. Gościnność ma więc dwa bieguny naraz: biegun materialny, czyli projekt przestrzeni, czasu, stref, kanałów i procedur, oraz biegun symboliczny, czyli język uznania, w którym wybór wariantu minimalnego, pauza i przerwanie są normalizowane jako wskaźniki jakości kontraktu, nie jako naruszenia.

W psychoperformansie uznanie musi być odklejone od pochwały i od oceny, bo pochwała bywa subtelnym narzędziem normowania: „świetnie, że się przełamałeś” ustawia ekspozycję jako ideał, a brak ekspozycji jako deficyt. Uznanie w sensie operacyjnym powinno przyjąć formę legitymizacji wyboru bez przypisywania sensu, czyli komunikatów, które potwierdzają prawo do decyzji, a nie interpretują decyzję. W praktyce oznacza to język proceduralny: wybór wariantu jest uznany jako równoprawny, pauza jest uznana jako część pracy, odmowa jest uznana jako kompetencja granicy, a niewidzialność jest uznana jako prawo do zarządzania śladem. Ten język powinien być wzmacniany przez świadectwo infrastruktury: przez to, że przestrzeń ma realną strefę wyciszenia, że kanały stop są dostępne w obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, że dokumentacja respektuje wyłączenia, a kontrakt przewiduje wyjście bez negocjacji. W tym miejscu szczególnie użyteczna jest analiza Pierre’a Bourdieu: uznanie zawsze wiąże się z kapitałem symbolicznym i z legitymizacją, a więc w grupie wytwarza się hierarchia tego, co jest „prawdziwe”, „wartościowe” i „godne” uwagi. Psychoperformans musi tę hierarchię rozbrajać poprzez jawne protokoły i przez konsekwentny język, inaczej wytworzy się kapitał ekspozycji: najbardziej widoczni będą „najbardziej zaangażowani”, a reszta zostanie zepchnięta do roli „mniej”.

Gościnność i uznanie są więc w psychoperformansie narzędziami legitymizacji zmiany, ale zmiana nie może być tu rozumiana jako spektakl ani jako dowód; zmiana jest raczej przesunięciem w repertuarze działań, czyli w tym, co w teorii praktyk Pierre’a Bourdieu i w refleksji nad habitusem można opisać jako poszerzenie zakresu możliwych odpowiedzi w sytuacji. Psychoperformans, jako praktyka operująca planem sytuacyjnym, wytwarza zmianę poprzez serię powtórzeń i wariantów, a nie poprzez jednorazowe objawienie. Legitymizacja tej zmiany wymaga, by wspólnota nie wytwarzała przymusu narracyjnego: uczestnik nie ma obowiązku opowiadać historii „przełomu”, by jego praca była uznana. W perspektywie performatyki Judith Butler, gdzie tożsamość i normy są wytwarzane performatywnie w powtórzeniu, szczególnie istotne staje się to, kto ma prawo nazywać czyje powtórzenia jako „zmianę” i w jakim rejestrze języka. Psychoperformans powinien to prawo ograniczać: nazwanie zmiany nie może być narzędziem władzy prowadzącego ani narzędziem presji grupowej; ma pozostać opcją podmiotu, a jeśli pojawia się w przestrzeni wspólnej, powinno mieć formę świadectwa pierwszoosobowego, nie diagnozy i nie interpretacji.

Projektowanie gościnności jako technologii relacyjnej wymaga zejścia z poziomu abstrakcyjnych deklaracji do poziomu mikroprocedur, które organizują wejście, pozostanie i wyjście w przestrzeni wspólnotowej. Antropologia rytuału Victora Turnera oraz analiza „rytuałów przejścia” Arnolda van Gennepa podpowiadają tu kluczową intuicję: wejście do grupy jest przekroczeniem progu, które zawsze ma strukturę sekwencyjną, a liminalność może wytwarzać poczucie możliwości, ale również podatność na sugestię i presję. Psychoperformans, dążąc do anty-mistyfikacji, nie powinien fetyszyzować liminalności jako „stanu prawdy”; powinien natomiast świadomie wykorzystywać strukturę progu do minimalizacji ryzyka. Oznacza to, że próg wejścia musi być czytelny i odwracalny: uczestnik musi wiedzieć, co się stanie, jak długo potrwa, co jest opcjonalne, jak można przerwać, gdzie jest strefa ciszy, jakie są kanały stop, co podlega dokumentacji, a co nie. Ta czytelność progu jest w istocie operacyjną definicją gościnności: gościnność to prawo do orientacji w sytuacji bez konieczności interpretowania cudzych intencji.

W perspektywie socjologii praktyk i instytucji gościnność działa jako mechanizm dystrybucji „kompetencji bycia uczestnikiem". Grupa zwykle premiuje osoby, które intuicyjnie znają kod sytuacji, a marginalizuje tych, którzy kodu nie znają albo nie chcą go przyjąć. Psychoperformans ma temu przeciwdziałać przez jawne udostępnienie kodu, co jest zbieżne z logiką projektowania uniwersalnego i z UDL: jeżeli zasady są jawne, nie trzeba ich odgadywać, a więc nie trzeba płacić kosztu społecznego za pytanie. W praktyce jest to kwestia mikrorozwiązań: widoczna mapa przestrzeni (strefy: działanie, obserwacja, cisza), widoczny zestaw sygnałów przerwania w kilku kanałach, jawna sekwencja spotkania, krótkie definicje ról (prowadzący, świadek, uczestnik), oraz jawna informacja o tym, że wariant minimalny jest równoprawny. Ten zestaw powinien być powtarzany w punktach przejścia, bo w sytuacji pobudzenia pamięć operacyjna zawodzi, a presja grupy rośnie. Gościnność jest więc w praktyce redundancją: to, co najważniejsze, musi być widoczne więcej niż raz i w więcej niż jednym kanale.

Uznanie jako element gościnności nie polega na ciepłym tonie, lecz na utrzymaniu statusu uczestnictwa niezależnie od poziomu ekspozycji. W tym miejscu szczególnie przydatne jest rozróżnienie między uznaniem a aprobatą: uznanie w sensie teorii Honnetha dotyczy statusu i prawa do bycia traktowanym jako podmiot, natomiast aprobata jest oceną preferencji i stylu. Psychoperformans powinien minimalizować aprobatę, bo aprobata tworzy ranking. Jeśli prowadzący często chwali odwagę i intensywność, wytwarza normę, że to jest „właściwy" udział, a w konsekwencji osoby wybierające wariant minimalny będą wytwarzać maskowanie albo wycofanie. Uznanie natomiast powinno mieć charakter quasi-instytucjonalny: to jest stała reguła, że odmowa i przerwanie są uznane jako kompetencje granicy, a nie jako przeszkody. Taka reguła musi być widoczna w zachowaniu świadka, w reakcji grupy, w logice przejść i w dokumentacji. Jeśli dokumentacja pokazuje tylko intensywnych, uznanie jest fikcją. Jeśli debriefing nagradza tylko tych, którzy mówili, uznanie jest fikcją. Jeśli kontrakt w praktyce jest negocjowany z przerwaniem, uznanie jest fikcją. Gościnność jest więc testowalna: można ją rozpoznać po tym, czy wybory mniej widoczne są utrzymywane jako równoprawne.

Mechanizmy wykluczenia w grupie często nie mają formy jawnej agresji, lecz formę subtelnych mikronaruszeń, które w teorii Pierre'a Bourdieu można opisać jako działanie przemocy symbolicznej: grupa naturalizuje swój styl jako „normalny", a odstępstwa jako „braki". W psychoperformansie typowe mikronaruszenia to: komentowanie czyjejś pauzy jako „ucieczki", interpretowanie odmowy jako „oporu", dopytywanie o powody, nadawanie znaczeń cudzym obiektom–kluczom, presja na „podzielenie się", ironizacja minimalnych form komunikacji, oraz hierarchizacja kanałów na „prawdziwe" i „zastępcze". Gościnność jako technologia musi posiadać narzędzia neutralizacji tych mikronaruszeń, a więc krótkie interwencje świadka, które odcinają interpretację i przywracają procedurę. W języku etnometodologii jest to praca na regułach „accountability": kto ma prawo domagać się wyjaśnienia i kiedy. Psychoperformans powinien ograniczyć to prawo: uczestnik nie jest winien wspólnocie uzasadnień swoich granic. To ograniczenie jest warunkiem realnej podmiotowości.

Legitymizacja zmiany w perspektywie wspólnotowej powinna być rozumiana jako proces „uznania bez zawłaszczenia". W praktykach grupowych często pojawia się mechanizm, w którym wspólnota chce „zobaczyć zmianę", bo to wzmacnia jej sens; wówczas osoba jest nie wprost zmuszana do opowieści o przełomie. Psychoperformans musi temu przeciwdziałać przez rozróżnienie zmiany proceduralnej od zmiany narracyjnej. Zmiana proceduralna to poszerzenie repertuaru zachowań i wariantów w planie sytuacyjnym: ktoś nauczył się używać

sygnału stop, ktoś nauczył się prosić o doprecyzowanie, ktoś nauczył się wychodzić z rozmowy bez eskalacji, ktoś nauczył się uruchamiać wariant minimalny bez wstydu. Zmiana narracyjna to opowieść o sensie tej zmiany, która może, ale nie musi pojawić się w przestrzeni wspólnej. W psychoperformansie legitymizacja zmiany powinna opierać się przede wszystkim na zmianie proceduralnej, bo to jest audytowalne i nie wymusza intymności. W tym sensie dokumentacja proceduralna, wersjonowanie planu sytuacyjnego i zapis decyzji o wariantach stają się narzędziami legitymizacji: pokazują, że praktyka zwiększa sprawczość, nie wytwarzając presji interpretacji. Jest to także mechanizm anty-mistyfikacyjny: skuteczność nie jest potwierdzana przez opowieści o „cudach", lecz przez rozpoznawalne przesunięcia w sposobach działania i w ochronie granic.

Warto w tym miejscu zauważyć, że gościnność i uznanie mają również wymiar polityczny, bo dotyczą dystrybucji prawa do głosu i prawa do milczenia. W tradycji krytycznej Nancy Fraser zwracała uwagę na problem „subaltern counterpublics" i na to, że sfery publiczne są zorganizowane tak, że jedne style mówienia są uznawane za kompetentne, a inne za niekompetentne. Psychoperformans, jako mikro-publiczność, może reprodukować te same nierówności, jeśli nie zaprojektuje alternatyw. Gościnność jako technologia oznacza więc także pluralizację stylów ekspresji: to, co w TUS i AAC jest funkcjonalne, w psychoperformansie staje się również estetyczne i krytyczne, bo pokazuje, że wspólnota nie musi być budowana na dominacji mowy i na dominacji szybkości. W tym sensie legitymizacja zmiany jest jednocześnie legitymizacją różnicy: wspólnota uznaje, że różne tryby udziału są równoprawne, a to jest warunek, aby praktyka nie stała się narzędziem normalizacji.

W planie sytuacyjnym psychoperformansu gościnność powinna zostać rozpisana na sekwencję progów operacyjnych, z których każdy ma własne cele, własne ryzyka i własne procedury bezpieczeństwa. W praktyce oznacza to projektowanie „progu wejścia", „progu orientacji", „progu pierwszego działania", „progu przejść" oraz „progu wyjścia". Każdy z tych progów jest miejscem, gdzie ujawniają się mechanizmy władzy symbolicznej i presji normatywnej, dlatego musi być wyposażony w redundancję sygnałów, w jasne reguły i w prawo do odmowy. Z perspektywy analizy ram Goffmana próg nie jest neutralnym momentem; jest przełączeniem definicji sytuacji, a więc przełączeniem tego, co uznaje się za dopuszczalne. Z perspektywy teorii rytuału interakcyjnego Collinsa próg jest również momentem, w którym grupa synchronizuje uwagę i afekt, a więc momentem potencjalnego wytwarzania „energii", która może być twórcza, ale może też stać się narzędziem presji. Psychoperformans, jako praktyka anty-mistyfikacyjna, musi te mechanizmy rozpoznawać i wbudowywać w próg narzędzia ich neutralizacji.

Próg wejścia powinien być projektowany jako próg minimalnego zobowiązania. To znaczy, że wejście do przestrzeni nie może być utożsamione z wejściem w ekspozycję ani z wejściem w „grupową intymność". W wielu środowiskach warsztatowych działa niejawna presja, by natychmiast się przedstawić, „powiedzieć coś o sobie" albo „ustawić intencję", co staje się testem przynależności. Psychoperformans powinien odwrócić tę logikę: pierwszym gestem gościnności jest uznanie, że obecność może być milcząca i obserwacyjna, a prawo do nie-mówienia nie wymaga usprawiedliwienia. Operacyjnie oznacza to, że w progu wejścia pojawia się komunikat kontraktowy w języku proceduralnym: można wejść i usiąść; można wejść i pozostać w strefie obserwacji; można wejść i wybrać wariant minimalny; można wejść i wyjść. To jest „minimalne zobowiązanie" analogiczne do zasad dobrowolności znanych z etyki badań,

ale przepisane na język mikro-instytucji. Świadek w tym progu ma funkcję stabilizującą: jego obecność i neutralny język sygnalizują, że prawo do odmowy jest realne, a nie deklaratywne.

Próg orientacji to sekwencja, w której uczestnik ma uzyskać kompetencję bycia w sytuacji bez kosztu wstydu. W logice projektowania uniwersalnego orientacja jest kluczowa, bo redukuje obciążenie poznawcze i ryzyko błędu, a w konsekwencji redukuje presję społeczną. Orientacja nie powinna polegać na długim „omówieniu zasad", tylko na krótkim mapowaniu przestrzeni i procedur w kilku kanałach: wskazanie stref, pokazanie sygnałów stop, wskazanie roli świadka, wskazanie polityki dokumentacji i niewidzialności. Ważne jest, by orientacja była powtarzana w miniaturze po każdym większym przejściu, bo to właśnie przejścia są miejscem, gdzie rośnie niepewność i presja. W perspektywie etnometodologii Garfinkla orientacja jest udostępnieniem metod, dzięki którym grupa wytwarza porządek; jeśli te metody są ukryte, powstaje hierarchia kompetencji, a więc hierarchia władzy. Gościnność jako technologia jest więc udostępnieniem metod porządku: pokazaniem, jak działa przerwanie, jak działa pauza, jak działa wariant minimalny, jak działa domknięcie.

Próg pierwszego działania to moment szczególnie ryzykowny, bo wytwarza się norma „jak tu się robi psychoperformans". Jeśli pierwsze działanie jest intensywne, ekspozycyjne lub interpretacyjnie obciążone, grupa natychmiast zaczyna traktować ekspozycję jako standard. Dlatego pierwsze działanie powinno być zaprojektowane jako działanie o niskiej stawce, parametryzowane i wielościeżkowe, z równoprawnym wariantem obserwacji. Dobrą praktyką jest działanie, które opiera się na obiekcie–kluczu i na prostych przejściach w przestrzeni, a nie na narracji o sobie: obiekt pozwala działać bez ujawniania treści, a jednocześnie wprowadza podstawową logikę psychoperformansu, gdzie manipulacja obiektem jest językiem równorzędnym. W tym progu uznanie powinno być udzielane nie za „odwagę", lecz za wybór: każda ścieżka jest potwierdzona jako równoprawna, a to jest element legitymizacji. Jeśli prowadzący mówi „świetnie, że wyszedłeś na środek", tworzy hierarchię; jeśli mówi „wybrałeś wariant, to jest w porządku", stabilizuje pluralizm. Świadek ma tu rolę korekcyjną: odcina język oceny, jeśli zaczyna się pojawiać, i przywraca język procedury.

Próg przejść jest kluczowy, bo to w przejściach rodzi się presja rytmiczna: grupa chce utrzymać energię, a tempo staje się normą. W tym miejscu szczególnie łatwo o przemoc formy, bo osoby wolniejsze, bardziej wrażliwe sensorycznie lub potrzebujące pauzy zaczynają odstawać i zostają zinterpretowane jako „blokujące proces". Psychoperformans musi więc projektować przejścia jako element formalny, a nie jako lukę między ćwiczeniami. Przejście powinno zawierać mikropauzę proceduralną: przypomnienie kanałów stop, możliwość wyboru strefy ciszy, możliwość pozostania w obserwacji, możliwość zmiany roli bez tłumaczenia. W języku organizacji jest to „buffer", bufor bezpieczeństwa między modułami. W języku dramaturgii to „interludium", ale bez teatralnej presji. W języku fizjologii i regulacji pobudzenia to okno, w którym można zejść z pobudzenia bez utraty uczestnictwa. Świadek, monitorując przejścia, ma w praktyce chronić prawo do pauzy jako elementu procesu, a nie jako wyjątku.

Próg wyjścia jest często całkowicie zaniedbywany, a to właśnie wyjście decyduje o tym, czy wspólnota jest gościnna, czy zawłaszczająca. Jeśli wyjście wymaga tłumaczenia, jeśli towarzyszy mu zawstydzenie, jeśli jest komentowane jako „ucieczka", wspólnota staje się przemocowa. Kontrakt musi więc zawierać protokół wyjścia: uczestnik sygnalizuje wyjście w jednym z kanałów, świadek potwierdza procedurę i zabezpiecza granice poufności, a grupa nie

komentuje i nie interpretuje. W praktyce domknięcia istotne jest także rozdzielenie dwóch rzeczy: domknięcia logistycznego i domknięcia sensu. Domknięcie logistyczne jest obowiązkowe: przypomnienie zasad dokumentacji, poufności, ewentualnych działań po spotkaniu. Domknięcie sensu jest opcjonalne: uczestnik może, ale nie musi, wypowiedzieć świadectwo pierwszoosobowe. To rozdzielenie jest narzędziem anty-mistyfikacji: nie tworzy się przymusu narracji o zmianie, a jednocześnie utrzymuje się porządek mikro-instytucji.

W tym miejscu ujawnia się pojęcie „gościnności przemocowej": sytuacji, w której w imię troski wspólnota przejmuje kontrolę nad doświadczeniem uczestnika, wymusza ujawnienie, wymusza tempo, wymusza styl. Gościnność przemocowa bywa miękka w tonie, ale twarda w skutkach, bo produkuje maskowanie i wycofanie. Psychoperformans powinien ją rozpoznawać po wskaźnikach: rosnąca hierarchia ekspozycji, komentarze interpretacyjne o pauzie, presja na „dzielenie się", dominacja mowy, brak realnych kanałów przerwania, dokumentacja obejmująca tylko intensywność. W kolejnych fragmentach zostanie doprecyzowane, jak budować język uznania wolny od pochwały, jak organizować legitymizację zmiany przez ślady proceduralne i wersjonowanie planu sytuacyjnego, oraz jak projektować mechanizmy korekty, kiedy wspólnota zaczyna nieświadomie reprodukować normatywną presję.

W praktyce psychoperformansu gościnność i uznanie są wytwarzane przede wszystkim przez język metapragmatyczny, czyli taki, który mówi nie tyle o treści doświadczenia, ile o warunkach mówienia, milczenia, działania i przerwania. To rozróżnienie jest zasadnicze, ponieważ w sytuacjach grupowych większość przemocy formy dokonuje się nie przez jawne zakazy, lecz przez drobne ustawienia „kto może", „kiedy może" i „jak powinien" w sensie interakcyjnej dystrybucji autorytetu. W socjolingwistyce interakcyjnej oraz w analizie konwersacyjnej mówi się tu o autorytecie deontycznym i epistemicznym: deontycznym, gdy ktoś rości sobie prawo do decydowania o przebiegu (kto ma mówić, kiedy, w jakiej kolejności), oraz epistemicznym, gdy ktoś rości sobie prawo do rozumienia (co czyjeś zachowanie znaczy, „co naprawdę się wydarzyło"). Psychoperformans, z racji pracy na znakach i obiektach, musi być szczególnie czujny na to drugie roszczenie. Uznanie ma więc polegać na ograniczeniu roszczeń epistemicznych: nikt nie otrzymuje mandatu do tłumaczenia cudzej pauzy, cudzej odmowy ani cudzej ekspresji przez obraz, gest, światło, dźwięk i obiekt. Jednocześnie uznanie musi utrzymywać deontyczny porządek w postaci kontraktu i procedur, bo bez niego wspólnota rozpada się na presję większości i dominację stylu najbardziej ekspansywnego.

Z tego wynika praktyczny wymóg precyzyjnego repertuaru wypowiedzi, który stabilizuje status uczestnika bez wartościowania jego wykonania. W języku psychoperformansu komunikaty uznania powinny być „nie-teleologiczne": nie sugerują, że istnieje jeden kierunek rozwoju, jeden ideał ekspozycji ani jeden model „prawdziwego udziału". Zamiast „brawo, że się przełamałeś", co ustanawia przełamywanie jako normę i zawstydza ostrożność, preferuje się formuły legitymizujące wybór: „wybrany wariant jest wystarczający", „pauza jest częścią procedury", „odmowa jest pełnoprawnym ruchem w planie sytuacyjnym", „zatrzymanie jest realizacją kontraktu", „milczenie jest równoprawną formą obecności", „niewidzialność w dokumentacji jest prawem, nie wyjątkiem". Te formuły działają jak metakomunikaty ramujące w sensie Goffmana: nie interpretują przeżyć, tylko nadają stabilny status interakcyjny decyzjom. Równocześnie są narzędziem anty-mistyfikacji, ponieważ odcinają nawykowe dopisywanie sensów i „przeznaczeń" do zdarzeń, które w istocie są proceduralnymi wyborami.

W perspektywie krytycznej warto zobaczyć, że język uznania jest jednocześnie mechanizmem wytwarzania kapitału symbolicznego. Bourdieu uczy, że nawet w grupach deklaratywnie egalitarnych rodzą się hierarchie tego, co uchodzi za „wartościowe", a te hierarchie są podtrzymywane przez rytuały mowy: kto jest przywoływany, kto jest cytowany, czyje wypowiedzi są rozwijane, czyje są skracane, komu się dziękuje, kogo się chwali, kogo się „naprowadza". Psychoperformans musi więc produkować uznanie o charakterze anty-rankingowym, czyli takie, które nie kumuluje prestiżu wokół ekspozycji i retorycznej sprawności. W praktyce oznacza to także zarządzanie turami mowy i trybami wypowiedzi: jeśli debriefing premiuje tylko narrację werbalną, gościnność zostaje unieważniona, bo pozostałe kanały stają się wtórne. Uznanie powinno być więc dystrybuowane także w stronę działań niewerbalnych: potwierdza się nie „opowieść o sensie", tylko poprawne uruchomienie procedury, adekwatne użycie obiektu–klucza, czytelne skorzystanie z sygnału stop, świadome przejście do strefy ciszy, skuteczne domknięcie interakcji bez eskalacji.

Legitymizacja zmiany w psychoperformansie wymaga odrębnej, technicznej koncepcji dowodu, innej niż dowód kliniczny i innej niż dowód narracyjno-mityczny. Z jednej strony, praktyka nie może udawać eksperymentu laboratoryjnego ani wytwarzać pseudopomiarów, które maskują presję i sugestię. Z drugiej strony, praktyka nie może opierać swojej wiarygodności na opowieściach o przełomach, bo opowieści są podatne na presję grupową, efekt autorytetu oraz błąd narracyjny. Legitymizacja musi więc opierać się na śladach proceduralnych: na tym, że w kolejnych iteracjach planu sytuacyjnego rośnie liczba dostępnych wariantów, rośnie precyzja przejść, maleje koszt przerwania, wzrasta umiejętność naprawy interakcyjnej, a dokumentacja staje się coraz bardziej zgodna z kontraktem i coraz mniej hierarchizująca. Taki dowód jest dowodem praktyki w sensie metod projektowych: to nie jest dowód „prawdy o człowieku", tylko dowód jakości środowiska i jakości protokołu. W tym miejscu przydatna jest logika design-based research, bo pozwala mówić o zmianie bez roszczeń ontologicznych: projekt jest korygowany w cyklu, a jego jakość ocenia się po tym, czy wytwarza zamierzone affordances, czyli realne możliwości działania, dostępne dla różnych stylów uczestnictwa.

To prowadzi do konieczności wersjonowania planu sytuacyjnego jako narzędzia legitymizacji. Wersjonowanie oznacza, że plan sytuacyjny ma swoją historię zmian: dodane procedury przerwania, zmienione przejścia, wzmocnione strefy ciszy, doprecyzowane zasady dokumentacji, zmodyfikowane formuły języka uznania, skorygowane momenty, w których pojawiała się presja normatywna. Wersjonowanie pełni funkcję epistemiczną, bo pozwala odróżnić efekt projektu od efektu sugestii, oraz funkcję etyczną, bo pokazuje, że praktyka podlega korekcie, a nie obronie jako „wizja". W perspektywie politycznej to także mechanizm przeciw-sekciarski: jeśli wspólnota uznaje możliwość błędu w projektowaniu, trudniej jej wytworzyć narrację nieomylności. W tym sensie legitymizacja zmiany dokonuje się nie przez intensyfikację wiary, lecz przez zwiększenie transparentności reguł i przez ciągłą redukcję przemocy formy.

Z punktu widzenia psychologii społecznej i badań nad organizacjami ważne jest, aby gościnność nie była mylona z brakiem granic. Gościnność jest granicą zaprojektowaną w sposób nieponiżający. Jeśli granic nie ma, wytwarza się anarchia interpretacyjna, gdzie najsilniejszy styl mówienia przejmuje przestrzeń; jeśli granice są twarde i arbitralne, wytwarza się dyscyplinarny chłód. Psychoperformans musi utrzymać równowagę: kontrakt i świadek zapewniają granice

proceduralne, natomiast język uznania zapewnia, że granice nie są używane do upokorzenia. To jest szczególnie istotne w sytuacjach naruszeń: interwencja musi być natychmiastowa, ale pozbawiona moralizowania. Mechanizm naprawy powinien dotyczyć działania, nie osoby. Jeśli ktoś interpretuje cudzą odmowę, świadek odcina interpretację i przywraca zasadę kontraktu; nie produkuje publicznego zawstydzenia. Jeśli ktoś naciska na „podzielenie się", świadek przywraca zasadę dobrowolności; nie uruchamia psychologicznej analizy intencji. W ten sposób gościnność działa jak procedura deeskalacji na poziomie semiotycznym: odcina interpretacyjne paliwo eskalacji.

Wreszcie, w psychoperformansie nie da się uniknąć pytania, kto legitymizuje zmianę i w jakim rejestrze. Jeśli legitymizuje ją wspólnota przez aplauz, wytwarza się rynek ekspozycji. Jeśli legitymizuje ją prowadzący przez komentarz, wytwarza się zależność od autorytetu. Jeśli legitymizuje ją uczestnik przez obowiązkowe świadectwo, wytwarza się przymus narracji. Najbezpieczniejszym rozwiązaniem jest legitymizacja rozproszona i proceduralna: uczestnik sam decyduje, czy i jak nazywa zmianę; wspólnota uznaje jego prawo do tej decyzji bez dopisywania interpretacji; prowadzący i świadek legitymizują nie sens, tylko procedurę, czyli to, że wybory uczestnika mieściły się w kontrakcie i że kontrakt realnie go chronił. W ten sposób legitymizacja zmiany jest jednocześnie legitymizacją wolności: wspólnota potwierdza, że zmiana może być cicha, a milczenie może być intensywne, jeśli jest sprawcze i jeśli nie jest okupione przemocą formy.

W tym samym horyzoncie mieści się temat wskaźników jakości gościnności, które mogą być stosowane bez popadania w fetysz pomiaru: odsetek realnych przerwań bez sankcji, równowaga widzialności w dokumentacji, stabilność stref ciszy, częstość interwencji odcinających interpretację, różnorodność kanałów używanych w działaniach, oraz spadek presji na świadectwo narracyjne w domknięciach. Te wskaźniki nie mówią, „czy ktoś się zmienił" w sensie psychologicznym; mówią, czy mikro-instytucja działa zgodnie z etyką nie-zawłaszczania i czy plan sytuacyjny jest rzeczywiście dostępny. Taka operacjonalizacja jakości chroni psychoperformans przed dwoma skrajnościami: przed mistyfikacją, która udaje dowód przez opowieść, oraz przed technokratyzmem, który udaje dowód przez liczby bez sensu proceduralnego.

Gościnność w psychoperformansie wymaga dodatkowo rozpoznania, że wspólnota zawsze produkuje nie tylko klimat, lecz także reżim uwagi, a więc określa, co jest widoczne, co jest słyszalne, co jest uznawane za „wkład", a co jest tłem. W teorii polityczności estetyki Jacques Rancière pisał o podziale postrzegalnego, czyli o tym, jak porządki społeczne dystrybuują możliwość bycia postrzeżonym i policzonym jako uczestnik. Psychoperformans, jeśli chce być praktyką emancypacyjną, nie może nieświadomie powielać podziału postrzegalnego opartego na dominacji mowy, szybkości reakcji i ekspozycji. W praktyce oznacza to, że gościnność musi obejmować protokoły równoważenia uwagi: prowadzący i świadek powinni pilnować, by to, co dzieje się w kanałach niewerbalnych, było traktowane jako równorzędny wkład w porządek działania, a nie jako materiał do „dopytania" i „przetłumaczenia" na słowa. Równoważenie uwagi jest tu narzędziem uznania i legitymizacji, bo chroni uczestników przed przymusem translacji własnego doświadczenia na język, który w danej grupie ma najwyższy prestiż. W tym sensie gościnność jest również pracą nad sprawiedliwością epistemiczną, a więc nad tym, czyje formy wiedzy i czyje formy ekspresji są uznawane za wiarygodne, a nie tylko tolerowane.

Z tej perspektywy szczególnie ważne są mechanizmy „gościnności negatywnej”, rozumianej nie jako odmowa, lecz jako ochrona przed nadmiarem: przed nadmiarem bodźców, nadmiarem oczekiwań, nadmiarem komentarza, nadmiarem interpretacji. W fenomenologii i w psychologii percepcji nadmiar bodźców nie jest neutralny; zmienia zdolność orientacji, zwiększa koszt decyzyjny i wytwarza skłonność do heurystyk, w tym do podporządkowania się dominującym sygnałom grupy. Gościnność negatywna jest więc strategią minimalizowania przeciążenia przez architekturę ciszy, przez tempo przejść, przez ograniczenie ekspozycji i przez ograniczenie presji „wspólnego sensu”. W praktykach pedagogicznych Iris Marion Young zwracała uwagę na znaczenie inkluzywności deliberacji oraz na to, że dominujące style mowy marginalizują innych; analogicznie w psychoperformansie dominujący styl performowania może marginalizować tych, którzy pracują wolniej, ciszej, bardziej proceduralnie. Gościnność negatywna oznacza więc, że grupa uczy się szacunku do przerwy i do nie-wypowiedzi jako do pełnoprawnych elementów porządku interakcyjnego, a nie jako do luk. W warunkach psychoperformansu przerwa jest często najbardziej dojrzałym aktem sprawczości, bo potwierdza realność kontraktu i realność granic.

W praktyce organizacyjnej gościnność i uznanie muszą być uzupełnione o protokół „wprowadzenia do normy”, czyli o sposób, w jaki wspólnota uczy się własnych zasad bez produkowania zawstydzenia. W wielu grupach normy są egzekwowane przez ironiczny komentarz, aluzję albo milczącą dezaprobatę; to są mechanizmy dyscyplinujące o wysokiej przemocy symbolicznej. Psychoperformans powinien zastąpić je korektą proceduralną: jeśli dochodzi do naruszenia, interwencja jest natychmiastowa, neutralna, oparta na kontrakcie i domykająca sytuację bez przerzucania winy na osobę. Ten tryb korekty jest kompatybilny z koncepcją procedural justice Tylera, bo wzmacnia przewidywalność, bezstronność i poczucie równego traktowania. Równocześnie jest kompatybilny z etyką troski w ujęciu Tronto, bo troska jest tu działaniem kompetentnym i responsywnym, a nie moralizowaniem. W takim ujęciu legitymizacja zmiany nie polega na tym, że wspólnota „przyznaje” zmianę uczestnikowi, lecz na tym, że wspólnota nie blokuje zmiany przez wstyd, presję i interpretację, a jednocześnie nie przechwytuje jej jako trofeum sensu.

Ważnym komponentem gościnności jest także polityka daru i wzajemności, ponieważ każda wspólnota rytualno-edukacyjna produkuje ekonomię wymiany: wymianę uwagi, czasu, ekspozycji, wsparcia, a czasem także materialnych zasobów. Marcel Mauss pokazał, że dar nie jest niewinny; rodzi zobowiązania i tworzy relacje długu. Psychoperformans musi mieć świadomość, że „dawanie” uwagi lub „dawanie” świadectwa może zostać przeżyte jako dług wobec grupy, a dług bywa następnie egzekwowany w postaci presji na kontynuację, wdzięczność i lojalność. Gościnność jako technologia ma zatem wymiar anty-dłużny: wspólnota nie powinna wytwarzać zobowiązania narracyjnego ani zobowiązania ekspozycyjnego. W praktyce oznacza to neutralizowanie retoryki wdzięczności jako warunku przynależności, a także neutralizowanie pokusy budowania „wspólnoty wybranych”, która uzależnia status od intensywności. Jeżeli uznanie jest dystrybuowane jak nagroda, tworzy się ekonomia prestiżu; jeżeli uznanie jest dystrybuowane jako prawo, tworzy się infrastruktura sprawczości. Gościnność w psychoperformansie musi konsekwentnie wybierać to drugie.

Wreszcie, legitymizacja zmiany wymaga rozpoznania, że zmiana ma status społeczny tylko wtedy, gdy nie jest delegitymizowana w mikropraktykach codziennej interakcji. W socjologii Niklasa Luhmanna zaufanie jest mechanizmem redukcji złożoności; bez zaufania nie da się

wykonywać ryzykownych przejść, bo każda decyzja staje się kosztowna i odwracalna tylko pozornie. Gościnność jest tu zatem sposobem wytwarzania zaufania proceduralnego: uczestnik ufa nie dlatego, że wierzy w dobroć innych, lecz dlatego, że widzi działające protokoły przerwania, poufności, niewidzialności i naprawy. Na tym tle legitymizacja zmiany jest konsekwencją stabilności kontraktu: jeśli kontrakt działa, uczestnik może testować nowe warianty działania bez ryzyka utraty statusu. To jest legitymizacja bez narracji, legitymizacja przez możliwość eksperymentu. W tym sensie psychoperformans zbliża się do tradycji refleksyjnej praktyki Donalda Schöna: wiedza powstaje w działaniu, przez iterację, korektę i uczenie się z konsekwencji, a nie przez jednorazową deklarację sensu. Gościnność jest warunkiem, by ta refleksyjność nie stała się przemocą, ponieważ bez gościnności iteracja zamienia się w presję, a korekta w zawstydzenie.

Domknięcie podrozdziału 39.2 można więc ująć jako tezę o trzech współzależnych warstwach. Pierwsza warstwa to infrastruktura progów: przestrzeń, czas, strefy, kanały stop, protokoły przejść i wyjść. Druga warstwa to język metapragmatyczny: neutralne formuły uznania, które legitymizują wybór bez oceny i bez interpretacji, oraz interwencje odcinające roszczenia epistemiczne. Trzecia warstwa to epistemologia zmiany: legitymizacja przez ślady proceduralne, wersjonowanie planu sytuacyjnego, audyt jakości mikro-instytucji i redukcję przemocy formy. Dopiero splot tych warstw daje gościnność, która nie jest sentymentalna ani sekciarska, uznanie, które nie jest pochwałą i rankingiem, oraz legitymizację zmiany, która nie jest ani pseudodowodem, ani przymusem świadectwa. W takim ujęciu wspólnota psychoperformansu staje się narzędziem pracy nad sprawczością, a nie narzędziem normalizacji; staje się warunkiem pluralizacji form obecności, a nie fabryką jednej normy ekspresji; staje się mikro-instytucją troski proceduralnej, która chroni sens przez to, że nie rości sobie prawa do sensu.

39.3. Etyka współobecności i podmiotowość uczestników

Etyka współobecności w psychoperformansie zaczyna się od rozpoznania, że „bycie razem” nie jest neutralnym tłem dla działania, lecz pierwotnym medium, w którym konstytuuje się podmiotowość uczestników. W tradycji fenomenologicznej i hermeneutycznej współobecność nie jest prostą sumą indywidualnych doświadczeń, tylko polem intersubiektywności, w którym znaczenia stają się możliwe do wypowiedzenia, ale też możliwe do narzucenia. Edmund Husserl opisywał konstytucję Innego jako strukturę intencjonalności, Maurice Merleau-Ponty akcentował cielesność percepcji i wspólne „bycie-w-świecie”, Alfred Schütz pokazywał społeczną organizację sensu w świecie życia codziennego; w psychoperformansie te intuicje stają się rygorem praktycznym: uczestnik nie jest prywatnym „wnętrzem” w przestrzeni publicznej, lecz podmiotem relacyjnym, którego sprawczość jest współprodukowana przez ramę sytuacji, dystrybucję uwagi, tempo przejść, język metakomunikacji oraz materialność obiektu–kluczu. To oznacza, że etyka psychoperformansu nie może ograniczać się do moralnej intencji prowadzącego; musi obejmować projektowanie warunków, w których podmiotowość nie jest redukowana do roli „materiału” dla formy ani do roli „przykładu” dla wspólnoty. W praktykach performatywnych od dawna wiadomo, że obecność jest ambiwalentna: potrafi uruchamiać intensywną autonomię, ale potrafi też produkować podporządkowanie poprzez normę widzialności, normę ekspresji i normę narracji. Dlatego etyka współobecności w psychoperformansie wymaga konsekwentnego rozdzielenia dwóch porządków: porządku

kompozycji (forma, rytm, dramaturgia, przejścia) oraz porządku praw podmiotu (granice, odmowa, przerwanie, niewidzialność, poufność, równoprawność wariantów), przy czym ten drugi porządek nie może być „częścią estetyki", tylko musi mieć status nadrzędnego kontraktu.

Podmiotowość uczestnika należy tu rozumieć nie jako cechę wewnętrzną, ale jako efekt dystrybucji władzy i uznania w mikro-instytucji działania. Michel Foucault pokazywał, że podmiotowość jest wytwarzana w relacjach wiedzy i władzy, także w tych miękkich, ukrytych, które działają przez normę, dyscyplinę i wewnętrzne samonadzorowanie; w praktyce psychoperformansu ten mechanizm może wystąpić w postaci „przemocy formy", gdy uczestnik zaczyna działać dla spełnienia oczekiwań stylu, a nie dla własnej sprawczości. Axel Honneth wiązał podmiotowość z polami uznania, Nancy Fraser przypominała o materialnych warunkach równości i o tym, że uznanie bez infrastruktury bywa pustą symboliką; w psychoperformansie przekłada się to na wymóg, by uznanie nie było pochwałą ekspozycji, lecz legitymizacją granic i wyborów, a infrastruktura nie była biurokratyczną kontrolą, tylko realnym systemem affordancji: strefy ciszy, wielokanałowe sygnały stop, wariant minimalny, procedura wyjścia, neutralność interpretacyjna, oddzielenie roli świadka od roli prowadzącego. W tym samym polu mieści się problem niesprawiedliwości epistemicznej, opisywany przez Mirandę Fricker: świadectwo uczestnika bywa deprecjonowane (testimonial injustice), a jego zdolność nazwania doświadczenia może być strukturalnie ograniczana (hermeneutical injustice), zwłaszcza gdy wspólnota narzuca gotowe słowniki interpretacyjne. Psychoperformans, jeśli ma być praktyką nauczalną i odpowiedzialną, musi świadomie ograniczać roszczenia epistemiczne grupy i prowadzącego: nie dopuszczać, by czyjeś milczenie stawało się „dowodem", by czyjaś odmowa była „diagnozą", by czyjś wybór minimalny był „brakiem", a czyjś obiekt–klucz był automatycznie tłumaczony jako znak ukrytej historii. Podmiotowość uczestnika jest tu chroniona przez prawo do nieprzekładalności: uczestnik ma prawo nie tłumaczyć, nie nazywać, nie uzasadniać, a jednocześnie pozostawać pełnoprawnym współtwórcą sytuacji.

Etyka współobecności w psychoperformansie wymaga również precyzyjnego rozpoznania relacyjnej asymetrii, która powstaje nieuchronnie między prowadzącym a uczestnikiem. Hannah Arendt pisała o działaniu i pluralności jako warunkach życia publicznego, Jürgen Habermas o normatywnych warunkach komunikacji, Emmanuel Levinas o odpowiedzialności wobec Innego, Martin Buber o relacji Ja–Ty; te tradycje różnią się językiem, ale łączy je intuicja, że relacja nie jest neutralna i że w relacji rodzi się zobowiązanie. W psychoperformansie zobowiązanie nie może jednak przybrać formy paternalizmu ani opiekuńczej dominacji. Dlatego etyka współobecności musi zostać przepisana na język proceduralny, bliski etyce troski Carol Gilligan i Joan Tronto, a także bliski podstawowym zasadom etyki biomedycznej w ujęciu Toma Beauchampa i Jamesa Childressa, ale bez importowania klinicznej logiki diagnozy: szacunek dla autonomii rozumiany jako realność odmowy, nieszkodzenie rozumiane jako redukcja presji i przeciążenia, dobroczynność rozumiana jako projektowanie warunków sprawczości, sprawiedliwość rozumiana jako równouprawnienie wariantów i kanałów działania. W praktyce oznacza to, że prowadzący nie „prowadzi do celu", tylko utrzymuje warunki, w których uczestnik może testować repertuar zachowań bez sankcji, a świadek pilnuje, by relacja nie przekształciła się w układ długu, wdzięczności i lojalności. Etyka współobecności jest więc etyką anty-dłużną: wspólnota nie ma prawa egzekwować świadectwa, wdzięczności ani kontynuacji, bo takie egzekwowanie natychmiast zamienia sprawczość w podporządkowanie. Tu szczególnie ważne jest, by psychoperformans utrzymywał rozróżnienie między wsparciem a zawłaszczeniem: wsparcie polega na udostępnianiu procedur i przestrzeni, zawłaszczenie polega na

przejmowaniu sensu, przejmowaniu opowieści, przejmowaniu tempa i przejmowaniu widzialności.

Współobecność w psychoperformansie ma także wymiar estetyczno-polityczny, ponieważ każda sytuacja współobecności dystrybuuje widzialność i słyszalność, a więc buduje normę tego, co uznaje się za „działanie". Judith Butler opisywała performatywność jako mechanizm wytwarzania norm przez powtórzenie; jeśli psychoperformans nie zaprojektuje pluralizmu trybów udziału, zacznie reprodukować normę performowania jako ekspozycji, a to jest szczególnie niebezpieczne w kontekście praktyk, które mają działać bez przemocy interpretacji. Peggy Phelan i Erika Fischer-Lichte w różnych rejestrach wskazywały napięcie między efemerycznością a reprezentacją; w psychoperformansie to napięcie przybiera postać praktycznego pytania o prawo do niewidzialności i o to, czy dokumentacja nie staje się narzędziem selekcji tego, co uznawane. Shannon Jackson, analizując „społeczne dzieło sztuki" i infrastrukturę performansu, pokazywała, że wsparcie jest częścią formy; psychoperformans musi tę intuicję radykalizować: wsparcie i ochrona podmiotowości nie są kontekstem formy, tylko są formą w sensie organizacji relacji. Stąd wynika konieczność projektowania współobecności jako układu, w którym obiekt–klucz nie jest rekwizytem do interpretacji osoby, lecz materialnym operatorem znaczeń, który umożliwia działanie bez spowiedzi; w którym kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są równoprawnymi mediami sprawczości; oraz w którym „cisza" i „pauza" nie są brakiem, lecz świadomym trybem obecności.

W dalszym opisie etyki współobecności trzeba będzie doprecyzować, jak w psychoperformansie projektuje się podmiotowość jako zdolność do samoregulacji relacyjnej: do wyboru intensywności, do negocjacji dystansu, do zarządzania widzialnością, do inicjowania i wygaszania interakcji, do odmawiania bez konfliktu oraz do uruchamiania procedur naprawczych bez publicznej spowiedzi. Zostanie to opisane w języku mikropraktyk: jak wyglądają minimalne protokoły respektu, jakie są granice komentarza, jak konstruuje się debriefing bez przemocy hermeneutycznej, jak zabezpiecza się różnorodność stylów udziału przed hierarchizacją, oraz jak wspólnota uczy się rozpoznawać własne mechanizmy presji normatywnej, zanim zamienią się w strukturę wykluczenia.

Projektowanie podmiotowości jako zdolności do samoregulacji relacyjnej oznacza w psychoperformansie przejście od abstrakcyjnej „życzliwości" do precyzyjnej inżynierii sytuacji: do takich rozwiązań planu sytuacyjnego, które czynią autonomię wykonalną, a nie jedynie deklarowaną. Autonomia w warunkach współobecności jest zjawiskiem warunkowym, zależnym od affordancji środowiska, semantyki komunikatów, ekonomii uwagi i dystrybucji ryzyka, dlatego nie powstaje spontanicznie. W praktyce, którą opisywał już Erving Goffman jako grę ramek i definicji sytuacji, uczestnik czyta mikro-sygnały i antycypuje konsekwencje: co zostanie uznane, co zostanie ośmieszone, co zostanie zinterpretowane jako „opór", a co jako „brak". Psychoperformans, jeśli ma zachować status praktyki etycznej, musi minimalizować przemoc oczekiwania i maksymalizować możliwość „zatrzymania" bez sankcji, bo dopiero wówczas uczestnik nie musi wybierać między ekspozycją a wykluczeniem.

Pierwszym rdzeniem procedur jest kontrakt liminalny, rozumiany nie jako formalny dokument, lecz jako jednoznaczna architektura praw podmiotu. Kontrakt ten ma dwa poziomy: poziom ontologiczny, w którym uznaje się nieprzejrzystość Innego i jego prawo do nieprzekładalności (w duchu Levinasowskiej asymetrii odpowiedzialności, ale bez

teologizowania relacji), oraz poziom operacyjny, w którym przekłada się tę zasadę na język działań możliwych do wykonania w czasie rzeczywistym. Operacyjny kontrakt obejmuje między innymi definicję progu wejścia i wyjścia, definicję odmowy jako pełnoprawnego gestu, definicję ciszy jako trybu obecności, a także definicję „pauzy" jako narzędzia regulacyjnego, a nie awarii dramaturgii. W tym ujęciu prawo do niewidzialności nie jest przywilejem, tylko równorzędnym wariantem udziału, a równorzędność nie polega na identyczności ekspresji, lecz na równoważności uprawnień.

Drugim rdzeniem jest protokół sygnałów i kanałów stop, który musi być wielokanałowy, redundantny i neutralny semantycznie. Wielokanałowość oznacza, że przerwanie działania może nastąpić przez słowo, gest, znak wizualny, dźwięk, zmianę pozycji ciała, a także przez manipulację obiektem–kluczem pełniącym funkcję operatora bezpieczeństwa. Redundancja oznacza, że brak jednego kanału nie unieważnia prawa do przerwania: uczestnik może nie mówić, może nie chcieć być dotykany, może nie chcieć patrzeć, może nie chcieć „tłumaczyć", a mimo to musi mieć narzędzie zatrzymania, które zostanie uznane bez pytań. Neutralność semantyczna oznacza, że sygnał stop nie jest traktowany jako „materiał interpretacyjny", co wprost ogranicza ryzyko niesprawiedliwości hermeneutycznej, o której pisała Miranda Fricker: przerwanie nie jest „symptomem", a odmowa nie jest „odpornością", tylko wykonaniem prawa.

Trzeci rdzeń to protokół minimalny, czyli możliwość udziału o niskiej ekspozycji i niskiej intensywności, zaprojektowana jako pełnoprawna ścieżka, a nie stygmatyzujący „wariant dla słabszych". W logice psychoperformansu wariant minimalny jest równoważny, bo może być równie transformacyjny, tylko operuje inną skalą bodźców i inną kinetyką znaczeń. Minimalność bywa realizowana przez mikrorytuały obiektowe (krótka manipulacja perfonemem, czyli rzeczą–kluczem, bez narracji autobiograficznej), przez pracę na oddechu bez ekspozycji werbalnej, przez uważną zmianę ustawienia w przestrzeni, przez pracę w półcieniu albo w trybie „tylko świadkowania" bez aktywnej ekspresji. Z perspektywy etycznej minimalność jest narzędziem przeciw normie performowania, przed którą ostrzegała Judith Butler, gdy opisywała powtarzanie norm jako mechanizm wytwarzania tego, co uchodzi za „prawdziwe" i „ważne"; tu „ważne" nie może oznaczać „głośne", „widoczne" ani „opowiedziane".

Czwarty rdzeń to architektura ról i rozdzielenie kompetencji, które w praktyce minimalizuje ryzyko miękkiej dominacji. Prowadzący odpowiada za utrzymanie struktury czasu, progu i rytmu, ale nie posiada monopolu interpretacyjnego; świadek odpowiada za legitymizację i ochronę prawa do odmowy, ale nie staje się sędzią sensu; jeśli występuje rola osoby odpowiedzialnej za bezpieczeństwo, jej zadaniem jest kontrola obciążeń i możliwość natychmiastowej interwencji proceduralnej, a nie „regulowanie zachowania". Rozdzielenie ról nie jest biurokracją, tylko technologią anty-Foucaultowską w tym sensie, że ogranicza przenikanie władzy dyskretnej do warstwy sensu: im mniej jedna osoba kontroluje jednocześnie ramę, ocenę i interpretację, tym mniejsze ryzyko, że uczestnik wejdzie w samonadzór i zacznie performować pod oczekiwania.

Piąty rdzeń to protokoły komentarza i język metakomunikacji, czyli zasady, które określają, co wolno powiedzieć o czyimś działaniu, a czego nie wolno powiedzieć nawet w imię „pomocy". Granice komentarza w psychoperformansie powinny uniemożliwiać przemoc hermeneutyczną: zakłada się prymat opisu nad interpretacją, prymat pytań otwartych nad diagnozą, prymat relacji do obiektu–kluczu nad relacją do „wnętrza" osoby. Oznacza to, że można mówić o

formie, o rytmie, o intensywności bodźców, o tym, co było czytelne lub nieczytelne w porządku percepcji, ale nie wolno produkować „prawdy o uczestniku” na podstawie gestu, milczenia czy wyboru. W praktyce, każde zdanie interpretujące czyjąś motywację powinno zostać zawieszone jako hipoteza, a nie jako wniosek; interpretacja, jeśli w ogóle ma się pojawić, musi być autorską wypowiedzią uczestnika albo wspólną konstrukcją opartą na jego zgodzie, nie na głodzie sensu grupy.

Szósty rdzeń stanowi debriefing, zaprojektowany jako procedura reintegracyjna, a nie rytuał spowiedzi ani spektakl wniosków. Debriefing bez przemocy hermeneutycznej oznacza, że uczestnik może zakończyć działanie bez opowiadania czegokolwiek, a mimo to jego udział pozostaje domknięty i uznany. W praktyce debriefing powinien uprzywilejowywać rejestry somatyczne i operacyjne: co było możliwe do zrobienia, co było możliwe do zatrzymania, jak ciało reagowało na tempo, jakie były granice bodźcowe, jakie były warunki bezpieczeństwa, jakie affordancje zadziałały, a jakie wymagały korekty. Tak rozumiany debriefing zbliża się do etyki troski, o której pisała Joan Tronto: troska jest pracą organizacyjną i uwagową, a nie afektywną narracją o „dobrych intencjach”. Uczestnik nie jest proszony o „sens”, tylko otrzymuje możliwość nazwania parametrów doświadczenia na tyle, na ile chce i potrafi, bez produkowania długu wdzięczności.

Siódmy rdzeń to infrastruktura materialna i sensoryczna współobecności, ponieważ polityka widzialności i słyszalności jest zawsze sprzęgnięta z urządzeniem przestrzeni. Jeśli przestrzeń jest ustawiona frontalnie, z centralnym punktem ekspozycji, wytwarza normę występu; jeśli przestrzeń jest skomponowana polifonicznie, z kilkoma strefami intensywności, umożliwia równoległe tryby udziału. Jeśli światło jest ostre, a cisza jest wymuszona, rośnie napięcie i rośnie ryzyko dysregulacji; jeśli światło jest modulowane, a dźwięk ma możliwość wygaszania, rośnie sprawczość regulacyjna. Shannon Jackson opisywała infrastrukturę jako część formy; w psychoperformansie infrastruktura jest częścią etyki, bo determinuje, czy odmowa jest wykonalna, czy jest tylko „teoretycznie dozwolona”. Strefy ciszy, strefy półcienia, możliwość zmiany miejsca bez komentarza, czytelne przejścia, brak pułapek dokumentacyjnych oraz brak presji centralnej ekspozycji tworzą warunki, w których pluralizm nie jest hasłem, tylko mechanizmem.

Ósmy rdzeń to polityka dokumentacji i danych, rozumiana jako element etyki współobecności, a nie jako neutralny zapis. Dokumentacja, jeśli jest w ogóle dopuszczana, musi mieć status drugorzędny wobec prawa do niewidzialności i poufności, a jej sens nie może polegać na selekcjonowaniu tego, co „wyszło dobrze”, ani na wytwarzaniu hierarchii wartości przez archiwum. Napięcie, o którym pisała Peggy Phelan, między efemerycznością a reprezentacją, w psychoperformansie przybiera wymiar praktyczny: kto kontroluje obraz, ten kontroluje pamięć sytuacji, a więc kontroluje znaczenie. Z tego powodu dokumentacja wymaga nie tylko zgody formalnej, ale również zgody operacyjnej, odnawialnej, możliwej do cofnięcia, wraz z prawem do kasowania i prawem do nieuczestniczenia w dokumentacji bez konsekwencji dla statusu uczestnika. Etyka współobecności chroni przed tym, by „dobrowolność” nie stała się pozorem pod presją grupowej normy.

Dziewiąty rdzeń dotyczy procedur naprawczych, które muszą istnieć po to, aby współobecność nie była pułapką jednorazowego błędu. Procedura naprawcza jest narzędziem publicznym w sensie instytucjonalnym, ale prywatnym w sensie treści: umożliwia zgłoszenie

przeciążenia, naruszenia granicy, presji interpretacyjnej albo poczucia zawłaszczenia bez konieczności ujawniania „dlaczego”. W tym punkcie etyka współobecności staje się praktyką anty-dłużną w najbardziej konkretnym znaczeniu: naprawa nie jest wymuszoną lojalnością wobec wspólnoty ani negocjacją wdzięczności, tylko rekonstrukcją warunków sprawczości. Procedury naprawcze obejmują możliwość zmiany planu sytuacyjnego, możliwość anulowania elementów dramaturgii, możliwość wycofania zgody na pewne kanały, a także możliwość definitywnego wyjścia bez domagania się wyjaśnień.

Dziesiąty rdzeń stanowi trening rozpoznawania presji normatywnej w grupie, bo bez tego nawet najlepsze protokoły ulegają erozji. Presja pojawia się często w formie miękkiej: przez żart, przez porównanie, przez „dobrą radę”, przez entuzjazm, przez nieuświadomiony kult ekspresji, przez mikro-hierarchię osób bardziej elokwentnych lub bardziej „odważnych”. To są mechanizmy władzy, o których pisał Foucault, działające nie przez zakaz, lecz przez produkowanie normy. Psychoperformans musi uczyć wspólnotę, że normą nie jest ekspresja, tylko prawo do wyboru; normą nie jest mówienie, tylko możliwość milczenia; normą nie jest „otwartość”, tylko nienaruszalność granic. W praktyce oznacza to wprowadzanie języka, który nie wartościuje intensywności, oraz utrzymywanie semantyki równouprawnienia: minimalność, przerwanie, cisza, odmowa i niewidzialność nie są „mniej”, tylko są „inaczej”, a „inaczej” ma taki sam status sensotwórczy.

W tych ramach obiekt–klucz przestaje być rekwizytem do prześwietlania osoby, a staje się narzędziem de-personalizacji presji interpretacyjnej: pozwala działać na materialnym operatorze znaczeń, zamiast składać spowiedź z biografii. To jest zasadnicza technologia ochrony podmiotowości: przeniesienie energii sensu z „wnętrza” na relację, z „wyznania” na gest, z opowieści o sobie na materialną manipulację, która nie musi zostać przetłumaczona. W psychoperformansie współobecność nie ma być laboratorium cudzych sekretów, lecz przestrzenią bezpiecznego testowania relacji: z sobą, z innymi, z obiektem, z czasem, z własnym progiem pobudzenia. Właśnie dlatego etyka współobecności nie kończy się na zakazach i ostrzeżeniach, lecz działa jako kompozycja procedur, dzięki którym podmiotowość uczestnika utrzymuje się także wtedy, gdy rośnie intensywność, gdy grupa wchodzi w liminalność, gdy pojawia się euforia sensu, a równocześnie pojawia się ryzyko zawłaszczenia.

W tym miejscu etyka współobecności musi zostać doprowadzona do poziomu operacyjnego, inaczej pozostanie retoryką. W praktyce oznacza to konstrukcję minimalnych mikropraktyk, które są wykonywalne w czasie rzeczywistym, odporne na presję grupową i nie wymagają od uczestnika kompetencji językowych ani gotowości autobiograficznej. Goffmanowska „definicja sytuacji” nie powstaje tu w tle, tylko jest świadomie komponowana: to prowadzący wytwarza warunki, w których nie trzeba udowadniać swojej „prawdziwości” poprzez ekspozycję. Etyka współobecności w psychoperformansie jest więc etyką infrastrukturalną i proceduralną, a jej miarą jest nie intencja, lecz stabilność praw podmiotu w warunkach wzrostu intensywności i liminalności.

Najbardziej elementarną mikropraktyką jest język uznania granic, czyli metakomunikacja, która nie produkuje długu ani hierarchii odwagi. Uznanie nie może przybierać formy pochwały za „otwarcie się”, bo taka pochwała natychmiast ustanawia normę ekspozycji i tworzy cichy ranking wartości udziału. Zamiast tego uznaje się decyzje regulacyjne: przerwanie, pauzę, milczenie, zmianę miejsca, zmianę kanału, wybór wariantu minimalnego. W logice uznania, o

której pisał Axel Honneth, kluczowe jest to, że uczestnik doświadcza legitymizacji swoich aktów samostanowienia, nie zaś legitymizacji tego, co grupa uzna za interesujące lub poruszające.

Druga mikropraktyka to neutralizacja interpretacji w newralgicznych momentach, zwłaszcza w pobliżu sygnałów stop, odmowy i ciszy. Psychoperformans musi zakładać epistemiczną pokorę: prowadzący i wspólnota świadomie ograniczają roszczenia poznawcze wobec cudzych motywacji, co bezpośrednio redukuje ryzyko niesprawiedliwości testimonialnej i hermeneutycznej opisywanej przez Mirandę Fricker. W praktyce oznacza to zakaz wykonywania skrótów diagnostycznych i zakaz produkowania „prawdy o osobie" na podstawie jej intensywności, elokwencji lub wyboru obiektu–kluczu. Uczestnik ma prawo do nieprzekładalności, a wspólnota ma obowiązek utrzymać tę nieprzekładalność jako warunek bezpieczeństwa, nie jako irytującą przeszkodę dla sensu.

Trzecia mikropraktyka dotyczy granic komentarza i jest zarazem testem dojrzałości etycznej grupy. Komentarz w psychoperformansie powinien dotyczyć parametrów sytuacji i percepcji, a nie „wnętrza" uczestnika: tempa, intensywności, przeciążeń bodźcowych, jakości przejść, czytelności sygnałów, relacji przestrzennych, jakości pracy obiektowej. To przesunięcie z interpretacji na opis jest technologią antyprzemocową, bo zamyka drogę do zawłaszczenia cudzej narracji oraz do wytwarzania subtelnej zależności, w której prowadzący staje się właścicielem sensu. W tym sensie psychoperformans jest praktyką anty-paternalistyczną, a jego etyka jest praktyczną kontynuacją krytyk władzy, które rozwijał Michel Foucault, tyle że przeniesioną na poziom mikrologiki relacji.

Czwarta mikropraktyka jest stricte sytuacyjna i dotyczy projektowania wielościeżkowej partycypacji, aby zneutralizować normę performowania jako ekspozycji, o której pisała Judith Butler, oraz aby przełamać politykę jednego centrum widzialności. Uczestnik musi mieć realną możliwość pozostania na obrzeżu bez utraty statusu, możliwość działania w półcieniu, możliwość pracy na obiekcie–kluczu bez opowiadania o sobie, możliwość wejścia i wyjścia z interakcji bez tłumaczenia. Taki pluralizm trybów uczestnictwa jest organizacją dystrybucji widzialności i słyszalności w rozumieniu Jacques'a Rancière'a, czyli estetyką w sensie politycznym, ale w psychoperformansie staje się on przede wszystkim narzędziem ochrony podmiotowości. Jeśli sytuacja jest jednokanałowa i jednosceniczna, wówczas nawet najbardziej łagodne słowa prowadzącego będą pracowały jak przymus.

Piąta mikropraktyka to debriefing bez spowiedzi, czyli procedura reintegracyjna, która nie narusza prawa do poufności ani prawa do milczenia. Debriefing powinien być zorientowany na parametry regulacyjne i na organizację sytuacji, a nie na wydobywanie historii, bo wydobywanie historii w warunkach współobecności łatwo zamienia się w ekonomię uzależnienia i wdzięczności. W etyce troski, którą rozwijały Carol Gilligan i Joan Tronto, troska jest praktyką podtrzymywania warunków życia i sprawczości, a nie spektaklem empatii; psychoperformans musi tę zasadę przyjąć jako rygor formalny. W debriefingu uznaje się więc, że „nie mam nic do powiedzenia" jest wypowiedzią wystarczającą, a „chcę wyjść bez rozmowy" jest domknięciem pełnoprawnym.

Szósta mikropraktyka dotyczy relacyjnej asymetrii i wprowadza do psychoperformansu logikę „bezpieczników" przeciwko układowi długu. Etyka współobecności jest etyką anty-dłużną, ponieważ wszelka presja kontynuacji, wdzięczności lub lojalności natychmiast przekształca

uczestnika w dłużnika wspólnoty, a to niszczy sprawczość. W praktyce oznacza to konsekwentne oddzielenie wsparcia od zawłaszczenia: wsparcie polega na udostępnianiu procedur, czasu i infrastruktury, a zawłaszczenie polega na przejmowaniu tempa, sensu, widzialności i opowieści. W tym miejscu widać, że etyka współobecności nie jest „miękka", tylko jest twardą polityką relacyjną, która musi działać nawet wtedy, gdy grupa jest w euforii sensu i chce „więcej".

Siódma mikropraktyka dotyczy afektu, wstydu i ryzyka upokorzenia, ponieważ współobecność produkuje nie tylko znaczenia, ale też mikrodynamiki emocjonalne, które mogą stać się narzędziem przemocy. Wstyd jest jednym z najszybszych mechanizmów dyscyplinowania udziału, a jego praca bywa ukryta pod maską żartu, troski albo entuzjazmu; w tym sensie warto pamiętać o analizach afektu i społecznego zawstydzania u autorów takich jak Eve Kosofsky Sedgwick. Psychoperformans powinien minimalizować ryzyko wstydu poprzez projektowanie alternatyw ekspresji i poprzez zakaz porównań, które budują hierarchie odwagi oraz „autentyczności". W praktyce prowadzący powinien traktować wstyd jako wskaźnik wadliwej infrastruktury sytuacji, nie jako „materiał do pracy", bo w przeciwnym razie przemoc zostaje zrehabilitowana jako metoda.

Ósma mikropraktyka to procedury naprawcze, które zapewniają, że błąd sytuacji nie zamienia się w trwałą krzywdę interpretacyjną ani społeczną. Procedura naprawcza musi umożliwiać zgłoszenie naruszenia bez ujawniania treści intymnych, musi zawierać możliwość korekty planu sytuacyjnego, możliwość zmiany ról, możliwość anulowania elementów kompozycji, a także możliwość definitywnego wyjścia bez presji. To jest etyka odpowiedzialności rozumianej nie jako moralna czystość, lecz jako zdolność instytucjonalna do autokorekty, bliska temu, co w nowoczesnych teoriach ryzyka i refleksyjności podkreślał Ulrich Beck. Psychoperformans, jeśli ma być praktyką nauczalną, musi wbudować w siebie mechanizmy uczenia się na błędach, bo bez tego wspólnota staje się systemem immunologicznym, który broni własnej narracji kosztem uczestnika.

Dziewiąta mikropraktyka dotyczy sprzężenia etyki współobecności z materialnością obiektu–kluczu oraz z logiką perfonemów. Obiekt–klucz może pełnić funkcję operatora bezpieczeństwa, co oznacza, że jego rola nie jest wyłącznie semantyczna, lecz również regulacyjna: obiekt może sygnalizować pauzę, może sygnalizować przerwanie, może sygnalizować przejście do wariantu minimalnego, może sygnalizować zakończenie bez rozmowy. Taka konstrukcja przestawia całe pole współobecności z biograficznej spowiedzi na materialną sprawczość, a zarazem chroni przed zawłaszczeniem sensu poprzez interpretację psychologiczną. W tym sensie obiekt–klucz jest narzędziem etyki, bo utrzymuje możliwość działania bez ujawniania, a możliwość działania bez ujawniania jest jedną z najważniejszych gwarancji podmiotowości w sytuacjach, które są jednocześnie intensywne i relacyjne.

Dziesiąta mikropraktyka ma charakter meta-instytucjonalny i polega na cyklicznym audycie współobecności, czyli na sprawdzaniu, czy grupa nie wytwarza na nowo norm przemocy interpretacyjnej, norm ekspozycji i norm narracji. Audyt nie polega na ocenianiu uczestników, tylko na analizie własnych mechanizmów presji, w tym mikrohierarchii kompetencji, charyzmy i elokwencji, które mogą działać jak niejawna władza. W tym sensie etyka współobecności jest również praktyką krytycznej pedagogiki relacyjnej: wspólnota uczy się, że pluralizm trybów udziału jest warunkiem sensu, a nie jego przeszkodą. Jeśli ta pedagogika nie zachodzi,

psychoperformans może niepostrzeżenie stać się performatywną maszyną normalizującą, która produkuje „właściwy” styl przeżywania i „właściwy” styl mówienia, a to jest dokładnym przeciwieństwem tego, czym ma być praktyka antyprzemocowa.

W konsekwencji podmiotowość uczestnika w psychoperformansie jest zdolnością do samoregulacji relacyjnej w ścisłym znaczeniu: do wyboru intensywności, do negocjowania dystansu, do zarządzania widzialnością, do inicjowania i wygaszania interakcji, do odmawiania bez konfliktu, do uruchamiania procedur naprawczych bez publicznej spowiedzi. Ta zdolność nie jest „cechą charakteru”, tylko jest rezultatem dobrze zaprojektowanej infrastruktury etycznej, a więc jest wytwarzana i podtrzymywana przez plan sytuacyjny oraz przez dyscyplinę wspólnoty w przestrzeganiu praw podmiotu. Etyka współobecności nie jest dodatkiem do estetyki, lecz jest estetyką w sensie organizacji relacji, która nie pozwala, aby „forma” stała się narzędziem władzy, a „wspólnota” narzędziem przymusu. Dopiero wówczas psychoperformans może być praktyką odpowiedzialną: nie obiecuje zbawienia ani diagnozy, nie żąda świadectwa, nie produkuje długu, nie zawłaszcza sensu, a jednocześnie umożliwia realne doświadczenie sprawczości w warunkach współobecności, gdzie bycie razem jest medium tak samo twórczym, jak potencjalnie opresyjnym.

Perspektywa antropologiczna i kulturoznawcza

Rozdział 40 lokuje psychoperformans w perspektywie antropologiczno-kulturoznawczej, czyli w takim reżimie opisu, w którym praktyka nie jest przede wszystkim „techniką wewnętrznej zmiany” ani „metodą ekspresji”, lecz zdarzeniem społecznym i semiotycznym osadzonym w historii, lokalności oraz w relacjach władzy, przekładu i obiegu. Antropologia od czasu Émile’a Durkheima i Marcela Maussa uczy, że nawet najbardziej intymne formy działania są współprodukowane przez instytucje, normy, symboliczne ekonomie prestiżu i zobowiązania wzajemności, a więc przez to, co działa „między” ludźmi, zanim zacznie działać „w” jednostce. W duchu Victora Turnera i Arnolda van Gennepa można powiedzieć, że psychoperformans projektuje progi i sekwencje przejść, ale w odróżnieniu od klasycznych obrzędów nie dziedziczy automatycznie stabilnego porządku tradycji; operuje raczej na hybrydowych zasobach nowoczesności i późnej nowoczesności, w których to, co rytualne, artystyczne, edukacyjne i terapeutyczne krzyżuje się w warunkach intensywnej transkulturowej cyrkulacji. To powoduje, że podstawową kategorią badawczą staje się tu przekład praktyk: nie tylko przekład językowy, lecz także przekład kulturowy, instytucjonalny i materialny, w którym elementy „przenoszone” ulegają rekontekstualizacji, a przez to zmieniają status, funkcję i ryzyko. Innymi słowy, rozdział 40 traktuje psychoperformans jako praktykę sytuowaną w „strefach kontaktu” (Mary Louise Pratt), gdzie spotykają się różne reżimy sensu i różne etyki obiegu: europejskie tradycje performance art i live art, lokalne mikro-instytucje kultury, języki dostępności i pedagogiki, a także zapożyczone techniki i figury z tradycji religijnych, ezoterycznych czy parateraputycznych. W tej konfiguracji nie wystarcza deklaracja dobrej woli; konieczne jest narzędzie opisu, które potrafi jednocześnie uchwycić mikrologikę działania (praktyka, rytm, obiekt, gest, infrastruktura) i makrologikę obiegu (kolonialne genealogie wiedzy, asymetrie prestiżu, polityki autentyczności, rynki duchowości, mechanizmy komercjalizacji). Dlatego w tym rozdziale konsekwentnie wracają pojęcia takie jak emic/etic (Kenneth Pike), „gęsty opis”

(Clifford Geertz), teoria praktyk (Pierre Bourdieu) oraz refleksyjność i krytyka reprezentacji (James Clifford, George Marcus): psychoperformans nie jest tu egzotycznym „obiektem do objaśnienia", tylko złożonym assemblage, w którym spotyka się ciało, obiekt–klucz, przestrzeń, dyskurs i instytucja, a ich konfiguracja wytwarza określone skutki społeczne i epistemiczne.

Perspektywa antropologiczna jest w psychoperformansie niezbędna również dlatego, że praktyki transkulturowe są podatne na dwie skrajności: na romantyzującą fetyszyzację „inności" oraz na technokratyczną ekstrakcję techniki z jej świata życia. Pierwsza skrajność produkuje mistyfikację autentyczności, druga produkuje zawłaszczenie funkcjonalne, w którym złożone porządki sensu są redukowane do „narzędzia do użycia". W krytyce kolonialnych reżimów wiedzy Edward Said opisał orientalistyczny mechanizm produkcji „Wschodu" jako obiektu imaginacji, Talal Asad pokazywał, że kategorie religii i rytuału nie są neutralne, a Linda Tuhiwai Smith wprost rekonstruowała kolonialną przemoc badań jako praktyki zawłaszczenia; te linie krytyki są tutaj traktowane nie jako ornament teoretyczny, lecz jako ostrzeżenie metodologiczne. Jeżeli psychoperformans korzysta z zapożyczeń lub inspiracji, musi umieć rozpoznać, kiedy przekład jest formą dialogu i uczenia się, a kiedy staje się ekstrakcją (wyjęciem elementu z kontekstu bez uznania jego genealogii, bez świadomości relacji władzy i bez odpowiedzialności wobec wspólnot źródłowych). Pomocne są tu również narzędzia postkolonialne i dekolonialne: Homi Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak, Aníbal Quijano, Walter Mignolo, Achille Mbembe, bo pozwalają mówić o hybrydyzacji, subalternizacji i o tym, jak uniwersalizujące języki „metody" potrafią maskować asymetrię.

Rozdział 40 będzie więc rozwijał psychoperformans jako praktykę przekładu i jako etnografię działania: nie w sensie reportażu, lecz w sensie rygorystycznego opisu tego, jak w konkretnych sytuacjach wytwarza się sens, podmiotowość i wspólnota, oraz jak te wytworzenia są warunkowane przez materialność i infrastruktury. W duchu Bruno Latoura i badań nad nauką i technologią (STS) ważne staje się tu pytanie o sprawczość nie-ludzi: o to, jak obiekt–klucz, rekwizyt, światło, dźwięk, zapis, przestrzeń i protokół nie są neutralnymi narzędziami, tylko aktorami współkonstytuującymi przebieg działania. W nurcie antropologii ontologicznej i relacyjnej (Philippe Descola, Eduardo Viveiros de Castro, Marilyn Strathern) pojawia się dodatkowo ostrzeżenie przed automatycznym tłumaczeniem cudzych porządków sensu na jeden, domyślny słownik; w praktyce psychoperformansu oznacza to obowiązek epistemicznej pokory: nie tylko wobec tradycji „z zewnątrz", ale także wobec uczestników i ich lokalnych semantyk. Z kolei Arjun Appadurai i Anna Tsing dostarczają języka do opisu globalnych przepływów, prekarnych łańcuchów wartości i „tarć" (friction), które powstają, gdy praktyki wędrują przez instytucje, granty, festiwale, platformy i rynki; psychoperformans, jeśli ma pozostać etyczny, musi umieć opisać własne usytuowanie w tych przepływach, zamiast budować narrację czystej autonomii. Tak rozumiana perspektywa antropologiczna nie neguje skuteczności praktyk, lecz porządkuje pytania o ich status: co dokładnie jest przekładane, kto ma prawo nazywać, co jest uznawane za dowód, jak powstaje autorytet, jak rozkłada się odpowiedzialność, oraz jak unika się antynomii między uniwersalizmem a lokalnością. W konsekwencji rozdział 40 pełni funkcję metodologicznego węzła całej części: stabilizuje etykę anty-zawłaszczenia, rozwija aparat pojęciowy transkulturowości i przygotowuje grunt pod autoetnograficzną dyscyplinę opisu, w której psychoperformans staje się rozpoznawalny naukowo nie przez deklaracje, lecz przez precyzję praktyk, ich genealogii i ich konsekwencji.

Perspektywa antropologiczna i kulturoznawcza wprowadza do psychoperformansu kategorię, której nie da się „dodać” po fakcie, ponieważ stanowi ona warunek sensowności całej praktyki: usytuowanie. Każdy plan sytuacyjny, nawet skrajnie minimalistyczny, jest lokalną konfiguracją znaczeń, a więc układem zależności między ciałem i jego dyscyplinami, między reżimami percepcji i uwagi, między pamięcią zbiorową a jednostkowym doświadczeniem, między materialnością obiektu–klucza a semantyką, która do niego „przyrasta” w danej wspólnocie. Antropologia rytuału i performansu (Victor Turner), antropologia interpretatywna (Clifford Geertz), performatyka i studia performansu (Richard Schechner), a także krytyczne studia kulturowe i teoria reprezentacji (Stuart Hall) pozwalają uchwycić psychoperformans nie jako dowolną „technikę rozwoju”, lecz jako specyficzną technologię znaczenia, która działa przez gęstość kontekstu oraz przez relacje władzy wpisane w gesty, obrazy i praktyki widzenia. W tym ujęciu IndywiduAkcja przestaje być jedynie serią osobistych aktów, a staje się ruchem w polu kultury: pracą na dyspozycjach (Pierre Bourdieu), na modelach kulturowych (Roy D’Andrade), na porządkach widzialności i niewidzialności, które konstytuują to, co w ogóle uznaje się za „realne”, „zdrowe”, „normalne” albo „magiczne”.

Wprowadzenie tej perspektywy jest szczególnie istotne tam, gdzie psychoperformans świadomie korzysta z repertuarów transkulturowych: od praktyk oddechowych i medytacyjnych po języki symboliczne, formy błogosławieństwa, oczyszczenia, przejścia i domknięcia. W historii nowoczesnej duchowości i kultury terapeutycznej wielokrotnie dochodziło do przenoszenia praktyk poza ich macierzyste ekosystemy społeczne i religijne; kulturoznawstwo i antropologia uczą, że takie transfery nie są neutralne, a „podobieństwo formy” nie gwarantuje „tożsamości funkcji”. Pojęcia transkulturowości, hybrydyczności i trzeciej przestrzeni (Homi K. Bhabha) nie służą tu ornamentowi teoretycznemu, tylko precyzyjnej diagnostyce: kiedy przejęty gest działa jako rekontekstualizacja i twórcza translacja, a kiedy staje się eksploatacją, fetyszyzacją albo uproszczeniem, które niszczy sens źródłowy i produkuje złudną skuteczność. W praktyce planu sytuacyjnego oznacza to konieczność analizy nie tylko „co się robi”, lecz także „kto ma prawo to robić”, „dla kogo to jest czytelne”, „jaki koszt interpretacyjny przerzuca się na uczestników” oraz „jaką historię przemocy albo dominacji niesie dany znak”. Tu spotykają się: etyka zapożyczeń, krytyka zawłaszczenia i anty-zawłaszczenie jako reguła projektowa, a także translatoryka jako polityka (Gayatri Chakravorty Spivak, Lawrence Venuti) rozumiana szerzej niż przekład językowy: jako przekład praktyk, ciał, afektów i porządków sacrum.

Kulturoznawczy rygor nie polega więc na negowaniu synkretyzmu ani na tworzeniu muzeum „czystych tradycji”, lecz na ustanowieniu warunków odpowiedzialnej kompozycji. Psychoperformans, operując kanałami: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, wchodzi w reżimy kulturowej czytelności, które różnicują wspólnoty równie silnie jak język mówiony. Z tego wynika praktyczny imperatyw: każdy element partytury musi być testowany pod kątem lokalnych konotacji, a nie tylko pod kątem intencji wykonawcy. Antropologia uczy, że „intencja” bywa poznawczo słaba wobec „skutku społecznego”: znak może wytwarzać przemoc symboliczno-afektywną nawet wtedy, gdy ma zostać użyty „w dobrej wierze”. Stąd w planie sytuacyjnym potrzebna jest warstwa anty-kolonialna rozumiana operacyjnie: jawność genealogii, ograniczanie egzotyzacji, unikanie imitacji rytuałów inicjacyjnych i praktyk zastrzeżonych, rezygnacja z insygniów i języków sakralnych, które w danym kontekście nie należą do wykonawcy, oraz projektowanie takiej formy świadka, która nie przymusza do interpretacji w narzuconym kodzie. Jeżeli psychoperformans ma być narzędziem troski, nie

może jednocześnie powtarzać gestów kulturowej ekstrakcji, które w skali makro budują gospodarkę „spiritual bypass” i przemysł doświadczeń.

W tej perspektywie szczególnego znaczenia nabiera pojęcie lokalności znaczeń, rozumiane nie jako folklorystyczna „przywiązka do miejsca”, lecz jako parametr epistemiczny. Lokalne jest to, co ma zakotwiczenie w praktykach dnia powszedniego, w materialności otoczenia, w rytmach pracy i odpoczynku, w zwyczajach widzenia i unikania widzenia, w dyspozycjach cielesnych wyuczonych przez klasę, zawód, płeć kulturową, religię, migrację, chorobę. W planie sytuacyjnym lokalność można traktować jak matrycę ograniczeń i możliwości: to ona wyznacza, czy dany obiekt–klucz „niesie” transformację, czy staje się pustym rekwizytem, oraz czy gest przejścia uruchamia integrację, czy wywołuje dysonans i opór interpretacyjny. Antropologia materialności i technik ciała (Marcel Mauss), antropologia ucieleśnienia (Thomas Csordas) oraz współczesne studia nad relacyjnością człowiek–rzecz (Bruno Latour, Tim Ingold) pozwalają opisać obiekt–klucz nie jako „symbol”, lecz jako operator relacji, który współorganizuje uwagę, afekt i pamięć oraz stabilizuje skutki praktyki w czasie. W konsekwencji to, co w psychoperformansie nazywa się „zadziałaniem”, przestaje być kwestią prywatnego przeżycia, a staje się kwestią kompatybilności między reżimem znaczeń a układem relacji, w którym performer faktycznie żyje.

Wprowadzenie etnografii działania i autoetnografii oznacza przejście od deklaracji do metody. Etnografia w sensie klasycznym (z całym krytycznym namysłem nad jej historią: James Clifford, George E. Marcus) nie ogranicza się do opisu, lecz zakłada procedury weryfikacji: obserwację uczestniczącą, triangulację danych, pracę na artefaktach zapisu, kontrolę własnej pozycji badawczej, rozpoznanie asymetrii. Autoetnografia (Carolyn Ellis, Arthur P. Bochner) wnosi do psychoperformansu narzędzia formalizacji doświadczenia pierwszoosobowego bez redukcji go do autobiografii; w praktyce oznacza to wyraźne odróżnienie między przeżyciem a jego opracowaniem, między „zdarzeniem” a „materiałem”, między pamięcią a dokumentem. Dla psychoperformansu ma to konsekwencję kluczową: zapis nie jest dodatkiem ani dekoracją, tylko aparatem badawczym i etycznym zarazem, ponieważ to on umożliwia kontrolę ryzyk, rekonstruowanie warunków, porównywanie efektów i demistyfikację fałszywych korelacji. W tradycji performatyki i archiwum (Diana Taylor) zapis bywa polem napięcia między repertuarem ucieleśnionym a archiwum materialnym; plan sytuacyjny musi więc rozstrzygnąć, co i po co się archiwizuje, w jakim reżimie poufności, z jaką zgodą, z jaką możliwością wycofania.

Ta część książki ma zatem funkcję podwójną: po pierwsze, porządkuje warunki transkulturowego przekładu praktyk i ustanawia etykę anty-zawłaszczenia jako element konstytutywny psychoperformansu, a nie „wrażliwość dodatkową”; po drugie, wprowadza rygor etnograficzny jako sposób zwiększania wiarygodności i bezpieczeństwa IndywiduAkcji. Ujęcie antropologiczne i kulturoznawcze nie obiecuje „jednej teorii wszystkiego”, lecz dostarcza narzędzi do oceny: kiedy plan sytuacyjny jest adekwatny do kontekstu, kiedy jest przemocą symboliczną, kiedy jest translacją, a kiedy imitacją; kiedy obiekt–klucz działa jako relacyjny stabilizator, a kiedy jako fetysz; kiedy świadek jest warunkiem wspólnotowej integracji, a kiedy narzędziem presji i kontroli. W tym sensie antropologia i kulturoznawstwo stają się w psychoperformansie praktyką ostrożności: nie poprzez hamowanie eksperymentu, lecz poprzez jego metodologiczne i etyczne doprecyzowanie.

40.1. Transkulturowość i przekład praktyk

Transkulturowość w psychoperformansie nie jest estetycznym „stylem mieszania" ani liberalną metaforą otwartości, tylko twardym problemem metodologicznym: jak przenosić (a częściej: rekonfigurować) praktyki ucieleśnione między porządkami sensu, aby nie produkować ani błędów kategorii, ani przemocy symbolicznej, ani fałszywej atrybucji skuteczności. Wolfgang Welsch, krytykując klasyczne modele wielokulturowości jako statyczne „wyspy kultur", wskazuje na sieciową, przenikającą się strukturę współczesnych form życia, w której podmiot działa w polach hybrydycznych, wielojęzycznych i medialnie zapośredniczonych. To rozpoznanie, rozwijane w antropologii globalizacji przez Arjuna Appaduraia (krajobrazy przepływów: etno-, media-, techno-, finans-, ideo-), w socjologii przez Ulricha Becka (kosmopolityzacja codzienności), a w studiach kulturowych przez Stuarta Halla (artykułowanie tożsamości w warunkach diaspory i postkolonialnych przemieszczeń), przekłada się na psychoperformans bezpośrednio: plan sytuacyjny zawsze pracuje na materiale już „zmąconym" translacjami, nawet gdy deklaruje lokalność. W efekcie podstawowym pytaniem nie jest: „czy wolno zapożyczać", lecz: „w jakim trybie przeniesienie praktyki staje się przekładem, a w jakim staje się zawłaszczeniem, imitacją albo komodyfikacją".

Kluczowe jest tu rygorystyczne rozróżnienie między formą a funkcją praktyki oraz między jej warstwą semiotyczną a warstwą pragmatyczno-instytucjonalną. Marcel Mauss, opisując techniki ciała, pokazał, że gesty są społecznymi technologiami uczenia, a więc są „wdrukowane" w habitus; Pierre Bourdieu doprecyzował, że habitus nie jest sumą wyborów, tylko generatywną matrycą dyspozycji w polu relacji władzy. Jeżeli psychoperformans importuje gest, oddech, sekwencję ruchową, formułę słowną albo materialny rekwizyt, to importuje równocześnie fragment społecznej gramatyki: hierarchię, etykietę, role eksperckie, model autorytetu, reżim wiarygodności, a czasem także niejawne zakazy. Thomas Csordas, rozwijając paradygmat ucieleśnienia, a Tim Ingold, przesuwając akcent z reprezentacji na „zamieszkiwanie" i praktykowanie świata, pozwalają opisać tę sytuację precyzyjnie: praktyka nie „znaczy" w oderwaniu od środowiska, tylko wytwarza sens w sprzężeniu ciała, materiału i relacji. Dlatego transkulturowość w psychoperformansie musi być traktowana jako problem kompatybilności reżimów sensu, a nie jako selekcja inspiracji.

W tym miejscu niezbędne jest pojęcie przekładu, rozumiane szerzej niż translacja lingwistyczna. W antropologii klasycznym punktem odniesienia pozostaje dyskusja o „przekładzie kultury" i o tym, że każdy opis jest re-kontekstualizacją; Talal Asad zwracał uwagę, iż „tłumaczenie" bywa narzędziem władzy epistemicznej, kiedy to, co obce, zostaje wtłoczone w kategorie Zachodu i jego instytucji. W studiach performansu Richard Schechner i Victor Turner wykazali, że „przenoszenie" rytuałów i struktur dramatycznych między kontekstami nie jest neutralne: zmieniają się stawki, publiczność, status sacrum, a tym samym zmienia się logika skuteczności. W teorii aktów mowy J. L. Austin i John Searle dostarczają tu technicznego języka: praktyki i formuły performatywne działają tylko w warunkach szczęśliwości (felicity conditions), które są społeczne, a nie prywatne; Judith Butler rozszerzyła pojęcie performatywności na sferę wytwarzania podmiotowości w powtórzeniu norm. Gdy psychoperformans „przekłada" praktykę, wchodzi w obszar ryzyka: zachowanie zewnętrznej formy może maskować zerwanie warunków szczęśliwości, a więc wytwarzać efekt estetyczny bez efektu pragmatycznego albo, przeciwnie, generować niezamierzoną presję normatywną.

Dlatego do analizy transkulturowej przydatna jest koncepcja „stref kontaktu" Mary Louise Pratt: przestrzeni, w których spotkania kultur odbywają się w asymetriach, negocjacjach i napięciach, a nie w abstrakcyjnej harmonii. Psychoperformans, jeżeli ma być narzędziem samoregulacji i rekonstrukcji relacyjnej, powinien umieć rozpoznawać własną pozycję w takiej strefie kontaktu: czy jest to spotkanie równorzędne, czy import z rynku praktyk wellness, czy gest artystycznego cytatu, czy próba „uzyskania" cudzej sankcji. W tym kontekście Homi K. Bhabha i jego pojęcie trzeciej przestrzeni (third space) opisuje obszar, w którym sens powstaje jako hybrydyczna negocjacja, ale równie dobrze może powstać jako reprodukcja dominacji przez „estetyzację różnicy". Édouard Glissant, pisząc o kreolizacji i relacyjności, podsuwa alternatywny, nie-uniwersalistyczny model mieszania: nie jako przejęcie i ujednolicenie, lecz jako relacyjne współistnienie nieredukowalnych różnic; to podejście jest szczególnie przydatne dla psychoperformansu, który chce operować wieloma tradycjami bez tworzenia eklektycznej „jednej praktyki dla wszystkich".

Ważny wkład wnosi translatoryka i współczesna teoria przekładu. Lawrence Venuti opisał napięcie między udomowieniem (domestication) a egzotyzacją/uforeignizowaniem (foreignization): albo tłumaczenie redukuje obcość, czyniąc ją „naszą", albo pozostawia ślady inności, ryzykując niezrozumiałość, fetyszyzację lub powierzchowną fascynację. Susan Bassnett i André Lefevere wskazali, że przekład jest zawsze przepisywaniem (rewriting) w polu instytucjonalnym, regulowanym przez mecenat, rynek i ideologie. Przeniesione na psychoperformans, te rozpoznania tworzą prosty, ale bezlitosny test: czy plan sytuacyjny udomawia praktykę do poziomu neutralnego „narzędzia rozwoju" (co bywa formą epistemicznego wyjałowienia), czy też „uforeignizowuje" ją jako ozdobny znak obcości (co bywa formą egzotyzacji), a jeśli tak, to jakie mechanizmy kontroli szkód są wdrożone. W praktyce oznacza to, że przekład praktyk musi obejmować nie tylko gest i słowo, ale też warunki autoryzacji: kto ma mandat, jakie są kryteria poprawności, jakie są granice, jakie są procedury wycofania i korekty.

Tu dochodzimy do najbardziej technicznego, a zarazem najbardziej przydatnego ujęcia przekładu: „translation" w teorii aktora-sieci (ANT). Michel Callon i Bruno Latour używali terminu translacji na oznaczenie procesu, w którym aktorzy (ludzie, instytucje, obiekty, teksty) wzajemnie redefiniują interesy, a mediatorzy transformują treści, zamiast je „przenosić bez zmiany". Dla psychoperformansu jest to model wyjątkowo produktywny, bo obiekt–klucz nie jest pasywnym rekwizytem, tylko mediatorem, który w sieci relacji przestawia uwagę, afekt, pamięć oraz rozkład sprawczości. Jeżeli w planie sytuacyjnym pojawia się importowany element (np. figura progu, gest oczyszczenia, formuła intencjonalna, artefakt o domniemanej mocy), to psychoperformans powinien opisać go jako mediatora: co konkretnie przekształca, jakie relacje stabilizuje, jakie konflikty może aktywować, jaką ekonomię wiarygodności uruchamia. Tak rozumiany przekład praktyk nie jest „kopią" ani „cytatem", lecz kontrolowaną transformacją w sieci; w tym sensie jest to przekład odpowiedzialny, bo jawny w swoich operacjach.

Żeby to zrobić rzetelnie, konieczne są narzędzia z antropologii semiotyki i pragmatyki kulturowej. Michael Silverstein i pojęcie indeksykalności, a także koncepcje ideologii semiotycznych (Webb Keane) pozwalają analizować, jak znaki „wskazują" na porządek społeczny i jak różne wspólnoty zakładają odmienne relacje między znakiem a rzeczywistością. W psychoperformansie jest to krytyczne: ten sam gest może być w jednym reżimie semiotycznym „neutralną techniką ciała", a w innym – czynnością o ciężarze sakralnym lub

politycznym; obiekt–klucz może być w jednym kontekście „materiałem", a w innym – nośnikiem zobowiązania, tabu albo pamięci traumy. Richard Bauman i Charles Briggs, pisząc o entekstualizacji i re-kontekstualizacji, pokazali, że wyjęcie praktyki z kontekstu i wklejenie jej gdzie indziej zmienia nie tylko sens, ale także status i odpowiedzialność. Psychoperformans, o ile ma być narzędziem precyzyjnej autopracy, powinien wprost operacjonalizować te procesy: opisywać, które elementy praktyki są entekstualizowane (wydzielane jako „moduł"), jak są re-kontekstualizowane (wpisywane w nowe relacje), i jaką cenę płaci się za tę operację w postaci utraty niuansów, spłaszczenia ontologii, albo zmiany funkcji.

W konsekwencji transkulturowość w psychoperformansie wymaga protokołu projektowego o charakterze stricte naukowym, a nie intuicyjnym. Minimalny protokół obejmuje cztery analizy, które można prowadzić równolegle: analizę genealogiczną (linia transmisji, źródła, pośrednicy, przerwania i spory wewnątrz tradycji), analizę semantyczno-semiotyczną (pola znaczeń, indeksy, ideologie znaku, ryzyka fałszywych ekwiwalencji), analizę pragmatyczno-instytucjonalną (role, autorytet, warunki szczęśliwości, reżimy zgody i poufności, ekonomia wiarygodności) oraz analizę infrastrukturalno-materialną (materiały, przestrzenie, media, technologie, logistyka, ryzyko). Dopiero na przecięciu tych osi plan sytuacyjny może formułować „przekład" jako serię jawnych decyzji: co zostaje zachowane, co zostaje zredukowane, co zostaje zastąpione lokalnym ekwiwalentem, co zostaje wyłączone jako zastrzeżone, oraz jakie są wskaźniki błędu i procedury korekty. Taki protokół nie jest akademicką dekoracją, tylko warunkiem tego, by psychoperformans nie ulegał złudzeniu, że „podobieństwo ruchu" oznacza „tożsamość działania".

Jeżeli transkulturowość ma być w psychoperformansie kategorią naukową, a nie deklaracją światopoglądową, trzeba wprost przyjąć, że „ekwiwalencja" w przekładzie praktyk jest w większości przypadków problemem nierozstrzygalnym w sensie ścisłym, a osiągalna bywa jedynie jako ekwiwalencja robocza, lokalna i warunkowa. W teorii przekładu Eugene A. Nida rozróżniał ekwiwalencję formalną i dynamiczną, a Roman Jakobson wprowadził klasyfikację przekładu intrajęzykowego, interjęzykowego i intersemiotycznego; psychoperformans niemal zawsze operuje właśnie w rejestrze intersemiotycznym, ponieważ przekłada nie „teksty", lecz układy działań, dyspozycji, materiałów i relacji. Taki przekład nie może być rozumiany jako transfer treści, lecz jako projektowanie funkcjonalnego odpowiednika w nowej sieci znaczeń, co z definicji generuje przesunięcia: w statusie autorytetu, w warunkach szczęśliwości (Austin), w polu norm (Butler), w ekonomii wiarygodności oraz w układzie afektów. W konsekwencji sensowne pytanie brzmi: jaka część funkcji praktyki jest w ogóle przenaszalna bez przemocy epistemicznej (Asad), a jaka jest ontologicznie związana z macierzystym porządkiem świata, w którym relacje między ludźmi, nieludzkimi aktorami, duchowością, prawem i instytucjami są inaczej skonfigurowane.

Ta uwaga prowadzi do krytycznego węzła: ryzyka fałszywej komensurabilności. Antropologia interpretatywna (Geertz) uczy, że znaczenia są „gęste" i wplecione w praktyki, ale współczesne zwroty antropologii – w tym tzw. ontological turn (Philippe Descola, Eduardo Viveiros de Castro) – idą dalej: wskazują, że różne tradycje mogą operować odmiennymi ontologiami, a więc innymi założeniami co do tego, czym jest osoba, sprawczość, relacja, a nawet „przyczyna" i „skutek". Jeżeli psychoperformans przejmuje praktykę z kontekstu, w którym obowiązuje ontologia relacyjna lub animistyczna, a następnie osadza ją w kontekście późnonowoczesnej kultury terapeutycznej, w której dominuje indywidualizm psychologiczny i rynek usług dobrostanu, to

nie dokonuje „przekładu”, tylko radykalnej rekategoryzacji. Taka rekategoryzacja bywa twórcza, ale bywa też destrukcyjna: usuwa zobowiązania i granice, które w źródłowej praktyce były integralne, a w zamian wprowadza mitologizację skuteczności. Dlatego w planie sytuacyjnym trzeba rozróżnić translację (transformację kontrolowaną, z jawnymi założeniami) od transpozycji marketingowej (przepisania praktyki na język obietnicy) oraz od estetyzacji (zatrzymania formy jako ornamentu).

W psychoperformansie szczególnie ważne jest tu pojęcie „błędu kategorii”, znane z filozofii analitycznej, ale w praktyce użyteczne jako narzędzie diagnostyczne: traktowanie elementu rytualnego jako elementu „technicznego”, traktowanie elementu społecznego jako elementu „wewnętrznego”, traktowanie elementu sakralnego jako elementu „metaforycznego” lub odwrotnie. Catherine Bell, analizując rytualizację, podkreślała, że rytuał nie jest zbiorem symboli, lecz strategią działania, która produkuje określone różnice i hierarchie w polu praktyk; Stanley J. Tambiah wiązał rytuał z performatywnością, skutecznością i konwencją, a Roy A. Rappaport wskazywał na jego funkcje regulacyjne i normatywne w systemach społecznych. Psychoperformans, nawet gdy korzysta z „figur rytualnych” wyłącznie jako technologii znaczenia, musi rozpoznawać, czy nie importuje równocześnie struktury władzy: kto prowadzi, kto podąża, kto interpretuje, kto ocenia poprawność, kto ma prawo nazwać doświadczenie „prawdziwym”. W kulturze późnonowoczesnej szczególnie łatwo o przekształcenie praktyk w urządzenia certyfikacji przeżyć, a to jest już reżim dyscyplinujący, nawet jeżeli maskuje się językiem troski.

Z tego powodu nie wystarcza analiza semantyczna. Konieczna jest analiza polityczno-ekonomiczna przekładu praktyk, czyli rozpoznanie komodyfikacji i ekstrakcji kulturowej. W dyskusjach o cultural appropriation często pomija się fakt, że problemem nie jest samo „przenikanie się kultur” (co jest historycznie stałe), lecz asymetria: kto czerpie kapitał symboliczny, ekonomiczny i instytucjonalny, a kto ponosi koszt rozproszenia lub ośmieszenia własnych form życia. W literaturze postkolonialnej i dekolonialnej (Edward W. Said, Gayatri Chakravorty Spivak, Walter D. Mignolo, Aníbal Quijano) wypracowano aparat pojęciowy pozwalający na precyzyjne rozpoznanie mechanizmu: epistemiczna dominacja polega na tym, że centrum kulturowe ustanawia język opisu i kryteria prawomocności, a peryferia stają się „surowcem doświadczenia”. Linda Tuhiwai Smith, formułując krytykę kolonialnej historii badań, wskazywała, że nawet pozornie neutralne procedury poznawcze mogą być narzędziem zawłaszczenia; przeniesione na psychoperformans oznacza to, że plan sytuacyjny musi posiadać procedurę anty-ekstrakcyjną, nie na poziomie deklaracji, lecz na poziomie konstrukcji praktyki: jawna genealogia inspiracji, ograniczenie roszczeń do autentyczności, rezygnacja z insygniów i terminologii sakralnej, jeśli nie ma mandatu, oraz stworzenie mechanizmu korekty, gdy uczestnicy sygnalizują niezgodność lub dyskomfort interpretacyjny.

Tu pojawia się obszar szczególnie wrażliwy dla psychoperformansu jako praktyki intensywnie operującej kanałami: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Każdy z tych kanałów posiada własną „politykę znaczenia” i własną podatność na egzotyzację. Obraz może zawłaszczać przez ikonografię i fetyszyzację motywów; słowo – przez przejęcie terminów z tradycji i użycie ich jako etykiet prestiżu; gest – przez imitację form zastrzeżonych (inicjacyjnych, sakralnych, statusowych); światło – przez teatralizację sacrum; dźwięk – przez przeniesienie śpiewów, skal, brzmień i wzorców rytmicznych bez rozpoznania ich funkcji i statusu; obiekt – przez kolekcjonowanie „artefaktów mocy” jako rekwizytów, co jest szczególnie bliskie logice rynku

ezoteryczno-wellness. Właśnie dlatego obiekt–klucz w psychoperformansie powinien być w przekładzie praktyk traktowany nie jako „dowód autentyczności", lecz jako lokalny mediator w sensie ANT (Latour): ma działać w relacji z życiem konkretnego wykonawcy i jego środowiskiem, a nie jako fetysz obcej genealogii. Taka lokalizacja obiektu–klucza nie jest „zubożeniem" tradycji, tylko warunkiem anty-zawłaszczenia: zamiast importować przedmiot i jego aurę, projektuje się materialny operator znaczeń osadzony w lokalnym reżimie czytelności, z pełną świadomością, że sens wytwarza się w relacji, a nie w substancji.

Na poziomie metodologicznym przekład praktyk w psychoperformansie wymaga zatem procedury, którą można opisać jako audyt transkulturowy planu sytuacyjnego. Po pierwsze: audyt genealogiczny, obejmujący mapę transmisji i pośredników, z rozpoznaniem sporów wewnątrz tradycji (bo „tradycja" rzadko jest monolitem, częściej jest polem napięć). Po drugie: audyt pragmatyczny, w którym rozpisuje się warunki szczęśliwości (Austin) i role społeczne: kto jest uprawniony do wykonania, kto jest uprawniony do interpretacji, jakie są procedury wejścia i wyjścia, jakie są sankcje, jakie są zasady poufności i ujawnienia. Po trzecie: audyt semiotyczny, oparty o indeksykalność (Silverstein) i ideologie semiotyczne (Keane), który pozwala wykrywać, czy znak nie aktywuje lokalnie kodów przemocy, wstydu, stygmatyzacji albo naruszenia tabu. Po czwarte: audyt afektywno-behawioralny, czyli rozpoznanie, jakie stany pobudzenia, napięcia i wzmocnienia może produkować praktyka, nie w sensie potocznym, lecz w sensie regulacji zachowania i uwagi w grupie; w tym miejscu psychoperformans może korzystać z aparatu psychologii społecznej i teorii wpływu, ale bez roszczeń do uniwersalizmu: kulturowe skrypty emocji i zachowania różnicują się, co w badaniach psychologii kulturowej opisywali m.in. Hazel Rose Markus i Shinobu Kitayama (modele ja niezależnego i współzależnego), a w krytyce „uniwersalnego człowieka" w naukach behawioralnych szczególną rolę odegrały analizy Josepha Henricha dotyczące populacji WEIRD jako niereprezentatywnej podstawy generalizacji. Psychoperformans, jeżeli ma utrzymać rygor, musi wprost przyjąć, że walidacja skutków planu sytuacyjnego jest zawsze lokalna i że „przekład" może zmieniać nawet to, co w danej praktyce uchodzi za „skutek".

W tym miejscu pojawia się typowy mechanizm zniekształcenia przekładu: spiritual bypass, pojęcie wprowadzone przez Johna Welwooda dla opisania sytuacji, w której praktyki duchowe są używane do omijania pracy psychologicznej, relacyjnej i etycznej. W kontekście transkulturowym bypass staje się szczególnie perfidny: obcość praktyki, jej auratyczny prestiż i domniemana „starożytność" mogą służyć jako tarcza przeciw krytyce, a więc jako mechanizm immunizacji planu sytuacyjnego przed weryfikacją. Psychoperformans, jeśli ma być rozpoznawany naukowo, musi działać odwrotnie: rozbijać immunizację poprzez operacjonalizację i zapis. Oznacza to, że w przekładzie praktyk nie wolno mieszać dwóch porządków: porządku intensywności doświadczenia z porządkiem prawdziwości twierdzeń o świecie. Intensywność może być realna i użyteczna, ale nie stanowi dowodu ontologicznego; to rozróżnienie jest warunkiem minimalnej higieny epistemicznej w obszarze praktyk transkulturowych.

Na gruncie praktyki planu sytuacyjnego można to ująć w postaci projektowania substytutów lokalnych, czyli kontrolowanej lokalizacji funkcji bez kopiowania formy. Zamiast przejmować konkretną formułę, można przejąć jej funkcję pragmatyczną i zrekonstruować ją w lokalnym idiomie; zamiast przejmować obiekt, można zaprojektować obiekt–klucz jako lokalny mediator o analogicznej roli w strukturze uwagi i afektu; zamiast imitować rytuał przejścia, można

zbudować sekwencję liminalną w rozumieniu Turnera, ale opartą o lokalne znaki progu i domknięcia. W takim ujęciu transkulturowość nie jest importem, lecz kompozycją relacyjną: zachowuje się świadomość genealogii inspiracji, ale nie przenosi się roszczeń do autentyczności ani nie używa się obcości jako kapitału. To jest właśnie model przekładu, w którym „obce" staje się impulsem do konstrukcji, a nie maską dla władzy.

Weryfikacja przekładu praktyk w psychoperformansie wymaga rozdzielenia trzech porządków, które w obiegu popularnym bywają sklejone: (1) porządku doświadczenia (intensywność, sens, przeżycie liminalne), (2) porządku mechanizmu (co w praktyce faktycznie zostało uruchomione: uwaga, afekt, relacja, dyscyplina ciała, zmiana nawyku) oraz (3) porządku atrybucji (dlaczego zaszła zmiana i na ile jest ona przypisywalna danej procedurze, a na ile kontekstowi). Jeżeli psychoperformans ma być rozpoznawany naukowo, nie może opierać się na ontologicznym „dowodzeniu" obcości ani na autorytecie tradycji jako takim; musi opierać się na jawnych procedurach opisu, kontroli zmiennych sytuacyjnych oraz na minimalnym rygorze inferencji. W tym sensie transkulturowość w planie sytuacyjnym wymaga nie tylko etyki anty-zawłaszczenia, ale i epistemologii ostrożności: przyjmowania, że podobieństwo formy nie jest dowodem tożsamości mechanizmu, a podobieństwo mechanizmu nie jest dowodem tożsamości skutku społecznego.

Pierwszym narzędziem jest etnografia działania, rozumiana nie jako reportaż, lecz jako procedura rekonstrukcji praktyki w jej kontekście interakcyjnym. W tradycji obserwacji uczestniczącej, od Bronisława Malinowskiego po rozwinięcia późniejsze, kluczowe jest nie tyle „bycie w środku", ile systematyczna praca na notatkach terenowych, triangulacja perspektyw, kontrola własnej pozycji i rozpoznawanie asymetrii. Współczesna krytyka etnograficzna (James Clifford, George E. Marcus) podkreślała, że opis jest zawsze konstrukcją, a więc wymaga jawnej procedury refleksyjnej. Przeniesione na psychoperformans oznacza to, że zapis planu sytuacyjnego powinien obejmować: rekonstrukcję sekwencji (co po czym, jak długo, w jakiej konfiguracji przestrzeni), rekonstrukcję relacji (kto był świadkiem, jaka była dystrybucja uwagi i autorytetu), rekonstrukcję materiałowości (jakie obiekty–klucze, jakie parametry światła, dźwięku, jakie media), oraz rekonstrukcję zdarzeń krytycznych (momenty przesilenia, oporu, wycofania, niezgody, wstydu, śmiechu, przerwania). Tylko na tej podstawie można mówić o „przekładzie" jako o praktyce, a nie jako o idei.

Drugim narzędziem jest autoetnografia w sensie metodologicznym, nie jako autobiografia. Carolyn Ellis i Arthur P. Bochner rozwijali autoetnografię jako formę systematycznego włączania doświadczenia pierwszoosobowego w rygor opisu, z kontrolą tego, co bywa najsłabszym ogniwem: projekcji, racjonalizacji i retrospektywnego porządkowania. Psychoperformans może wykorzystać autoetnografię jako aparat do wykrywania błędów przekładu praktyk, ale tylko wtedy, gdy rozdzieli „materiał" od „interpretacji" i wprowadzi procedury minimalnej kontroli: zapisy bezpośrednie (notatka natychmiastowa), zapisy opóźnione (po 24–72 godzinach), porównanie wersji, identyfikację miejsc niepewności, oraz mapowanie wpływów sytuacyjnych (zmęczenie, konflikt, presja czasu, kontekst społeczny). Autoetnografia jest tu szczególnie przydatna jako narzędzie demistyfikacji: pozwala zobaczyć, kiedy obcość praktyki działa jak intensyfikator sensu, a kiedy jest faktycznie neutralna dla mechanizmu zmiany.

Trzecim, kluczowym narzędziem jest konstrukcja zapisu jako aparatu badawczego, a nie pamiątki. W studiach performansu i pamięci kulturowej Diana Taylor rozróżniała archiwum

(trwałe ślady, dokumenty) i repertuar (ucieleśnione praktyki, przekaz przez działanie). Psychoperformans, operując na granicy tych dwóch porządków, powinien projektować zapis jako element samego planu sytuacyjnego: nie po to, by unieruchomić działanie, tylko by uczynić je porównywalnym, korygowalnym i etycznie kontrolowalnym. Oznacza to precyzyjne określenie, co podlega dokumentacji, w jakiej rozdzielczości, jak jest przechowywane, jak jest anonimizowane, i jakie są procedury wycofania. Weryfikacja przekładu praktyk wymaga bowiem, by można było odróżnić „wydarzenie" od „narracji o wydarzeniu"; bez tego transkulturowość łatwo przeradza się w mitologię skuteczności, którą napędza selektywna pamięć.

W tym miejscu warto wprowadzić pojęcie odpowiedzi znaczeniowej (meaning response) Daniela E. Moermana, rozwinięte jako krytyczne doprecyzowanie tego, co bywa potocznie nazywane „placebo". Sens tego rozróżnienia dla psychoperformansu jest techniczny: część efektów praktyk transkulturowych wynika nie z ich specyficznej procedury, lecz z sieci znaczeń, oczekiwań, autorytetu, rytuału i relacji, które organizują doświadczenie. To nie jest „oszustwo" ani „nic", tylko realny mechanizm psychokulturowy, ale właśnie dlatego nie wolno go mylić z dowodem ontologicznym ani z „mocą tradycji". W planie sytuacyjnym należy zatem projektować miejsce na analizę: które elementy działają jako nośniki sensu, które jako regulatory uwagi i afektu, a które są rzeczywiście kluczowe jako procedury. W praktyce oznacza to: minimalną manipulację porównawczą w obrębie własnej IndywiduAkcji, czyli świadome testowanie wariantów, bez produkowania przemocy i bez wprowadzania uczestników w błąd.

Czwartym narzędziem jest logika ewaluacji zorientowanej na mechanizm, a nie na obietnicę. W naukach społecznych istnieje tradycja podejść realistycznych, w których pyta się nie „czy to działa", lecz „dla kogo działa, w jakich warunkach i poprzez jaki mechanizm". Taka orientacja, kojarzona m.in. z ewaluacją realistyczną Raya Pawsona i Nicka Tilleya (konfiguracje kontekst–mechanizm–rezultat), jest w psychoperformansie szczególnie adekwatna, bo przekład praktyk zmienia kontekst radykalnie. Zamiast więc deklarować skuteczność importowanego elementu, plan sytuacyjny powinien formułować hipotezy mechanizmu w języku operacyjnym: czy dana sekwencja zwiększa tolerancję niepewności, czy reorganizuje uwagę, czy redukuje rumination poprzez przerwanie pętli poznawczej, czy wzmacnia sprawczość poprzez akt symboliczny na obiekcie–kluczu, czy buduje relacyjną rekalibrację poprzez obecność świadka. Następnie trzeba sprawdzić, czy te hipotezy są spójne z zapisem, a nie z narracją.

Piątym narzędziem jest projektowanie mikroporównań i serii przypadków w obrębie tej samej osoby lub tej samej mikrogrupy, w sposób kompatybilny z etyką psychoperformansu. W metodologii badań medycznych i behawioralnych istnieje tradycja badań pojedynczego przypadku i układów powtarzalnych, w tym modele N-of-1, które mają sens tam, gdzie interesuje nas dynamika w czasie i gdzie zmienność międzyosobnicza jest wysoka. Psychoperformans może adaptować tę logikę w wersji jakościowo-ilościowej, bez udawania laboratoryjnej czystości: plan sytuacyjny ustala wskaźniki (behawioralne, afektywne, relacyjne), ustala okna czasowe obserwacji, powtarza sekwencje z kontrolą kontekstu (o ile to możliwe), rejestruje zakłócenia, a następnie porównuje, czy modyfikacja transkulturowego elementu zmienia przebieg mechanizmu. Nie chodzi o „udowodnienie" tradycji, tylko o wykrywanie błędów przekładu: jeżeli element obcy jest jedynie nośnikiem prestiżu, jego usunięcie nie powinno degradować mechanizmu; jeżeli element obcy jest kluczowy, zmiana powinna mieć

konsekwencje, ale wówczas trzeba umieć nazwać, co dokładnie jest kluczowe i czy da się to zlokalizować w idiomie lokalnym.

Szóstym narzędziem jest kontrola języka jako narzędzia władzy epistemicznej. Spivak przypominała, że przekład bywa przemocą, gdy „głos" zostaje przechwycony przez język centrum; Venuti pokazywał, że udomowienie usuwa obcość, a tym samym usuwa opór, który jest częścią sensu. W psychoperformansie kontrola języka oznacza eliminację dwóch skrajności: po pierwsze, języka sakralizacji obcości (który immunizuje praktykę przed krytyką), po drugie, języka kolonialnego „narzędzia" (który redukuje praktykę do instrumentu i usuwa jej zobowiązania). Zamiast tego plan sytuacyjny powinien używać języka minimalnie teoretycznego, a maksymalnie operacyjnego: nazywać działania, parametry, role, granice, procedury, ryzyka. Wysoka terminologia ma tu służyć precyzji, nie prestiżowi.

Siódme, najbardziej praktyczne narzędzie dotyczy projektowania translacji jako procesu negocjacyjnego, a nie jako jednostronnego przejęcia. Jeżeli psychoperformans w ogóle dotyka praktyk mających żywe wspólnoty, powinien preferować tryb relacyjny: konsultacje, współtworzenie, praca z mediatorami kulturowymi, a przynajmniej jawne uznanie ograniczeń i rezygnacja z elementów zastrzeżonych. Tam, gdzie takie relacje nie istnieją, sensowną strategią bywa lokalny substytut funkcji, czyli konstrukcja sekwencji o analogicznej roli liminalnej (Turner) bez kopiowania formy i bez roszczeń do autentyczności. W obu przypadkach obowiązuje zasada anty-ekstrakcyjna: nie wolno budować skuteczności psychoperformansu na obcości jako kapitale.

Z tych przesłanek wynika definicja przekładu praktyk, która jest kompatybilna z rygorem naukowym i etyką anty-zawłaszczenia: przekład jest kontrolowaną transformacją elementu działania (gestu, formuły, obiektu, procedury) w nowej sieci relacji, przeprowadzoną z jawną genealogią inspiracji, z audytem semiotyczno-pragmatycznym, z minimalną walidacją mechanizmu w zapisie oraz z procedurą korekty błędu. Transkulturowość w psychoperformansie staje się wówczas nie przywilejem dowolności, tylko dyscypliną projektową: wrażliwą na asymetrie, a jednocześnie wystarczająco formalną, by nie mylić intensywności sensu z prawdziwością twierdzeń o świecie.

40.2. Lokalność znaczeń, etyka zapożyczeń, anty-zawłaszczenie

Lokalność znaczeń w psychoperformansie nie jest kategorią folklorystyczną ani sentymentalnym „powrotem do miejsca", lecz parametrem epistemicznym i etycznym, który determinuje zarówno skuteczność planu sytuacyjnego, jak i jego dopuszczalność kulturową. W antropologii znaczenie nie „przylega" do znaku w sposób uniwersalny; jest ono wytwarzane w relacjach praktycznych, instytucjonalnych i afektywnych, które są historycznie i społecznie usytuowane. Clifford Geertz, opisując kulturę jako „sieć znaczeń", podkreślał, że sens jest zawsze lokalny w tym znaczeniu, iż wymaga gęstego opisu kontekstu; późniejsze rozwinięcia, od etnografii praktyk po antropologię infrastrukturalną, doprecyzowały, że lokalność nie jest tylko kwestią symboliki, lecz także organizacji czasu, ciała, materii i władzy. Psychoperformans, jako praktyka operująca na poziomie ucieleśnionym, musi traktować lokalność jako warunek brzegowy projektowania: bez jej rozpoznania plan sytuacyjny może być formalnie spójny, a jednocześnie pragmatycznie destrukcyjny.

W tym sensie lokalność oznacza nie tylko „gdzie”, lecz „jak”: jak w danej wspólnocie reguluje się uwagę, jak dystrybuowany jest autorytet, jak odczytywane są gesty intymności i ekspozycji, jakie są lokalne progi wstydu, ryzyka i naruszenia, jakie są normy dotyczące ciszy, dotyku, patrzenia, mówienia o sobie oraz jak funkcjonuje granica między prywatnym a publicznym. Antropologia technik ciała (Marcel Mauss) oraz socjologia habitusu (Pierre Bourdieu) pozwalają opisać te różnice jako systemy dyspozycji wyuczonych, a nie jako „preferencje”; psychoperformans musi zatem przyjąć, że jego narzędzia – gest, słowo, obiekt–klucz, światło, dźwięk – wchodzą w istniejące już reżimy praktyk, które mogą je wzmacniać albo neutralizować. Lokalność znaczeń jest tu funkcją kompatybilności: ten sam plan sytuacyjny może w jednym kontekście prowadzić do integracji, a w innym do eskalacji napięcia, nie dlatego, że „źle działa”, lecz dlatego, że aktywuje odmienne skrypty kulturowe.

To rozpoznanie prowadzi bezpośrednio do etyki zapożyczeń, rozumianej nie jako zbiór zakazów, lecz jako zestaw reguł odpowiedzialnego projektowania. W obszarze studiów postkolonialnych i dekolonialnych wypracowano aparat pojęciowy, który pozwala precyzyjnie odróżniać wymianę kulturową od zawłaszczenia. Edward W. Said pokazał, jak reprezentacje „Innego” mogą reprodukować relacje dominacji nawet w pozornie neutralnych opisach; Gayatri Chakravorty Spivak zwracała uwagę na problem mówienia „w imieniu” i na epistemiczną przemoc przekładu; Linda Tuhiwai Smith wykazała, że same procedury badawcze mogą być narzędziem kolonizacji wiedzy. Przeniesione na grunt psychoperformansu oznacza to, że zapożyczenie praktyki, symbolu lub formy nie jest neutralnym aktem estetycznym: zawsze wiąże się z pytaniem o asymetrię – kto czerpie, kto legitymizuje, kto ponosi koszt i kto traci kontrolę nad znaczeniem.

Etyka zapożyczeń w psychoperformansie musi więc operować na poziomie konstrukcji planu sytuacyjnego, a nie na poziomie intencji wykonawcy. Intencja „szacunku” nie neutralizuje skutków strukturalnych, podobnie jak dobra wola nie kompensuje braku mandatu. Dlatego podstawową zasadą jest jawność genealogii: każda inspiracja powinna być opisana jako inspiracja, a nie jako „własne odkrycie” ani „uniwersalna technika”. Jawność nie pełni tu funkcji przypisu akademickiego, lecz funkcję etyczną: ujawnia relacje zależności i ogranicza roszczenia do autorytetu. Drugą zasadą jest rozróżnienie między inspiracją funkcjonalną a imitacją formy: psychoperformans może przejąć funkcję pragmatyczną (np. sekwencję przejścia, regulację uwagi, domknięcie), ale nie powinien kopiować formy, jeżeli ta forma jest kulturowo zastrzeżona, sakralna lub instytucjonalnie osadzona. Trzecią zasadą jest rezygnacja z roszczeń do autentyczności: używanie obcości jako znaku prestiżu lub „głębi” jest jednym z głównych mechanizmów zawłaszczenia, ponieważ przekształca żywą praktykę w kapitał symboliczny.

W praktyce projektowej oznacza to konieczność rozpoznania lokalnych pól wrażliwości. Antropologia semiotyki (Michael Silverstein) i pojęcie ideologii semiotycznych (Webb Keane) pozwalają opisać, jak różne wspólnoty zakładają odmienne relacje między znakiem a skutkiem. To, co w jednym kontekście jest „neutralnym rekwizytem”, w innym może być nośnikiem tabu lub pamięci przemocy; to, co w jednym porządku jest „ćwiczeniem”, w innym jest aktem o charakterze inicjacyjnym lub zobowiązującym. Psychoperformans musi zatem prowadzić audyt lokalnych indeksów: jakie znaki wskazują na władzę, jakie na intymność, jakie na wykluczenie, jakie na sacrum. Bez tego audytu nawet formalnie „ostrożne” zapożyczenie może stać się naruszeniem.

W tym miejscu pojawia się pojęcie anty-zawłaszczenia, które w psychoperformansie nie powinno być rozumiane jako negacja transkulturowości, lecz jako jej rygor. Anty-zawłaszczenie to strategia projektowa polegająca na takim konstruowaniu planu sytuacyjnego, aby nie opierał on swojej skuteczności na obcości jako kapitale. Oznacza to świadome „odcięcie" mechanizmu od jego egzotycznej otoczki i przetestowanie, czy funkcja działa w lokalnym idiomie. Jeżeli nie działa, nie należy jej „wzmacniać" dodatkowymi znakami obcości, lecz zrewidować założenia. Anty-zawłaszczenie nie polega więc na ascetycznym oczyszczaniu praktyki z wpływów, lecz na przesunięciu ciężaru z formy na relację: z tego, „co wygląda", na to, „co robi" w danym kontekście.

Szczególnie wrażliwym obszarem jest tu obiekt–klucz. W logice zawłaszczenia obiekt staje się fetyszem: nośnikiem mocy przypisywanej genealogii, a nie relacji. Psychoperformans, jeżeli ma zachować rygor etyczny, musi projektować obiekt–klucz jako lokalnego mediatora w sensie teorii aktora-sieci (Bruno Latour): obiekt ma współorganizować działanie, ale jego sprawczość wynika z sieci relacji, a nie z importowanej aury. To rozróżnienie jest fundamentalne: fetysz stabilizuje hierarchię i autorytet, mediator otwiera pole negocjacji i korekty. Anty-zawłaszczenie wymaga więc, by obiekt–klucz był czytelny lokalnie, materialnie dostępny, pozbawiony roszczeń do „oryginalności" i zdolny do utraty znaczenia bez utraty funkcji.

Na poziomie analitycznym lokalność znaczeń można ująć jako przecięcie czterech osi: (1) osi materialnej (jakie materiały, przestrzenie i technologie są lokalnie neutralne, a jakie obciążone znaczeniem), (2) osi relacyjnej (jakie układy ról i świadkowania są akceptowalne), (3) osi temporalnej (jak organizuje się czas, rytm, powtórzenie i przerwanie) oraz (4) osi afektywnej (jakie stany są wzmacniane, a jakie sankcjonowane). Psychoperformans, projektując plan sytuacyjny, musi te osie jawnie uwzględnić, ponieważ to one decydują o tym, czy zapożyczenie stanie się translacją, czy naruszeniem. Lokalność w tym sensie nie jest przeszkodą, lecz narzędziem precyzji: pozwala ograniczyć pole błędu i uniknąć uniwersalistycznych roszczeń, które są jednym z głównych źródeł przemocy symbolicznej.

Anty-zawłaszczenie w psychoperformansie powinno być rozumiane jako procedura operacyjna, a nie jako postawa moralna. Postawa, nawet najszlachetniejsza, nie stanowi narzędzia kontroli skutków; procedura natomiast daje się zapisać, powtórzyć, skorygować i audytować. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny zawiera nie tylko sekwencję działań w kanałach: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, lecz także jawny moduł etyczno-metodologiczny: opis genealogii inspiracji, mapę potencjalnych ryzyk semiotycznych i relacyjnych, kryteria dopuszczalności elementów zapożyczonych oraz protokół reagowania na sygnały naruszenia. Jest to podejście kompatybilne z logiką refleksyjności w antropologii (Pierre Bourdieu w wariancie socjologii refleksyjnej, James Clifford i George E. Marcus w krytyce reprezentacji etnograficznej) oraz z etyką badań w tradycji krytycznej (Linda Tuhiwai Smith), gdzie punktem ciężkości jest asymetria relacji i możliwość odzyskania sprawczości przez tych, którzy byli dotychczas uprzedmiotawiani.

Pierwszym komponentem procedury anty-zawłaszczenia jest rozpoznanie struktury zapożyczenia. W debatach akademickich wokół cultural appropriation (w filozofii i etyce kultury m.in. James O. Young, w studiach kulturowych liczne dyskusje nad mechanizmami eksploatacji, egzotyzacji i komodyfikacji) powraca rozróżnienie między zapożyczeniem relacyjnym a zapożyczeniem ekstrakcyjnym. Relacyjne zakłada kontakt, dialog, współodpowiedzialność i

możliwość korekty; ekstrakcyjne zakłada jednostronny transfer zasobów znaczeniowych z peryferii do centrum, zwykle połączony z redystrybucją prestiżu i zysków na rzecz przejmującego. Psychoperformans, jako praktyka często realizowana w polu sztuki (a więc w polu kapitału symbolicznego w sensie Bourdieu), musi szczególnie uważać na „estetyczne pranie" asymetrii: to, co wygląda jak hołd, może działać jak eksploatacja, ponieważ włącza obcy znak do ekonomii artystycznej kariery, instytucji i grantów, podczas gdy wspólnota źródłowa nie ma kontroli nad tym obiegiem.

Z tego powodu drugi komponent procedury anty-zawłaszczenia musi dotyczyć ekonomii wiarygodności i autorytetu. W obszarze praktyk transkulturowych autorytet bywa „importowany" razem z terminologią, insygniami, gestami oraz narracją o tradycji. Psychoperformans nie może tego mechanizmu ignorować, bo w przeciwnym razie nieświadomie tworzy hierarchię: performer staje się „pośrednikiem tajemnicy", świadek staje się „wiernym", a plan sytuacyjny zaczyna działać jak mikroinstytucja certyfikująca przeżycia. W antropologii rytuału Catherine Bell opisywała rytualizację jako strategię różnicowania i ustanawiania władzy w obrębie praktyk; Stanley J. Tambiah pokazywał, że skuteczność rytualna jest nierozerwalna z konwencją i autoryzacją, a Roy A. Rappaport akcentował normatywny wymiar rytuałów jako mechanizmów stabilizacji ładu. Psychoperformans, jeśli chce zachować rygor anty-zawłaszczenia, powinien więc wprost osłabiać mechanizmy autorytaryzacji: usuwać roszczenia do „prawdziwego przekazu", rezygnować z tytułów i gestów, które symulują inicjację, oraz projektować role tak, by świadek nie był podporządkowany interpretacyjnie. Zasadą jest tu dystrybucja sprawczości i prawo do nieinterpretowania, czyli uznanie, że uczestnik może wchodzić w praktykę w swoim idiomie znaczeniowym bez przymusu przyjęcia kodu obcego.

Trzeci komponent to audyt semiotyczny lokalności, rozumiany jako kontrola indeksykalności i ideologii semiotycznych. Michael Silverstein, rozwijając pojęcie indeksykalności, pokazał, że znaki nie tylko „oznaczają", ale wskazują na relacje społeczne; Webb Keane opisywał ideologie semiotyczne jako kulturowe założenia o tym, jak znaki działają i jakie mają relacje z intencją, sprawczością, materią i moralnością. W psychoperformansie audyt semiotyczny oznacza w praktyce: sprawdzenie, czy dany znak nie indeksuje lokalnie dominacji, przemocy, klasowości, dyskryminacji, czy nie aktywuje mechanizmów wstydu lub stygmatyzacji, oraz czy nie wchodzi w konflikt z lokalnymi tabu lub reżimami sacrum. Co istotne, audyt nie ma charakteru metafizycznego, lecz pragmatyczny: nie pyta o „prawdę znaku", tylko o jego skutki relacyjne i instytucjonalne. W planie sytuacyjnym audyt staje się listą punktów kontrolnych, które poprzedzają włączenie elementu zapożyczonego: jeśli ryzyko jest niejasne, element ulega lokalizacji lub zostaje zastąpiony substytutem funkcji.

Czwarty komponent to projektowanie substytutów lokalnych jako centralna technika anty-zawłaszczenia. Substytut lokalny nie jest „podróbką" tradycji, lecz konstrukcją funkcjonalną: zachowuje się logikę mechanizmu, ale zmienia się semiotykę i instytucjonalny ciężar formy. W perspektywie performatyki i liminalności Victor Turner opisywał fazę liminalną jako stan progowy, w którym następuje zawieszenie norm i reorganizacja relacji; psychoperformans może wykorzystywać logikę liminalną, ale nie musi kopiować form inicjacyjnych konkretnych wspólnot. Podobnie Richard Schechner, analizując transfer rytuałów i przedstawień, podkreślał, że performans jest rekontekstualizacją; w psychoperformansie rekontekstualizacja musi być jawna i ostrożna. Substytuty lokalne działają w praktyce tak: zamiast przejmować symbol (np.

konkretne insygnium, formułę, ikonografię), projektuje się lokalny operator znaczenia, który jest czytelny dla wykonawcy i jego mikroświata społecznego, a zarazem pozbawiony roszczeń do sankcji obcej tradycji. Takie podejście znacząco redukuje ryzyko komodyfikacji obcości, bo usuwa to, co rynek doświadczeń sprzedaje najchętniej: aurę „autentyczności".

Piąty komponent dotyczy komodyfikacji i rynku dobrostanu, czyli warunków strukturalnych, w których psychoperformans łatwo może zostać wciągnięty w logikę produktu. Krytyka przemysłów kulturowych i logiki komodyfikacji doświadczeń ma długą tradycję od szkoły frankfurckiej (Theodor W. Adorno, Max Horkheimer) po późniejsze analizy kultury konsumpcyjnej i terapeutycznej. W tym kontekście anty-zawłaszczenie oznacza aktywne przeciwdziałanie mechanizmom, które czynią z praktyk „pakiet": obietnica szybkiej transformacji, uogólnione twierdzenia o skuteczności, maskowanie kontrowersji i sporów wewnątrz tradycji, tworzenie łatwo zbywalnej ikonografii. Plan sytuacyjny psychoperformansu powinien, przeciwnie, pracować na jawności ograniczeń: mówić o tym, że elementy są translacją, że ich funkcja jest lokalna i warunkowa, że nie ma roszczeń do uniwersalizmu, oraz że skuteczność jest przedmiotem zapisu i korekty. W tym sensie anty-zawłaszczenie jest równocześnie anty-ideologią produktu: nie tyle zakazuje inspiracji, co zakazuje ekstrakcyjnego sposobu jej pakowania.

Szósty komponent to protokół korekty i wycofania, kluczowy dla etyki planu sytuacyjnego. Jeżeli lokalność znaczeń jest parametrem, to musi istnieć możliwość wykrycia błędu lokalności w czasie rzeczywistym. Protokół obejmuje: sygnały stop (prawo do przerwania udziału bez uzasadnienia), możliwość modyfikacji sekwencji w trakcie, rozdzielenie roli prowadzącego od roli interpretatora (żeby uniknąć presji „jedynie słusznej" narracji), a także procedurę post factum: przegląd zapisu, identyfikację naruszeń i decyzję o usunięciu elementów z repertuaru. Tego rodzaju mechanizmy są spójne z etyką badań i interwencji, gdzie kluczowa jest odwracalność i możliwość rezygnacji, ale w psychoperformansie mają dodatkowy wymiar: chronią przed utrwaleniem obcego kodu jako narzędzia władzy w mikroinstytucji działania.

Siódmy komponent, domykający procedurę, dotyczy języka i nazewnictwa. Zapożyczenia często dokonują się poprzez słownik: przejęte terminy stają się „pieczęcią" autorytetu. Tu właśnie działa to, co w krytyce przekładu bywa opisywane jako epistemiczna dominacja: obcy termin nadaje prestiż, a lokalne opisy są dyskwalifikowane jako „zbyt proste". Psychoperformans musi temu przeciwdziałać, preferując słownik opisowy i operacyjny, a nie sakralizujący. Jeśli termin obcy jest potrzebny, powinien pozostać oznaczony jako termin tradycji i jako inspiracja, a nie jako etykieta roszcząca sobie prawo do definicji doświadczenia uczestnika. Taka polityka języka jest zarazem polityką lokalności: utrzymuje prawo do opisu w idiomie własnym i ogranicza kolonizację przeżycia przez słownik prestiżu.

Operacjonalizacja lokalności znaczeń w psychoperformansie wymaga przejścia od ogólnych zasad do narzędzi konstrukcyjnych, które da się zastosować w każdym planie sytuacyjnym niezależnie od tego, czy jest on realizowany solowo, czy w mikrogrupie. Lokalność nie jest bowiem „cechą miejsca" w sensie geograficznym, ale konfiguracją kodów: semiotycznych, afektywnych, relacyjnych, instytucjonalnych i materialnych. W antropologii i socjologii praktyk odpowiada temu myślenie o kulturze jako o repertuarze dyspozycji i schematów działania, które są reprodukowane w sytuacjach (Bourdieu), a w interakcjonizmie symbolicznym (Erving Goffman) — jako o porządku ram interpretacyjnych (frames), w których jednostki rozpoznają,

„co tu się dzieje”. Psychoperformans musi wprost przyjąć, że plan sytuacyjny jest ingerencją w ramy: przesuwa definicję sytuacji, reorganizuje role, a więc wchodzi w potencjalny konflikt z lokalnymi normami. To właśnie ten konflikt bywa mylony z „oporem psychologicznym”, podczas gdy często jest oporem kulturowym: obroną ramy i godności w obrębie lokalnego porządku znaczeń.

Dlatego podstawowym narzędziem jest mapa lokalnych kodów, rozpisana osobno dla kanałów: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Nie chodzi o listę zakazów, tylko o modelowanie ryzyk i kompatybilności. Kanał obrazu wymaga rozpoznania ikonografii, która w danym kontekście jest wrażliwa: symbole religijne, polityczne, etniczne, a także style wizualne kojarzone z dominacją instytucji, klasowością lub przemocą symboliczną (Bourdieu: gust jako narzędzie dystynkcji). Kanał słowa wymaga rozpoznania terminologii prestiżowej, która kolonizuje doświadczenie: słowa mogą działać jak narzędzia narzucania interpretacji, a w konsekwencji wytwarzać presję konformizmu w obrębie grupy. Kanał gestu wymaga rozpoznania granic dotyku, dystansu, ekspozycji, gestów statusowych i gestów „sakralnych” — w tym także tego, co Goffman opisywał jako pracę nad twarzą (face-work) i ryzyko utraty twarzy w sytuacji publicznej. Kanał światła obejmuje z kolei reżimy widzialności: intensywność oświetlenia może narzucać ekspozycję lub produkować poczucie kontroli; w tym sensie światło nie jest neutralnym medium, lecz narzędziem dyscypliny (tu przydatna jest wrażliwość foucaultowska na reżimy nadzoru i normalizacji). Kanał dźwięku uruchamia natomiast nie tylko estetykę, ale i normy hałasu, prywatności, zawstydzenia; w tradycjach rytualnych dźwięk bywa znakiem wspólnoty i przynależności, ale w kontekście świeckim może być odczytany jako przymus lub eksces. Kanał obiektu wreszcie jest w psychoperformansie najważniejszym polem anty-zawłaszczenia: obiekt–klucz może zostać zaprojektowany tak, aby był lokalnie czytelny i odwracalny znaczeniowo, a więc aby nie wymuszał przyjęcia obcego kodu.

Mapa lokalnych kodów powinna zawierać co najmniej trzy warstwy: warstwę indeksykalną (Silverstein) — co dany znak „wskazuje” w relacjach społecznych; warstwę ideologii semiotycznej (Keane) — jakie są lokalne założenia o tym, czy znaki „działają” i jak; oraz warstwę infrastrukturalną — jakie instytucje i praktyki codzienności nadają znakom ich ciężar (np. szkoła, Kościół, urząd, media, środowisko pracy, subkultury). Ten trzypoziomowy model pozwala odróżnić konflikt znaczeń od konfliktu gustów oraz uniknąć błędu, w którym performer zakłada, że „to tylko symbol”, podczas gdy dla uczestnika jest to narzędzie klasyfikacji społecznej lub znak przemocy.

W tym kontekście etyka zapożyczeń i anty-zawłaszczenie dają się sformułować jako zestaw kryteriów dopuszczalności elementów zapożyczonych. Kryterium pierwsze: odwracalność. Element powinien dać się usunąć z planu sytuacyjnego bez załamania mechanizmu działania; jeżeli jego usunięcie niszczy mechanizm, oznacza to, że plan sytuacyjny opiera się na obcości jako kapitale, co jest sygnałem ryzyka zawłaszczenia. Kryterium drugie: lokalizowalność funkcji. Element zapożyczony powinien mieć możliwość przełożenia na lokalny substytut funkcji; jeżeli nie ma takiej możliwości, najczęściej oznacza to, że jest on związany z ontologią lub instytucją tradycji źródłowej i wymagałby mandatu oraz relacyjnej współodpowiedzialności. Kryterium trzecie: transparentność genealogii. Element musi być jawnie oznaczony jako inspiracja, a nie jako „uniwersalna technika”; ten wymóg ogranicza roszczenia do autorytetu i redukuje mechanizm kolonizacji przeżycia przez słownik prestiżu. Kryterium czwarte: neutralność ekonomii prestiżu. Element nie może służyć podniesieniu wartości performera w polu sztuki lub

rynku dobrostanu poprzez egzotyzację. Kryterium piąte: brak imitacji form zastrzeżonych. Jeżeli praktyka w tradycji źródłowej jest inicjacyjna, sakralna, statusowa lub chroniona, jej imitacja w planie sytuacyjnym jest nie tylko problemem etycznym, ale też metodologicznym, ponieważ symuluje warunki szczęśliwości (Austin) bez ich spełnienia.

Ważną częścią operacjonalizacji jest rozpoznanie tzw. punktów zapalnych, czyli miejsc, w których lokalność znaczeń wchodzi w konflikt z konstrukcją planu sytuacyjnego. Punkty zapalne nie są „wyzwalaczami" w sensie klinicznym; są to węzły semantyczne, w których nakładają się: władza, wstyd, przynależność, tabu, trauma historyczna lub konflikt norm. W praktyce psychoperformansu punkty zapalne zwykle ujawniają się w trzech sytuacjach: (1) w sytuacji ekspozycji (kiedy uczestnik ma wykonać gest lub wypowiedzieć słowo publicznie), (2) w sytuacji interpretacji (kiedy pojawia się presja „nazwania" doświadczenia zgodnie z obcym kodem) oraz (3) w sytuacji materializacji (kiedy obiekt–klucz zostaje obciążony znaczeniem, które uczestnik uznaje za narzucone lub niebezpieczne). Rozpoznanie tych punktów nie wymaga psychologizowania; wymaga etnograficznej wrażliwości na ramy (Goffman) i na to, że naruszenie lokalnej ramy może być odczute jako naruszenie godności.

Obiekt–klucz staje się w tej perspektywie centralnym narzędziem anty-zawłaszczenia, ale tylko wtedy, gdy zostaje zaprojektowany jako lokalny mediator, a nie fetysz obcej genealogii. ANT (Latour, Callon) dostarcza tu formalnego języka: mediator transformuje relacje, a nie przenosi „treść" bez zmiany. Obiekt–klucz w psychoperformansie powinien transformować relacje wykonawcy z własnym doświadczeniem, czasem, pamięcią i środowiskiem, ale nie powinien transformować układu władzy poprzez wprowadzanie obcej sankcji. Dlatego konstrukcja obiektu–klucza musi spełniać warunki: materialnej dostępności (brak ekskluzywności), lokalnej czytelności (brak konieczności obcego słownika), semantycznej odwracalności (możliwość rozładowania znaczenia), oraz funkcjonalnej równoważności (zdolność do pełnienia roli operatora w sekwencji przejścia, domknięcia lub rekonfiguracji). Tak rozumiany obiekt–klucz działa jak narzędzie rekontekstualizacji bez ekstrakcji: nie importuje „mocy", tylko ustanawia pole czynności symbolicznych, które są w pełni osadzone w lokalnym reżimie sensu.

Domknięciem procedury anty-zawłaszczenia jest protokół korekty, czyli mechanizm utrzymania lokalności w czasie. Ponieważ lokalność znaczeń nie jest stała — zmieniają ją migracje, konflikty, przemiany medialne, a nawet lokalne kryzysy — plan sytuacyjny musi być traktowany jako konstrukcja iteracyjna w sensie metodologicznym, choć nie należy tego ujawniać jako „wersjonowania" w narracji. Protokół korekty obejmuje: rewizję mapy kodów po każdym cyklu IndywiduAkcji, rejestr punktów zapalnych i ich okoliczności, decyzje o wycofaniu elementów zapożyczonych, gdy generują skutki niepożądane, oraz przegląd języka opisu, aby nie reprodukował dominacji. Takie podejście jest spójne z zasadą refleksyjności naukowej: zamiast bronić konstrukcji, praktyka uczy się na własnych błędach, a korekta jest wpisana w metodę.

W ten sposób lokalność znaczeń, etyka zapożyczeń i anty-zawłaszczenie tworzą w psychoperformansie trójkąt rygoru: lokalność ogranicza pole błędu i chroni przed uniwersalizmem; etyka zapożyczeń kontroluje asymetrię i ekonomię prestiżu; anty-zawłaszczenie dostarcza procedur projektowych, które minimalizują ekstrakcję kulturową bez zakazu inspiracji. Psychoperformans zachowuje dzięki temu zdolność do transkulturowej pracy

na repertuarach praktyk, ale robi to w trybie, który jest jednocześnie metodologicznie jawny, etycznie kontrolowalny i epistemicznie ostrożny — a więc w trybie, który może być rozpoznawany naukowo jako praktyka refleksyjna, a nie jako rynek obietnic.

40.3. Etnografia działania i autoetnografia

Umieszczenie etnografii działania i autoetnografii w rdzeniu psychoperformansu nie jest gestem „dokumentacyjnym", lecz decyzją epistemologiczną: plan sytuacyjny staje się jednocześnie praktyką artystyczną oraz aparatem poznawczym, w którym wytwarzanie znaczenia jest sprzężone z jego kontrolą metodologiczną. W klasycznej antropologii terenowej od Bronisława Malinowskiego (obserwacja uczestnicząca jako technologia dostępu do praktyk i sensów) po rozwinięcia refleksyjne późnego XX wieku (James Clifford, George E. Marcus) ugruntowała się świadomość, że opis nie jest neutralnym lustrem, lecz konstrukcją osadzoną w relacji, władzy i języku. Psychoperformans, operujący na styku sztuki akcji, studiów performansu i praktyk troski, musi przyjąć tę lekcję bez uproszczeń: etnografia jest tu nie „narracją o sobie", lecz procedurą minimalizacji złudzeń atrybucji, selektywnej pamięci i mitologizacji skuteczności. Oznacza to rozdzielenie porządku zdarzenia od porządku interpretacji, rozdzielenie intensywności doświadczenia od prawomocności twierdzeń, a także rozdzielenie roli wykonawcy od roli analityka — nawet jeśli te role są w jednej osobie współobecne. W tym sensie etnografia działania jest w psychoperformansie formą higieny epistemicznej: ustanawia reżim zapisu, który nie pozwala, by obcość, prestiż, aura tradycji lub retoryka „transformacji" zastąpiły analizę mechanizmu i kontekstu.

Metodologiczna stawka jest tu precyzyjna i da się ją opisać językiem nauk społecznych: psychoperformans jest praktyką, w której zmienne kontekstowe (miejsce, rytm dnia, relacje, normy, infrastruktura), zmienne semiotyczne (kody gestu, słowa, obrazu, dźwięku, światła i obiektu) oraz zmienne afektywno-interakcyjne (dynamika wstydu, uznania, presji, „twarzy" w sensie Ervinga Goffmana) współkonstytuują rezultat. Bez etnografii działania wykonawca może popełniać typowe błędy inferencyjne: błąd atrybucji (przypisanie skutku „technice", podczas gdy jest on skutkiem relacji), błąd konfirmacji (confirmation bias), efekt narracyjnej spójności (nadawanie sensu post factum), a także uogólnienia z populacji niereprezentatywnej w sensie krytyki WEIRD Josepha Henricha (założenie, że to, co działa w danym habitusie, jest uniwersalne). Psychoperformans, jeśli ma być rozpoznawany naukowo, musi więc wprowadzić aparat, który pozwala odróżniać: (1) co zostało faktycznie wykonane, (2) w jakim układzie relacji i kodów, (3) jaki mechanizm jest najbardziej prawdopodobny, oraz (4) jaka jest alternatywna interpretacja zdarzenia, którą należy traktować jako konkurencyjną hipotezę. To jest logika rygoru, a nie logika „spowiedzi".

Etnografia działania w tym kontekście wymaga redefinicji tego, czym jest „teren". Teren nie jest tu egzotyczną przestrzenią „innych", tylko mikroekologią praktyk, w której wykonawca sam jest usytuowany: dom, pracownia, ulica, instytucja, wspólnota, platforma cyfrowa, reżim czasu i pracy, infrastruktura kulturowa miasta. Antropologia współczesna od dawna przesunęła się w stronę badań nad codziennością, mobilnością i wielomiejscowością (George E. Marcus: multi-sited ethnography), a Arjun Appadurai opisał globalne przepływy i ich lokalne kondensacje jako warunek nowoczesnego życia. Psychoperformans wpisuje się w tę perspektywę: plan sytuacyjny jest mikrolaboratorium w świecie przepływów, gdzie „lokalność" jest konstruowana

poprzez praktyki i relacje, a nie dana raz na zawsze. Etnografia działania nie polega więc na „opisie miejsca", lecz na mapowaniu sytuacji: kto jest obecny jawnie lub domyślnie (świadek, odbiorca, instytucja, publiczność wyobrażona), jakie są ramy (frames) i definicje sytuacji, jakie są koszty odstępstwa od norm, jakie są parametry materialne, które modulują uwagę i afekt. W psychoperformansie to mapowanie musi obejmować obiekt–klucz jako aktora sieci w sensie teorii aktora-sieci (Bruno Latour, Michel Callon): obiekt nie jest „przedmiotem opisu", tylko mediatorem, który przekształca relacje, reorganizuje dystrybucję sprawczości i stabilizuje (albo destabilizuje) trajektorię działania.

W związku z tym zapis etnograficzny w psychoperformansie powinien mieć formę protokołu, a nie eseju. Najbardziej elementarny protokół obejmuje: chronologię i sekwencję (czas, długość, powtórzenia), konfigurację przestrzeni (układ, dystanse, granice, strefy widzialności), parametry sensoryczne (natężenie światła, źródła dźwięku, bodźce zakłócające), opis kanałów performatywnych (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt) oraz opis relacji (czy działanie było solowe, czy miało świadka; jaka była rola świadka; czy pojawiła się presja interpretacyjna). Do tego dochodzi moduł zdarzeń krytycznych: momentów przełomu, oporu, przerwania, wstydu, śmiechu, konfuzji, a także „pustych" odcinków, w których nic spektakularnego nie zaszło, ale mogła zajść reorganizacja uwagi albo normalizacja afektu. Taki protokół jest kompatybilny z tradycją analizy interakcji i konwersacji (Harold Garfinkel i etnometodologia; Harvey Sacks i analiza konwersacyjna), choć psychoperformans nie musi wchodzić w pełną transkrypcję; wystarczy przyjęcie zasady, że mikrozdarzenia i ich sekwencyjność mają znaczenie, a „sens" nie jest substancją, tylko efektem porządku interakcyjnego.

Autoetnografia w psychoperformansie pojawia się jako narzędzie szczególne, ponieważ łączy pierwszoosobową perspektywę z rygorem refleksyjności i kontrolą projekcji. Carolyn Ellis i Arthur P. Bochner rozwijali autoetnografię jako metodę, która nie redukuje doświadczenia do „danych", ale wymaga jawnego rozpoznania, jak narracja organizuje pamięć, jak język produkuje sens oraz jak relacja z odbiorcą wpływa na sposób przedstawienia. W psychoperformansie autoetnografia musi być dodatkowo zabezpieczona przed dwoma typowymi deformacjami: po pierwsze, przed autocertyfikacją doświadczenia (zamianą zapisu w narzędzie potwierdzania własnej tezy), po drugie, przed estetyzacją cierpienia lub napięcia jako kapitału symbolicznego. Aby temu przeciwdziałać, autoetnografia w planie sytuacyjnym powinna rozdzielać warstwy: warstwę obserwacji (co się stało), warstwę interpretacji (co to mogło znaczyć), warstwę hipotez mechanizmu (jak to mogło działać) oraz warstwę kontrhipotez (co innego mogło to spowodować). Taka architektura zapisu wprost nawiązuje do rygoru refleksyjnego Bourdieu i do krytyki przezroczystości opisu w antropologii: nie chodzi o to, by „mówić prawdę o sobie", tylko by wykazać, jak prawda narracyjna jest konstruowana i jakie ma ograniczenia jako dowód.

W tej perspektywie etnografia działania i autoetnografia stanowią w psychoperformansie warunek anty-mitologiczny: utrzymują praktykę w stanie ciągłej weryfikowalności i korygowalności, a zarazem pozwalają zachować jej charakter performatywno-artystyczny. Zapis nie jest tu dodatkiem po fakcie, lecz częścią samej technologii znaczenia: jest tym, co umożliwia utrzymanie lokalności, kontrolę anty-zawłaszczenia, dystrybucję sprawczości i rozpoznanie, kiedy plan sytuacyjny zaczyna działać jako mikroinstytucja władzy zamiast jako narzędzie rekonstrukcji relacyjnej.

Aby etnografia działania i autoetnografia mogły pełnić w psychoperformansie rolę aparatu naukowego, a nie jedynie stylu pisania, muszą zostać zoperacjonalizowane jako zestaw procedur rejestracji, kodowania i analizy, kompatybilny zarówno z tradycjami jakościowymi, jak i z minimalnym rygorem porównywalności w czasie. W metodologii badań społecznych od dawna rozróżnia się dane wytwarzane „w sytuacji" od danych rekonstruowanych post factum; etnografia działania wymaga priorytetu dla zapisu bliskiego czasu zdarzenia, ponieważ pamięć jest podatna na selekcję i narracyjną rekonstrukcję. Daniel Kahneman i Amos Tversky w psychologii poznawczej opisali systematyczne błędy sądów i heurystyki, które sprawiają, że jednostka po fakcie tworzy spójne opowieści, nawet gdy przebieg zdarzeń był nieciągły; w praktyce psychoperformansu oznacza to, że notatka „po godzinie" bywa radykalnie inna niż notatka „po dobie", a obie mogą być potrzebne, aby wykryć, co jest zapisem zdarzenia, a co zapisem jego interpretacji. W tradycji badań nad pamięcią i narracją Jerome Bruner pokazywał, że opowieść organizuje doświadczenie w kategorie sensu, ale równocześnie maskuje wieloznaczność; psychoperformans musi więc przyjąć model zapisu wielowarstwowego, który pozwala utrzymać różnicę między wydarzeniem a jego opowieścią.

Praktycznie oznacza to wdrożenie podwójnej temporalności zapisu: zapisu natychmiastowego (brief fieldnote) oraz zapisu refleksyjnego (expanded fieldnote). W klasycznej etnografii terenowej ta procedura jest standardem, choć bywa nazywana różnie; jej sens jest prosty: zapis natychmiastowy ma chronić szczegóły sekwencyjne i materialne, zapis refleksyjny ma ujawnić mechanizmy interpretacyjne i afektywne. W psychoperformansie zapis natychmiastowy powinien obejmować: dokładną sekwencję działań w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt; parametry czasu (długość, przerwy, tempo, powtórzenia); konfigurację przestrzeni (pozycje ciała, dystanse, strefy widzialności i słyszalności); oraz listę zdarzeń krytycznych (momenty oporu, przemieszczenia, przerwania, impulsy do zmiany). Zapis refleksyjny powinien natomiast zawierać: opis afektu i jego modulacji, opis napięć relacyjnych (jeśli obecny był świadek lub publiczność wyobrażona), oraz hipotezy mechanizmu. Rozdzielenie tych warstw jest warunkiem rzetelności: w przeciwnym razie interpretacja wchłania zdarzenie i nie da się już odtworzyć, co było czynnością, a co jej sensem.

Kolejnym krokiem jest kodowanie, czyli nadanie zapisowi struktury analitycznej. W metodologii jakościowej istnieją różne tradycje kodowania, od grounded theory (Barney Glaser, Anselm Strauss) po konstruktywistyczne rozwinięcia Kathy Charmaz; psychoperformans nie musi przyjmować pełnego reżimu teorii ugruntowanej, ale może korzystać z jej narzędzi w sposób selektywny: kodowanie otwarte (identyfikacja elementów), kodowanie osiowe (powiązania), kodowanie selektywne (rdzeń mechanizmu). W praktyce planu sytuacyjnego oznacza to zdefiniowanie minimalnego zestawu kodów, które nie są kategoriami metafizycznymi, lecz kategoriami operacyjnymi: kod uwagi (przesunięcia, zawieszenia, dystrakcje), kod afektu (napięcie–rozluźnienie, pobudzenie–wyciszenie, wstyd–uznanie), kod relacji (pozycje władzy, świadkowanie, presja interpretacyjna), kod materialności (obiekt–klucz jako mediator: co przekształca), kod ramy sytuacyjnej (Goffman: co w danej chwili „jest grane"), oraz kod granic (zgoda, wycofanie, przerwanie). Taki zestaw kodów pozwala porównywać przebiegi IndywiduAkcji bez redukcji ich jakościowego charakteru.

Ważne jest, by kodowanie w psychoperformansie nie stało się narzędziem normalizacji i przymusu interpretacyjnego. Krytyka władzy eksperckiej w naukach społecznych ma długą tradycję od Michela Foucaulta (reżimy dyskursu i normalizacji) po krytyczną teorię społeczną;

w psychoperformansie ryzyko jest szczególne, bo praktyka dotyczy intymnych stanów i relacji. Dlatego kodowanie musi być traktowane jako instrument minimalny: ma służyć wykrywaniu mechanizmów, a nie narzucaniu „prawdy o przeżyciu". Proceduralnie oznacza to, że kody nie są diagnozą, tylko etykietą roboczą, która podlega rewizji, a uczestnik (jeśli praktyka jest grupowa) ma prawo odrzucić kod lub zaproponować własny opis. To jest zgodne z etosem autoetnografii Ellis i Bochnera, gdzie opis pierwszoosobowy nie jest kolonizowany przez język akademicki, lecz wchodzi z nim w relację krytyczną.

W tym miejscu pojawia się wymóg triangulacji, klasycznie rozumianej jako weryfikacja danych przez wielość perspektyw i źródeł. Norman Denzin opisywał triangulację jako strategię zwiększania wiarygodności badań jakościowych; w psychoperformansie triangulacja ma szczególną formę, ponieważ „teren" jest często intymny i jednostkowy. Mimo to możliwe są co najmniej trzy typy triangulacji: triangulacja czasowa (porównanie zapisów natychmiastowych i opóźnionych), triangulacja modalna (porównanie zapisu słownego z zapisem materialnym: szkicem, fotografią obiektu–klucza, mapą przestrzeni, partyturą światła i dźwięku), oraz triangulacja relacyjna (jeśli obecny był świadek, można porównać dwa opisy tej samej sekwencji, bez przymusu uzgadniania „jednej prawdy"). Triangulacja w tym sensie nie ma tworzyć obiektywizmu, lecz ma ograniczać złudzenia atrybucji i selektywną pamięć.

Kluczowym elementem etnografii działania w psychoperformansie jest analiza sekwencyjna, zbliżona w duchu do etnometodologii Harolda Garfinkla i analizy konwersacyjnej Harvey'a Sacksa, nawet jeśli nie obejmuje transkrypcji rozmowy. Chodzi o to, że sens i skutek działania nie wynikają z pojedynczego gestu, lecz z porządku następstw: co zostało wykonane po czym, jakie było przejście między kanałami, kiedy pojawił się obiekt–klucz, kiedy nastąpiło przesunięcie w ramie sytuacyjnej. W tradycji studiów performansu Richard Schechner pisał o partyturze i restauracji zachowania (restored behavior), a Victor Turner o dynamice faz przejścia; psychoperformans może to czytać jako wskazówkę metodologiczną: nie analizować praktyki jako zbioru elementów, lecz jako proces o strukturze czasowej. Zapis etnograficzny powinien zatem zawierać momenty przełączeń: z obrazu na gest, z gestu na obiekt, z obiektu na słowo, z dźwięku na światło; to właśnie te przełączenia często są „mechanizmem" w sensie operacyjnym, bo reorganizują uwagę i afekt.

Weryfikacja naukowa w obszarze psychoperformansu wymaga również szczególnej ostrożności w zakresie atrybucji skutku. W antropologii medycznej i w badaniach nad rytuałem wielokrotnie podkreślano, że skuteczność praktyk może wynikać z sieci znaczeń, autorytetu, relacji i oczekiwań; Daniel E. Moerman proponował pojęcie meaning response, aby opisać realny wpływ znaczenia i kontekstu bez redukowania go do „oszustwa". Dla psychoperformansu oznacza to, że analiza nie może opierać się na prostej narracji: „zrobiłem X, więc stało się Y". Musi zawierać alternatywne hipotezy: czy efekt wynikał z samej sekwencji, czy z obecności świadka, czy z przerwania rutyny, czy z rozładowania napięcia przez symboliczny akt na obiekcie–kluczu, czy z reorganizacji ramy (Goffman). Taka lista kontrhipotez nie osłabia psychoperformansu; przeciwnie, czyni go praktyką świadomą swoich ograniczeń, a więc mniej podatną na mitologie.

Audyt śladów w psychoperformansie jest rozwiązaniem fundamentalnym, ponieważ pozwala zachować jednocześnie dwie wartości, które często są mylnie traktowane jako sprzeczne: intymność działania oraz jego weryfikowalność. W klasycznej etnografii terenowej „dowodem"

są notatki, artefakty, mapy, fotografie, transkrypcje; w psychoperformansie należy przyjąć analogiczną logikę, lecz z dodatkowym rygorem etycznym: ślady mają minimalizować ujawnienia, a maksymalizować możliwość rekonstrukcji sekwencji i mechanizmu. Audyt śladów nie jest więc archiwizacją „wszystkiego", tylko projektowaniem minimalnego zestawu danych wystarczających do tego, by porównać plan sytuacyjny w czasie, wykryć błędy lokalności, a także rozpoznać, czy praktyka nie zaczyna dryfować w stronę autorytaryzacji, fetyszyzacji obcości lub mitologizacji skuteczności.

W operacyjnym ujęciu audyt śladów można opisać jako macierz trzech kategorii: ślady proceduralne, ślady materialne i ślady relacyjne. Ślady proceduralne obejmują zapis sekwencji i czasu: partyturę działania (w sensie Schechnerowskim), w której opisuje się przełączenia między kanałami: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt; opisuje się także momenty interwencji (kiedy pojawił się obiekt–klucz, kiedy nastąpiła zmiana światła, kiedy pojawiła się cisza, kiedy wystąpił akt symboliczny). Ślady materialne obejmują dokumentację obiektu–klucza i otoczenia w stopniu niezbędnym do rekonstrukcji: fotografia lub szkic obiektu, mapa przestrzeni (układ, dystanse, strefy), a także opis parametrów mediów (np. typ źródła światła, natężenie dźwięku jako kategoria jakościowa). Ślady relacyjne obejmują informacje o obecności świadka (lub jego braku), o roli świadka, o tym, czy wystąpiła presja interpretacyjna, oraz o procedurach granicznych (czy i kiedy pojawiło się prawo do przerwania, jak je komunikowano). Taki zestaw śladów jest wystarczający, by wprowadzić porównywalność między cyklami IndywiduAkcji bez przekształcania psychoperformansu w narzędzie nadzoru.

Ważne jest, że audyt śladów powinien uwzględniać dwie klasy ryzyk: ryzyko epistemiczne i ryzyko etyczne. Ryzyko epistemiczne dotyczy nadinterpretacji i fałszywej atrybucji; ryzyko etyczne dotyczy naruszeń prywatności i asymetrii władzy. W praktyce oznacza to, że audyt śladów nie może być rozumiany jako „dowód" prawdy, lecz jako narzędzie kontrnarracyjne: ma umożliwić sprawdzenie, czy opowieść o działaniu jest spójna z jego sekwencją i materialnością. Jest to zgodne z refleksyjną krytyką reprezentacji w antropologii (Clifford, Marcus), gdzie wiarygodność nie jest produktem obiektywizmu, lecz jawności procedury i świadomości ograniczeń.

Kolejnym poziomem metodologicznym jest konstrukcja autoetnografii jako praktyki krytycznej, a nie afirmacyjnej. Autoetnografia w sensie Ellis i Bochnera bywa wykorzystywana jako metoda, która łączy akademicką refleksję z doświadczeniem, ale jej słabością bywa ryzyko autocertyfikacji: autor staje się jedynym źródłem prawomocności, a tekst zaczyna funkcjonować jak mechanizm immunizacji. W psychoperformansie immunizacja jest szczególnie niebezpieczna, bo łatwo przechodzi w mikroautorytaryzm: performer może zacząć traktować własne zapisy jako niepodważalne dowody skuteczności, a tym samym zamykać możliwość korekty. Aby temu zapobiec, autoetnografia musi zostać wyposażona w procedury kontrapunktu: mechanizmy, które wymuszają formułowanie kontrhipotez oraz rozpoznawanie własnych interesów w polu kapitału symbolicznego.

Tu ponownie przydatna jest socjologia Bourdieu: praktyka, nawet prywatna, jest usytuowana w polu, w którym działa kapitał symboliczny, a habitus organizuje to, co wydaje się „naturalne". Psychoperformans, o ile jest praktyką artystyczną, funkcjonuje w polu sztuki, gdzie „intensywność doświadczenia" może stać się walutą prestiżu, a więc może wywołać niejawny nacisk, by doświadczenie było opisywane jako przełomowe. Autoetnografia powinna więc

zawierać moduł autoanalizy pozycyjnej: jakie są interesy performera, jakie instytucje i publiczności są domyślnymi adresatami zapisu, jakie wymiary doświadczenia są preferowane jako „opowieść", a jakie są marginalizowane. Taki moduł nie służy samooskarżeniu, lecz redukcji złudzeń: ujawnia, że zapis jest aktem performatywnym w sensie Austina, to znaczy jest czynnością społeczną, która może produkować skutki w polu (np. wzmacniać autorytet, wytwarzać obraz kompetencji, budować narrację artystyczną).

Żeby autoetnografia była narzędziem naukowym, musi również rozdzielić porządek fenomenologiczny od porządku wyjaśniającego. Fenomenologia doświadczenia ma wartość jako opis tego, jak świat się jawi w działaniu; jednak wyjaśnienie mechanizmu wymaga ostrożności, bo łatwo je zanieczyścić metafizyką albo retoryką tradycji. W psychoperformansie ta ostrożność powinna przyjąć postać zasady: doświadczenie jest materiałem, mechanizm jest hipotezą. W praktyce oznacza to, że zapis autoetnograficzny powinien zawsze zawierać przynajmniej jedną konkurencyjną interpretację i przynajmniej jedną alternatywną hipotezę mechanizmu. Przykładowo: jeśli performer opisuje spadek napięcia po akcie symbolicznym na obiekcie–kluczu, powinien rozważyć, czy efekt nie wynika z samego faktu przerwania rutyny, z reorganizacji uwagi, z poczucia sprawczości, z relacyjnego uznania przez świadka, albo z „odpowiedzi znaczeniowej" (Moerman) związanej z aurą działania. Taka struktura jest zgodna z minimalnym rygorem inferencji naukowej: nie chodzi o falsyfikację w sensie Popperowskim jako ideał laboratoryjny, lecz o dyscyplinę myślenia, która nie przyjmuje pierwszego wyjaśnienia jako prawdy.

Istotnym elementem jest także analiza języka jako narzędzia władzy i kolonizacji doświadczenia. W tradycji krytycznej Spivak zwracała uwagę na ryzyko „mówienia za"; w psychoperformansie ryzyko analogiczne polega na tym, że performer zaczyna mówić za własne doświadczenie w języku prestiżowym, który przestaje być narzędziem opisu, a staje się narzędziem legitymizacji. Z tego powodu autoetnografia powinna utrzymywać napięcie między idiomem pierwszoosobowym a idiomem analitycznym: opisywać doświadczenie językiem możliwie bliskim zdarzeniu, a analizę mechanizmu prowadzić językiem operacyjnym, unikając sakralizacji terminów i roszczeń do ontologicznej prawdy. Ta zasada ma bezpośredni związek z anty-zawłaszczeniem: język obcy, zwłaszcza sakralny, łatwo staje się narzędziem władzy i fetyszyzacji; język operacyjny ogranicza to ryzyko.

Wreszcie, etnografia działania i autoetnografia w psychoperformansie muszą uwzględnić fakt, że praktyka jest procesem czasowym, a więc wymaga narzędzi do analizy trajektorii, nie tylko epizodów. W metodologii badań jakościowych istnieje tradycja analizy narracji i biografii jako procesów (m.in. Daniel Bertaux, w socjologii biograficznej), a w analizie praktyk — myślenie o powtarzalności i driftach. Psychoperformans, poprzez IndywiduAkcję, jest właśnie trajektorią: serią działań, które wytwarzają efekty kumulacyjne i efekty opóźnione. Audyt śladów powinien więc zawierać mechanizm identyfikacji driftu: kiedy plan sytuacyjny zaczyna się zmieniać, jakie elementy rosną w znaczeniu, jakie znikają, czy rośnie presja interpretacyjna, czy obiekt–klucz staje się fetyszem, czy język opisu się sakralizuje. To jest naukowa funkcja etnografii: wykrywać ewolucję praktyki i jej potencjalne deformacje.

Etyka zapisu w psychoperformansie jest nieusuwalnym elementem metodologii, ponieważ zapis nie jest neutralnym „odzwierciedleniem", lecz narzędziem, które może zarówno wspierać proces, jak i go deformować. W klasycznych sporach antropologii refleksyjnej podkreślano, że

sama procedura badawcza jest relacją władzy, a więc wymaga jawnych ograniczeń; w psychoperformansie ta zasada musi zostać zaostrzona, gdyż plan sytuacyjny operuje na obszarze intymności, wstydu, tożsamości i relacji. W konsekwencji etnografia działania i autoetnografia nie mogą być wdrażane w trybie „im więcej, tym lepiej"; muszą być wdrażane w trybie minimalnej wystarczalności, czyli takiej ilości danych i takiej rozdzielczości opisu, która pozwala na korektę i porównywalność, a jednocześnie nie generuje nadzoru ani autorytaryzacji interpretacyjnej. Ta zasada jest spójna z etyką badań jakościowych: dokumentuje się tyle, ile trzeba, i tylko to, co ma funkcję metodologiczną.

W praktyce etyka zapisu opiera się na czterech regułach: minimalizacji ekspozycji, odwracalności dokumentacji, dystrybucji kontroli oraz priorytetu bezpieczeństwa relacyjnego nad „pełnią danych". Minimalizacja ekspozycji oznacza, że zapis koncentruje się na sekwencji i parametrach działania, a nie na treściach, które mogłyby identyfikować osoby lub ujawniać wrażliwe informacje. Odwracalność dokumentacji oznacza, że w każdym momencie można usunąć fragmenty zapisu bez utraty integralności etycznej i bez presji tłumaczenia się; jest to odpowiednik prawa do przerwania w samym planie sytuacyjnym, przeniesiony na poziom danych. Dystrybucja kontroli oznacza, że uczestnicy mają realne prawo do wglądu, korekty i wycofania śladów, jeżeli praktyka jest grupowa; bez tego etnografia może stać się narzędziem dyscyplinowania, nawet jeśli ma intencje troskowe. Priorytet bezpieczeństwa relacyjnego oznacza, że zapis nie może służyć do późniejszego „rozliczania" przeżyć ani do produkowania hierarchii kompetencji — to jest szczególnie istotne, gdy psychoperformans funkcjonuje w instytucjach kultury i w polu sztuki, gdzie dokumentacja jest łatwo zamieniana w kapitał symboliczny.

Tego rodzaju etyka zapisu wymaga również rozpoznania, że dokumentacja jest sama w sobie performatywna. J. L. Austin i późniejsze rozwinięcia performatywności (Judith Butler) uczą, że wypowiedzi nie tylko opisują, ale też wytwarzają rzeczywistość; analogicznie zapis etnograficzny nie tylko „utrwala", ale też ustanawia to, co uznaje się za ważne, i co będzie później interpretowane jako „mechanizm". W psychoperformansie istnieje zatem realne ryzyko, że zapis zacznie kształtować praktykę w sposób niepożądany: performer zacznie działać „pod zapis", a nie pod relację i adekwatność. Aby temu przeciwdziałać, etyka zapisu musi zawierać zasadę nieinstrumentalizacji działania: plan sytuacyjny ma pierwszeństwo nad jego archiwum, a archiwum ma funkcję pomocniczą, nie rozstrzygającą. Jest to równocześnie zabezpieczenie przed estetyzacją cierpienia oraz przed produkcją „dowodów transformacji" na potrzeby instytucji, grantów, portfeli artystycznych.

W tym miejscu etnografia działania łączy się bezpośrednio z kryteriami jakości psychoperformansu, które w książce są rozwijane w perspektywie estetycznej i krytycznej, ale już tutaj można je traktować jako aparat kontrolny: spójność, intensywność i adekwatność. Spójność w tym kontekście oznacza zgodność między założeniem planu sytuacyjnego a jego realizacją: czy sekwencja działań rzeczywiście uruchamia zadeklarowany mechanizm, czy też dryfuje w stronę przypadkowej improwizacji, w której trudno odróżnić narzędzie od ornamentu. Intensywność oznacza tu nie „moc przeżycia", lecz stopień skupienia i zdolność działania do reorganizacji uwagi i afektu bez przekraczania granic bezpieczeństwa; intensywność jest parametrem, który łatwo myli się z przemocą symboliczną albo z presją interpretacyjną, dlatego zapis musi odróżniać intensywność procesu od intensywności ekspozycji. Adekwatność oznacza dopasowanie do kontekstu lokalności znaczeń: czy kanały

obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt działają w danym środowisku jako mediatory, czy jako źródła konfliktu semantycznego. Etnografia działania jest tu narzędziem kontroli: pozwala wykryć, że intensywność wynika np. z wstydu społecznego (Goffman), a nie z reorganizacji mechanizmu, oraz pozwala skorygować plan sytuacyjny w stronę adekwatności.

Centralnym problemem metodologicznym pozostaje jednak to, jak powiązać zapis z analizą mechanizmu bez redukcji praktyki do metryki. Psychoperformans nie powinien udawać laboratoryjnej standaryzacji, ale może i powinien budować minimalne wskaźniki procesu, rozumiane jako narzędzia porównywania, a nie jako „wynik". W naukach społecznych istnieje tradycja wskaźników jakościowych i mieszanych (mixed methods), w których liczby nie zastępują opisu, lecz go wspierają. W psychoperformansie minimalne wskaźniki mogą dotyczyć: liczby przełączeń kanałów, długości faz ciszy, częstotliwości użycia obiektu–klucza, liczby momentów przerwania i korekty, a także prostych, nienachalnych ocen adekwatności (np. odczucie presji interpretacyjnej, poczucie sprawczości, poczucie bezpieczeństwa). Sens tych wskaźników jest jeden: umożliwić wykrycie driftu, czyli sytuacji, w której plan sytuacyjny zaczyna przestawiać się na autorytet, fetysz, egzotyzację lub przymus. Wskaźniki nie mają tu dowodzić skuteczności w sensie uniwersalnym, tylko ujawniać deformacje praktyki w czasie.

Ważną częścią domknięcia jest również rozpoznanie granicy między autoetnografią a autoterapią narracyjną. W psychologii i psychoterapii istnieją tradycje pracy narracyjnej (np. Michael White i David Epston), które traktują opowieść jako narzędzie rekonfiguracji tożsamości; psychoperformans może z tego czerpać, ale nie może utożsamiać narracyjnej reorganizacji z dowodem mechanizmu. Autoetnografia w psychoperformansie jest naukową technologią refleksji, nie „dowodem uzdrowienia". Dlatego zapis musi utrzymywać rozróżnienie: narracja jest częścią procesu, ale analiza mechanizmu wymaga kontrhipotez i audytu śladów. To rozdzielenie jest również zabezpieczeniem anty-zawłaszczeniowym: redukuje skłonność do sakralizacji obcych terminów i tradycji jako „wyjaśnienia", gdy w istocie mamy do czynienia z reorganizacją uwagi, afektu i relacji w lokalnym kontekście.

Ostatecznie etnografia działania i autoetnografia czynią z psychoperformansu praktykę, która jest zdolna do samokrytyki i autokorekty bez utraty swojej performatywnej i artystycznej natury. Plan sytuacyjny staje się wówczas jednocześnie kompozycją działania oraz procedurą badawczą: kompozycją, ponieważ pracuje na kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, a więc na materiałach estetycznych i relacyjnych; procedurą badawczą, ponieważ generuje ślady, hipotezy mechanizmu, kontrhipotezy i protokoły korekty. W takim ujęciu psychoperformans nie musi wybierać między sztuką a nauką: staje się formą praktyki wiedzy, w której doświadczenie jest materiałem, a zapis jest narzędziem odpowiedzialności.

Perspektywa socjologiczna

Perspektywa socjologiczna w książce o psychoperformansie jest konieczna nie jako „kontekst społeczny" dodany do praktyki, lecz jako aparat rozpoznania, że sam plan sytuacyjny jest zawsze mikroustrojem relacji, norm i dystrybucji sprawczości. Psychoperformans nie zachodzi w próżni psychologicznej ani w czystej intencjonalności jednostki; zachodzi w polu społecznym, gdzie

działają kapitały, hierarchie prestiżu, ramy interakcji, reżimy widzialności i domyślne technologie dyscypliny. Właśnie dlatego socjologia – od klasycznych ujęć Émile'a Durkheima (fakty społeczne, rytuał jako mechanizm integracji i regulacji), przez Maxa Webera (racjonalizacja, etyka, typy panowania), po rozwinięcia interakcjonizmu symbolicznego (Erving Goffman: ramy, praca nad twarzą, porządek interakcyjny) – pozwala zobaczyć psychoperformans jako praktykę, która nie tylko „pomaga" jednostce, ale rekonfiguruje jej uczestnictwo w układach wspólnoty i instytucji. Perspektywa ta jest równocześnie ochroną przed redukcjonizmem: przed interpretowaniem wszystkich skutków jako wewnętrznej „zmiany w głowie", gdy w istocie chodzi o zmianę w relacyjnym rozkładzie zobowiązań, możliwości i granic.

W rozdziale 41 interesuje nas szczególnie mikrospołeczna skala działania. Psychoperformans jest tu czytany jako zestaw praktyk „małej polityki" – działań nieheroicznych, ale skutecznych w długiej perspektywie, bo pracujących na tym, co Pierre Bourdieu nazywał habitusem (systemem dyspozycji), a co w etnometodologii Harolda Garfinkla ujmuje się jako porządek wytwarzany w toku codziennych procedur i uzgadniania sensu. To w codzienności, w powtarzalności mikrogestów i mikrozwyczajów, stabilizują się podstawowe formy cierpienia społecznego, ale też tam stabilizują się możliwości ich transformacji. Psychoperformans, o ile ma być praktyką refleksyjną i nieautorytarną, musi zatem rozpoznawać swoje działanie jako ingerencję w mikrologikę sytuacji: w to, jak organizowany jest czas, jak rozkłada się uwaga, jak konstruowane są granice, jak negocjuje się bliskość i dystans, jak rozdziela się odpowiedzialność, jak działa wstyd i uznanie, jak wytwarzane są mikrohierarchie.

Jednocześnie socjologia pozwala uchwycić, że „troska" nie jest wyłącznie dyspozycją moralną, lecz kategorią polityczno-organizacyjną. W tradycjach feministycznych i krytycznych troska była analizowana jako praca reprodukcyjna, infrastruktura relacji oraz strefa konfliktu interesów; w tym horyzoncie psychoperformans nie jest tylko „pracą nad sobą", lecz może stać się technologią redystrybucji troski: od przymusu samowystarczalności ku formom współzależności, w których relacje są projektowane tak, by nie degradowały ani nie uprzedmiatawiały uczestników. Rozdział 41 będzie więc dotyczył nie tyle „społeczeństwa" w sensie abstrakcyjnym, ile konkretnych mechanizmów: rytuałów codzienności, mikropolityk troski, kapitałów relacyjnych oraz form życia wspólnego, które powstają na styku intymności i instytucji.

Ważnym wątkiem tej części jest także analiza kapitału w poszerzonym sensie. Pierre Bourdieu opisywał kapitał ekonomiczny, kulturowy, społeczny i symboliczny jako zasoby, które mogą być konwertowane w różne formy władzy i uznania. Psychoperformans działa właśnie na tych przejściach: potrafi przekształcać kapitał symboliczny w relacyjny (i odwrotnie), może wzmacniać sprawczość poprzez zmianę pozycji w sieci (kapitał społeczny), może też – jeśli jest źle zaprojektowany – reprodukować dominację, ustanawiając mikroelity kompetencji i „prawdziwego doświadczenia". Dlatego w rozdziale socjologicznym konieczne będą narzędzia krytyczne pozwalające odróżniać praktyki emancypacyjne od praktyk, które tylko zmieniają dekorację dominacji. W tym miejscu przydatne stają się zarówno klasyczne diagnozy nowoczesności (Weber: racjonalizacja), jak i analizy władzy i dyscypliny (Michel Foucault: mikrofizyka władzy), a także współczesne ujęcia sieci i relacyjności, które pozwalają widzieć, że „jednostka" jest zawsze węzłem relacji, a nie atomem.

Rozdział 41 buduje więc socjologiczną mapę psychoperformansu: pokazuje, jak plan sytuacyjny działa jako mikroinstytucja (czasowa, odwracalna, korygowalna), jak wytwarza rytuały codzienności i jak może stabilizować mikropolityki troski bez popadania w paternalizm lub autorytaryzm. Wprowadza także język analityczny do opisu tego, co zwykle bywa pozostawione impresji: jak powstaje „wspólność" w działaniu, jak rodzi się kapitał afektywny i relacyjny, jak utrzymuje się porządek granic oraz jak projektuje się formy życia wspólnego, które nie opierają się na wykluczeniu i przemocy symbolicznej.

41.1. Rytuały codzienności i mikropolityki troski

Rytuały codzienności, rozumiane socjologicznie, nie są „małymi ceremoniami", lecz powtarzalnymi procedurami stabilizacji porządku interakcyjnego, afektywnego i normatywnego. Émile Durkheim opisywał rytuał jako mechanizm wytwarzania solidarności i regulacji, a jego intuicja pozostaje użyteczna również wtedy, gdy „rytuał" nie ma formy religijnej: w codzienności rytuały są mikrotechnikami utrzymania świata społecznego w stanie przewidywalności. Erving Goffman pokazywał, że codzienna interakcja jest ustrukturyzowana jak „ceremonia" podtrzymująca twarz (face) i godność; to właśnie w tych drobnych sekwencjach – powitaniach, wymianach uprzejmości, sposobach patrzenia, unikach, gestach dystansu – społeczeństwo reprodukuje swoje hierarchie i swoje normy. Randall Collins rozwinął tę intuicję w teorii łańcuchów rytuałów interakcyjnych: intensywność emocjonalna, synchronizacja uwagi, granica „my–oni" oraz symboliczny rekwizyt są elementami, które mogą być obecne zarówno w wielkich ceremoniach, jak i w drobnych układach codzienności. Psychoperformans, jeśli ma być praktyką naukowo rozpoznawalną, musi traktować rytuał codzienności jako obszar, w którym „mechanizm działania" najczęściej jest realnie osadzony: zmiana nie polega na jednorazowym przeżyciu, lecz na przebudowie mikroprocedur, które organizują uwagę, afekt, wstyd, uznanie i sprawczość.

W tym miejscu warto przejść od rytuału jako metafory do rytuału jako technologii społecznej. Michel Foucault opisywał mikrofizykę władzy, w której normy są ucieleśniane i egzekwowane przez drobne praktyki, a nie tylko przez prawo i instytucje; Nikolas Rose analizował, jak nowoczesne reżimy „zarządzania sobą" wchodzą w życie codzienne poprzez język odpowiedzialności, samokontroli i produktywności. Psychoperformans, jeżeli operuje w polu troski, nie może ignorować tego, że codzienność jest infrastrukturą dyscypliny: harmonogramy, aplikacje, praca, komunikatory, rytm miasta, presja dostępności, a także kulturowe skrypty „radzenia sobie" tworzą gęstą sieć normatywną. Rytuały codzienności są więc równocześnie rytuałami władzy: podtrzymują statusy, rozdzielają widzialność, sankcjonują odchylenia i ustanawiają, co jest „normalne". Psychoperformans, projektując plan sytuacyjny, ingeruje w tę sieć nie poprzez abstrakcyjne hasła, lecz poprzez przebudowę konkretnych sekwencji zachowań: przerwę, zmianę kolejności, zmianę rekwizytu, zmianę ramy sytuacyjnej, zmianę relacji ze świadkiem, zmianę materialności obiektu–klucza.

Mikropolityki troski są w tym ujęciu praktykami oporu wobec automatyzmu norm, ale oporu rozumianego ściśle: nie jako deklaracja sprzeciwu, lecz jako rekonfiguracja procedur podtrzymujących życie. Joan C. Tronto definiowała troskę jako aktywność utrzymania, kontynuowania i naprawiania świata tak, aby można było w nim żyć możliwie dobrze; ta definicja jest fundamentalna, bo przesuwa troskę z emocji na praktykę oraz z prywatności na

politykę. Nel Noddings akcentowała relacyjny wymiar troski, a Eva Feder Kittay podkreślała, że zależność i współzależność są warunkiem życia społecznego, nie jego „defektem". W tym kontekście psychoperformans może być rozumiany jako laboratorium mikropolityk troski: miejsce, w którym praktykuje się nie tyle „ulepszanie siebie", ile przestawianie relacji między obowiązkiem, granicą, odpoczynkiem, wstydem i uznaniem. Troska w tym sensie jest antyheroiczna, bo pracuje na utrzymaniu rytmu, a nie na spektaklu przełomu; jest też antyindywidualistyczna, bo weryfikuje się w relacji, a nie w samotnej narracji.

Aby jednak mikropolityki troski nie przerodziły się w miękką normalizację, trzeba rozpoznać ich ambiwalencję. Arlie Russell Hochschild analizowała pracę emocjonalną jako proces zarządzania uczuciami zgodnie z normami instytucji; w wielu kontekstach troska jest wymuszona, nieuznana i wyzyskiwana, a więc staje się narzędziem reprodukcji nierówności. Z kolei Pierre Bourdieu pokazywał, że praktyki codzienności są nasycone dystynkcją, a to, co uchodzi za „zdrowy styl życia" lub „dobrą organizację", bywa formą symbolicznej dominacji. Psychoperformans musi więc odróżniać troskę emancypacyjną od troski dyscyplinującej: ta pierwsza zwiększa sprawczość i odwracalność relacji, ta druga zwiększa kontrolę i presję zgodności. W planie sytuacyjnym jest to rozróżnienie techniczne: czy praktyka wzmacnia prawo do przerwania, prawo do odmowy interpretacji, prawo do renegocjacji granic; czy raczej wzmacnia „poprawne" zachowanie, które jest nagradzane uznaniem prowadzącego lub grupy.

W tym miejscu teoria praktyk dostarcza precyzyjnych narzędzi opisu. Theodore R. Schatzki, Andreas Reckwitz i Elizabeth Shove opisywali praktyki jako układy czynności, kompetencji, znaczeń i materialności, które są powtarzane i dzięki temu wytwarzają stabilność społeczną. Michel de Certeau wprowadził rozróżnienie strategii i taktyk: strategie należą do instytucji i porządku dominującego, taktyki są sposobami „radzenia sobie" i przechwytywania przestrzeni w codzienności. Mikropolityka troski w psychoperformansie jest właśnie taktyką w sensie de Certeau: przechwyceniem czasu, uwagi i materialności na potrzeby innego reżimu życia. Plan sytuacyjny działa tu jako technologia taktyczna: wprowadza „mikroodstępstwo", które jest na tyle małe, by było wykonalne, ale na tyle strukturalne, by zmieniało łańcuch praktyki. Zamiast wielkich deklaracji pojawia się precyzyjna manipulacja sekwencją: gdzie pojawia się obiekt–klucz, kiedy następuje przełączenie między kanałami, jak długo trwa faza ciszy, jaką funkcję pełni światło (widzialność/ukrycie), jak dźwięk reguluje pobudzenie, jak słowo działa jako narzędzie ramowania, a nie jako interpretacyjny przymus.

Istotny jest tu także wymiar materialno-sieciowy. Bruno Latour i Michel Callon, formułując teorię aktora-sieci, pokazali, że sprawczość jest rozproszona między ludzkimi i nieludzkimi aktorami, a rzeczy (artefakty, urządzenia, dokumenty) współkonstytuują porządek społeczny. W mikropolitykach troski szczególnie ważne są właśnie te „nieludzkie" elementy: budzik, kalendarz, telefon, drzwi, stół, kubek, światło, dźwięk, droga do pracy, infrastruktura miasta. Psychoperformans, wprowadzając obiekt–klucz, świadomie reorganizuje sieć: wprowadza mediator, który ma przechwycić uwagę i przestawić trajektorię praktyki. W tym sensie obiekt–klucz nie jest metaforą ani rekwizytem; jest narzędziem socjotechnicznym, które może zmieniać dystrybucję sprawczości, o ile zostanie osadzony w realnej praktyce codzienności. Mikropolityka troski staje się wówczas projektowaniem infrastruktury: nie w skali państwa, lecz w skali rytuałów dnia.

Rytuały codzienności mają także wymiar moralny i afektywny, który bywa mylony z „psychologią”. W rzeczywistości jest to problem porządku społecznego: jak wytwarzane są zobowiązania, jak rozdzielane jest uznanie, jak stabilizuje się poczucie przynależności. Goffmanowska praca nad twarzą, Collinsowska energia emocjonalna, Durkheimowska solidarność oraz foucaultowska normalizacja spotykają się tu w jednym punkcie: codzienność jest miejscem, gdzie afekt jest regulowany przez normy. Psychoperformans, jeśli ma działać jako narzędzie troski, musi rozumieć, że zmiana afektywna jest równocześnie zmianą społeczną: przesunięciem w tym, co wolno czuć, jak wolno to okazywać, komu wolno to komunikować i z jakimi konsekwencjami. Mikropolityka troski polega więc na tym, by zaprojektować nowe, lokalnie adekwatne rytuały, które zmieniają reguły gry bez eskalacji konfliktu i bez wytwarzania mikroautorytaryzmu.

Jeżeli 41.1 ma utrzymać najwyższy rygor socjologiczny, to rytuały codzienności należy opisać nie tylko jako powtarzalność, ale jako formatowanie podmiotowości w mikroskali — w tym formatowanie, które jest polityczne, ponieważ decyduje o tym, jakie formy życia są możliwe i dla kogo. Współczesna socjologia i antropologia praktyk podkreślają, że „codzienność” nie jest neutralnym tłem, lecz miejscem, w którym infrastruktury, instytucje i normy wchodzą w ciało. Foucaultowski opis dyscypliny i biowładzy, rozwinięty w analizach rządzenia (governmentality), pokazuje, że normy działają poprzez rutyny: przez to, jak wstajesz, jak odpowiadasz na komunikaty, jak zarządzasz dostępnością, jak internalizujesz rytm produktywności. Nikolas Rose i Peter Miller opisywali nowoczesne techniki zarządzania jednostką jako systemy, które produkują „odpowiedzialnego” i „samokontrolującego” się podmiotu; w praktyce codzienności oznacza to, że rytuały są sprzęgnięte z oceną moralną. Psychoperformans, wchodząc w tę przestrzeń, może działać jako praktyka emancypacyjna tylko wtedy, gdy nie przyjmuje bezkrytycznie norm „dobrego funkcjonowania”, lecz rozpoznaje je jako reżimy, które można negocjować.

Właśnie dlatego mikropolityki troski trzeba zdefiniować jako praktyki rekonfiguracji norm, a nie jako „dbanie o siebie” rozumiane hedonistycznie lub produktywistycznie. Audre Lorde pisała o self-care jako akcie politycznym w warunkach opresji, podkreślając, że troska nie jest luksusem, lecz warunkiem przetrwania; w tym duchu troska staje się narzędziem oporu wobec wyczerpania narzucanego przez systemy dominacji. Z kolei Michel de Certeau, mówiąc o taktykach codzienności, wskazywał, że ludzie przechwytują przestrzenie narzucone przez strategie instytucji; mikropolityka troski w psychoperformansie jest właśnie takim przechwyceniem: odzyskaniem czasu, uwagi i relacji z własnym ciałem oraz otoczeniem. Nie jest to jednak „prywatna sprawa”, ponieważ odzyskanie zasobów uwagi i energii zmienia zdolność uczestnictwa w życiu społecznym, zdolność do granic i zdolność do solidarności. Socjologicznie troska jest zatem formą redystrybucji: zmienia, kto i kiedy ma dostęp do zasobów koniecznych do funkcjonowania.

Aby uniknąć banalizacji, trzeba doprecyzować, co w psychoperformansie jest „rytuałem” w sensie formalnym. Randall Collins w teorii rytuałów interakcyjnych wskazywał cztery elementy: współobecność, barierę wobec outsiderów, wspólny fokus uwagi oraz wspólny nastrój, których rezultatem jest energia emocjonalna i symbole grupowe. W codzienności elementy te często występują w wersji minimalnej: współobecność może być mediowana cyfrowo, bariera wobec outsiderów może być granicą prywatności, wspólny fokus może być wywołany obiektem–kluczem, a wspólny nastrój może być stabilizowany przez rytm i powtórzenie.

Psychoperformans może więc projektować rytuały codzienności jako mikro-rytuały interakcyjne: takie, które generują energię emocjonalną nie przez spektakl, lecz przez stabilizację wspólnego pola uwagi i uznania. Jest to szczególnie istotne w praktykach, które nie chcą opierać się na ekstazie lub intensyfikacji, ale na trwałej reorganizacji relacji.

Jednocześnie trzeba wprowadzić krytyczną analizę tego, co w socjologii nazywa się moralną ekonomią codzienności. E. P. Thompson używał pojęcia „moral economy" do opisu norm sprawiedliwości w życiu społecznym; w późniejszych kontekstach moralna ekonomia może opisywać to, jak codzienne rytuały dystrybuują poczucie winy, zasługi, uznania i wstydu. Arlie Russell Hochschild, analizując pracę emocjonalną, pokazała, że normy emocjonalne są narzędziem instytucjonalnej kontroli; w codzienności oznacza to, że troska bywa wymuszana, a rytuały „życzliwości" bywają przemocą, jeśli są jednostronne. Psychoperformans musi więc rozpoznawać, kiedy rytuał troski jest autentycznie relacyjny, a kiedy jest mechanizmem, który podtrzymuje nierównowagę: jedna strona daje, druga bierze; jedna strona „utrzymuje emocje", druga korzysta. Mikropolityka troski jako praktyka emancypacyjna musi wprost zawierać zasadę symetrii lub przynajmniej zasadę jawności asymetrii: jeśli asymetria jest nieunikniona (np. w relacjach opieki), musi być uznana i zabezpieczona, aby nie stała się wyzyskiem.

W psychoperformansie zasadniczym narzędziem mikropolityk troski jest projektowanie granic jako rytuałów, a nie jako deklaracji. Socjologia interakcji (Goffman) oraz etnometodologia (Garfinkel) pokazują, że granice są wytwarzane w praktyce: poprzez to, co się mówi i czego się nie mówi, poprzez czas odpowiedzi, poprzez formuły odmowy, poprzez rytuały zakończenia kontaktu. Mikropolityka troski polega na wprowadzeniu odwracalnych rytuałów granicowania: precyzyjnych sekwencji słowa, gestu i obiektu–klucza, które umożliwiają zakończenie interakcji bez eskalacji konfliktu i bez utraty twarzy. Tu właśnie psychoperformans korzysta ze swojej performatywnej natury: granica nie jest abstrakcyjna, jest wykonaniem. Wykonanie granicy jest równocześnie rekonstrukcją normy: „wolno mi przerwać", „wolno mi odmówić", „wolno mi nie tłumaczyć się", „wolno mi nie interpretować". W socjologii te formuły są realnymi interwencjami w porządek interakcyjny; zmieniają reguły i w konsekwencji zmieniają strukturę władzy w mikroskali.

W tym miejscu szczególnie istotne staje się pojęcie mikroinstytucji. Psychoperformans, nawet solowy, tworzy mikroinstytucję czasu i uwagi: wyznacza okno, ustanawia reguły, wprowadza obiekt–klucz jako mediator, organizuje światło i dźwięk jako reżimy widzialności i słyszalności. Jeśli praktyka jest grupowa, mikroinstytucja staje się jeszcze bardziej realna: pojawiają się role, normy, oczekiwania, hierarchie prestiżu i ryzyko autorytaryzacji. Socjologia organizacji i instytucji uczy, że instytucje nie zaczynają się od budynku, tylko od reguł i ich egzekwowania; dlatego mikropolityka troski w psychoperformansie wymaga rygoru proceduralnego: protokołów przerwania, braku przymusu interpretacji, dystrybucji sprawczości i przejrzystości roli prowadzącego. Bez tego rytuały troski mogą stać się rytuałami dominacji, choćby w miękkiej formie.

Warto też wprowadzić perspektywę sieciową, która pozwala opisać mikropolityki troski jako reorganizację relacji i zasobów. Mark Granovetter pisał o sile słabych więzi; w codzienności często to słabe więzi (krótkie kontakty, sąsiedztwo, mikrorelacje instytucjonalne) decydują o dostępie do wsparcia, informacji i uznania. Psychoperformans może projektować rytuały codzienności tak, by wzmacniać pewne więzi (np. relacje troskowe, relacje solidarności) oraz

neutralizować inne (np. relacje oparte na przymusie dostępności). Mikropolityka troski jest w tym sensie polityką sieci: decyzją, komu i kiedy daję uwagę, w jakiej formie, z jaką granicą. Z perspektywy Bourdieu to decyzja o dystrybucji kapitału społecznego; z perspektywy Collinsa — decyzja o tym, gdzie wytwarzana jest energia emocjonalna i jakie symbole ją stabilizują.

Aby domknąć 41.1 w sposób naukowo użyteczny dla całej książki, potrzebna jest typologia rytuałów codzienności, która nie będzie jedynie klasyfikacją opisową, lecz narzędziem konstrukcyjnym dla planów sytuacyjnych. Typologia w socjologii pełni funkcję operacyjną: pozwala porównywać przypadki, wykrywać mechanizmy i projektować interwencje bez iluzji uniwersalizmu. Max Weber traktował typ idealny jako narzędzie analizy, nie jako opis rzeczywistości; analogicznie w psychoperformansie typologie rytuałów codzienności powinny być traktowane jako modele, które pomagają rozróżniać funkcje i ryzyka. W praktyce proponuję pięć podstawowych typów rytuałów codzienności, odpowiadających logice sekwencji i naprawy porządku interakcyjnego: rytuały wejścia, rytuały podtrzymania, rytuały przełączenia, rytuały domknięcia oraz rytuały naprawy. Każdy z tych typów ma swoją socjologiczną funkcję, swoje typowe deformacje oraz swoje miejsce w mikropolitykach troski.

Rytuały wejścia są procedurami inicjowania sytuacji i ustanawiania ramy (Goffman): określają „co tu się będzie działo" oraz jakie obowiązują reguły. W codzienności rytuały wejścia są często automatyczne: wejście w tryb pracy, wejście w tryb komunikacji, wejście w relację opiekuńczą, wejście w przestrzeń publiczną. W psychoperformansie rytuał wejścia powinien być projektowany jako minimalna, odwracalna konstrukcja, która nie sakralizuje działania i nie tworzy mikroautorytetu. Rytuał wejścia powinien więc raczej stabilizować wspólny fokus uwagi (Collins) niż produkować aurę „inicjacji". Jego funkcją jest redukcja chaosu wejściowego: przejście od dystrakcji do uwagi, od rozproszenia do sekwencji, od presji czasu do zdefiniowanego okna. Deformacją rytuału wejścia jest autorytaryzacja: gdy wejście staje się testem lojalności lub prestiżu, a uczestnik zaczyna obawiać się „złego wejścia". Mikropolityka troski wymaga, by rytuał wejścia zawierał prawo do przerwania już na tym etapie oraz prawo do nieinterpretowania: wejście ma otwierać przestrzeń, nie zamykać ją w kodzie.

Rytuały podtrzymania są procedurami utrzymania rytmu i ciągłości działania w warunkach codziennych zakłóceń. W socjologii praktyk (Shove, Reckwitz, Schatzki) podtrzymanie jest tym, co reprodukuje praktykę jako układ czynności, kompetencji i materialności. W psychoperformansie rytuały podtrzymania nie powinny być mylone z „dyscypliną"; są raczej technologiami utrzymania łagodnej stabilności uwagi i afektu. Przykładowo, rytuał podtrzymania może być krótką procedurą powrotu do obiektu–klucza jako mediatora, gdy pojawia się dystrakcja, bez karania się i bez presji perfekcji. Deformacją jest produktywizm: rytuał podtrzymania zaczyna działać jak narzędzie samonadzoru, w którym każde odstępstwo jest „porażką". Z perspektywy Hochschild byłaby to forma pracy emocjonalnej wykonywanej na sobie pod presją norm; mikropolityka troski musi temu przeciwdziałać, projektując podtrzymanie jako praktykę nieoceniającą, z wbudowaną możliwością redukcji intensywności.

Rytuały przełączenia są kluczowe, ponieważ większość napięć codzienności wynika nie z samych sytuacji, lecz z braku łagodnych przejść między nimi. Turnerowska logika liminalności pokazuje, że przejścia są strefami niestabilności; Goffmanowskie ramy często się zderzają, gdy jednostka musi przełączyć się z jednej definicji sytuacji w inną. W życiu społecznym przełączenia są punktem, w którym najsilniej działają normy i wstyd: „powinienem już być w trybie pracy",

„powinienem już odpisać", „powinienem już przestać być zmęczony". Psychoperformans może projektować rytuały przełączenia jako mikroliminalne sekwencje, które redukują tarcie między ramami: przejście z pracy do domu, z kontaktu publicznego do prywatności, z pobudzenia do wyciszenia. W planie sytuacyjnym przełączenie jest miejscem, w którym szczególnie skutecznie działa kanał światła i dźwięku jako reżimy widzialności i rytmu: nie po to, by „magicznie" zmieniać stan, lecz po to, by dać ciału i relacji sygnał zmiany ramy. Deformacją rytuału przełączenia jest teatralizacja: przejście staje się spektaklem, który wymaga intensywności, zamiast być narzędziem łagodnej reorganizacji. Mikropolityka troski wymaga, by przełączenie było krótkie, odwracalne i pozbawione prestiżu.

Rytuały domknięcia są procedurami wyjścia, które zabezpieczają relację i ograniczają zaleganie napięcia. W codzienności domknięcia bywają zaniedbywane: praca „wylewa się" na wieczór, komunikacja „wylewa się" na sen, konflikt „wylewa się" na kolejny dzień. Collinsowska energia emocjonalna wytwarzana w interakcjach bez domknięcia może zostać uwięziona jako napięcie; Goffmanowska praca nad twarzą bez domknięcia generuje lęk przed utratą statusu. Psychoperformans może projektować rytuały domknięcia jako minimalne procedury zamknięcia okna: znak końca, który nie wymaga interpretacji i nie wymaga „wniosku". To jest fundamentalne dla antyautorytarności: domknięcie nie jest egzaminem z sensu, tylko czynnością organizującą czas. Deformacją rytuału domknięcia jest presja podsumowania, która przekształca praktykę w system raportowania i wytwarza mikrohierarchię „tych, którzy zrozumieli". Mikropolityka troski wymaga, by domknięcie było wolne od przymusu narracji.

Rytuały naprawy są najważniejszym narzędziem etycznym, ponieważ w każdej praktyce społecznej dochodzi do naruszeń: nieporozumień, przekroczeń granic, błędów lokalności znaczeń. W etnometodologii Garfinkla naprawa (repair) jest mechanizmem, dzięki któremu porządek społeczny trwa mimo ciągłych pęknięć; w analizie konwersacyjnej naprawa jest formalnym procesem przywracania sensu. W psychoperformansie rytuał naprawy powinien być projektowany jako protokół: przerwanie, nazwanie minimalne (bez pełnej spowiedzi), renegocjacja granicy, powrót lub zakończenie. To jest mikropolityka troski w czystej postaci: troska nie polega na braku konfliktu, lecz na posiadaniu narzędzi naprawy bez przemocy symbolicznej. Deformacją rytuału naprawy jest moralizacja: przekształcenie naprawy w osąd, który stabilizuje hierarchię. Dlatego protokół naprawy musi być proceduralny i odwracalny, a nie interpretacyjny.

Wszystkie pięć typów rytuałów może być w psychoperformansie stabilizowanych poprzez obiekt–klucz jako operator granicy. W logice ANT (Latour) obiekt–klucz działa jako mediator, który reorganizuje relacje, ale w 41.1 szczególnie ważne jest, że obiekt może przejąć funkcję „bezpiecznika" w sytuacji napięcia: umożliwia przerwanie bez konfrontacji, umożliwia przełączenie bez tłumaczenia, umożliwia domknięcie bez sporu o sens. Obiekt–klucz, jeśli jest lokalnie czytelny i odwracalny semantycznie, redukuje presję interpretacyjną: zamiast wymagać wyznania i uzasadnienia, pozwala wykonać czynność granicowania. To jest mikropolityka troski jako technologia: przeniesienie ciężaru z dyskursu na procedurę, z moralizowania na operacyjność.

Domykając 41.1, można więc powiedzieć, że rytuały codzienności w psychoperformansie są narzędziem socjologicznie precyzyjnym: rekonfigurują ramy (Goffman), wytwarzają energię emocjonalną (Collins), ograniczają pracę emocjonalną jako wyzysk (Hochschild), przechwytują

strategie instytucji jako taktyki (de Certeau) oraz reorganizują sieci sprawczości (Latour). Mikropolityki troski polegają na projektowaniu tych rytuałów tak, by były odwracalne, antyautorytarne i antyproduktywistyczne: aby zwiększały sprawczość bez wytwarzania nowych hierarchii, aby stabilizowały relacje bez kolonizacji doświadczenia, aby umożliwiały naprawę bez przemocy symbolicznej. W tym sensie psychoperformans jest praktyką socjotechniczną: nie tyle „pracą nad sobą", ile pracą nad mikrosystemami życia wspólnego.

41.2. Kapitał społeczny, afektywny i relacyjny

Jeżeli perspektywa socjologiczna ma realnie „trzymać" psychoperformans, nie wystarczy mówić o relacjach w języku intuicji; trzeba wejść w aparat kapitałów, czyli w język zasobów, konwersji i nierówności. Pierre Bourdieu zdefiniował kapitał społeczny jako sumę zasobów aktualnych i potencjalnych powiązanych z trwałą siecią relacji, a zarazem pokazał, że kapitały istnieją w polu, gdzie stawką jest uznanie, prestiż i możliwość reprodukcji pozycji. W tym ujęciu psychoperformans nie jest neutralnym „ćwiczeniem", ale mikrotechniką, która może zmieniać dystrybucję kapitałów w skali jednostki i mikrogrupy: albo buduje zasoby relacyjne (zaufanie, rozpoznawalność, wiarygodność, zdolność negocjacji), albo je konsumuje (przeciążając relacje, wzmacniając zależności, generując długi wdzięczności). To jest jedna z głównych przyczyn, dla których w psychoperformansie plan sytuacyjny musi być projektowany jako mikroinstytucja odwracalna: kapitał społeczny łatwo przechodzi w mechanizm dominacji, gdy praktyka zaczyna produkować asymetrię autorytetu.

W tradycji amerykańskiej James S. Coleman opisywał kapitał społeczny jako zasób funkcjonalny zakorzeniony w strukturach relacji, umożliwiający koordynację działań; Robert D. Putnam popularnie przeciwstawiał kapitał wiążący (bonding) i pomostowy (bridging), pokazując, że jedne sieci wzmacniają spójność wewnętrzną, a inne zwiększają dostęp do zasobów i mobilności. Psychoperformans w praktyce dotyka obu typów, ale musi je rozróżniać, bo niosą różne ryzyka. Kapitał wiążący bywa oparty na intensywności, podobieństwie i wspólnych symbolach; jest skuteczny w wytwarzaniu poczucia bezpieczeństwa, ale może wzmacniać zamknięcie i presję konformizmu. Kapitał pomostowy bywa mniej emocjonalnie intensywny, za to zwiększa sprawczość w polu instytucji i świata społecznego: otwiera kanały informacji, rekomendacji, dostępu do wsparcia, a także redukuje izolację. Plan sytuacyjny psychoperformansu, w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, może być projektowany tak, by budować oba rodzaje kapitału w sposób nieautorytarny: wzmacniać więź bez sekciarskiej ideologizacji oraz budować pomost bez instrumentalizacji uczestników.

To rozróżnienie prowadzi do precyzyjniejszej analizy struktury sieci. Mark Granovetter w klasycznym tekście o sile słabych więzi pokazał, że dostęp do nowych zasobów i informacji często zależy nie od bliskich relacji, ale od luźnych połączeń, które łączą różne kliki. Ronald Burt rozwijał to jako teorię luk strukturalnych: przewagę w polu daje pozycja brokera, który spina rozłączne segmenty sieci. Nan Lin definiował kapitał społeczny wprost jako zasób osadzony w sieci, do którego uzyskuje się dostęp i który się mobilizuje. Z perspektywy psychoperformansu oznacza to, że „relacyjna skuteczność" działania nie polega wyłącznie na poczuciu bliskości, lecz na reorganizacji pozycji w sieci: czy jednostka potrafi inicjować kontakt, prosić o wsparcie, wchodzić w relacje bez auto-deprecjacji, utrzymywać granice bez eskalacji, korzystać z instytucji bez poczucia upokorzenia. Jeżeli plan sytuacyjny skupia się tylko na intensywności

doświadczenia, może paradoksalnie osłabić kapitał pomostowy, bo wzmacnia hermetyczną mikro-wspólnotę i redukuje zdolność do funkcjonowania w sieciach mieszanych.

Kapitał afektywny wymaga odrębnego ujęcia, bo nie jest to po prostu „emocja". Randall Collins opisywał energię emocjonalną jako rezultat rytuałów interakcyjnych: trwały zasób, który zwiększa pewność siebie, inicjatywę i zdolność do uczestnictwa; w tym sensie energia emocjonalna jest quasi-kapitałem, bo podlega kumulacji, transferom i erozji. Arlie Russell Hochschild pokazała z kolei, że emocje są regulowane normami i podlegają pracy, a więc mogą być wyzyskiwane; Sara Ahmed analizowała afekt jako ekonomię przywiązania i odpychania, gdzie uczucia „przyklejają się" do obiektów, osób i idei, produkując granice wspólnoty. Lauren Berlant opisywała „okrutny optymizm" jako afektywne przywiązanie do obietnic, które de facto utrudniają życie; Brian Massumi akcentował przedrefleksyjny wymiar afektu jako intensywności, która poprzedza narrację. Psychoperformans, o ile ma być praktyką troski, musi rozumieć, że afekt jest zasobem politycznym i relacyjnym: może wzmacniać sprawczość, ale może też produkować zależności, lojalności i presję interpretacyjną.

W praktyce planu sytuacyjnego kapitał afektywny nie powinien być utożsamiany z „mocnym przeżyciem". Kapitał afektywny jest raczej zdolnością do regulacji intensywności w relacji i do jej dystrybucji: do generowania uznania bez podporządkowania, do wytwarzania spokoju bez zamrożenia, do mobilizacji bez agresji, do bliskości bez naruszenia granic. W psychoperformansie kanały światło i dźwięk pełnią tu funkcję narzędzi organizujących rytm i nastrój, ale w sensie socjologicznym istotniejsze jest to, czy praktyka buduje trwałe zasoby energii emocjonalnej (Collins) czy tylko chwilowy pik, po którym następuje spadek i zależność od kolejnej sesji. Kapitał afektywny jest wtedy, gdy po działaniu rośnie zdolność do uczestnictwa w codziennych rytuałach bez nadmiernej pracy emocjonalnej, a nie wtedy, gdy rośnie intensywność narracji o sobie.

Kapitał relacyjny należy odróżnić zarówno od kapitału społecznego w sensie sieci, jak i od afektu jako intensywności. W relacyjnej socjologii Mustafa Emirbayer argumentował, że podstawową jednostką analizy nie jest „aktor", lecz relacja i proces; Nick Crossley rozwijał to w analizach sieci interakcyjnych i formowania się wspólnot praktyki. Kapitał relacyjny w tym duchu to zdolność do wytwarzania relacji, które są stabilne, negocjowalne i nieprzemocowe: relacji, które mają mechanizmy naprawy, domknięcia, przełączenia, uznania i granicowania. Jest to zasób w pełni zgodny z logiką mikropolityk troski: nie jest prywatną cechą charakteru, lecz kompetencją społeczną osadzoną w praktykach. Psychoperformans może tę kompetencję rozwijać, bo plan sytuacyjny jest laboratorium ram (Goffman): pozwala ćwiczyć przejścia między rolami, minimalizować utratę twarzy, redukować lęk przed odmową i budować protokoły komunikacji, w których słowo nie jest przemocą interpretacyjną, a gest nie jest naruszeniem.

Jednocześnie trzeba wprowadzić rygor krytyczny: kapitały zawsze mogą być zawłaszczane i konwertowane w dominację. Kapitał społeczny może stać się narzędziem ekskluzywności i wykluczania; kapitał afektywny może stać się narzędziem lojalności i zależności; kapitał relacyjny może stać się maską manipulacji, gdy ktoś doskonale „umie relacje", ale używa tej umiejętności do kontroli. W tradycji badań kapitału społecznego Alejandro Portes wielokrotnie wskazywał na negatywne konsekwencje silnych więzi: presję norm, ograniczanie mobilności, sankcje wobec odstępstw. Psychoperformans musi więc wpisywać w plan sytuacyjny zabezpieczenia antyautorytarne: prawo do przerwania, brak przymusu interpretacji, brak

sakralizacji prowadzącego, odwracalność ról oraz transparentność tego, co jest celem działania w sensie operacyjnym. Bez tych zabezpieczeń praktyka może „produkować kapitał", ale będzie to kapitał skolonizowany przez hierarchię.

Model konwersji kapitałów jest w psychoperformansie konieczny, ponieważ praktyka nie „dodaje" relacji do życia, lecz przestawia mechanizmy, w których relacje stają się zasobem, kosztem lub obciążeniem. W socjologii Bourdieu kluczowe jest to, że kapitały są wymienialne: kapitał kulturowy może być konwertowany w symboliczny, symboliczny w społeczny, a społeczny w ekonomiczny; ta konwersja jednak nigdy nie jest neutralna, bo jest regulowana przez pole, instytucje i normy uznania. Psychoperformans jako praktyka działająca na styku sztuki i troski nie jest poza polem: nawet jeśli działanie jest prywatne, jest osadzone w językach prestiżu, w wyobrażonych publicznościach, w instytucjonalnych standardach „rozwoju", w moralnych ekonomiach samodyscypliny. Dlatego konwersja kapitałów w psychoperformansie musi być traktowana jako ryzyko i jako możliwość: ryzyko, bo kapitał może zostać zawłaszczony przez hierarchię; możliwość, bo dobrze zaprojektowany plan sytuacyjny może przekształcać relacje w sprawczość bez produkcji przemocy symbolicznej.

Pierwsza oś konwersji dotyczy przejścia od kapitału afektywnego do kapitału społecznego, czyli od energii emocjonalnej (Collins) do mobilizowalnych więzi sieciowych (Lin, Granovetter). W codziennym życiu często obserwuje się, że jednostka ma „paliwo" emocjonalne, ale nie ma kanałów jego przekucia w relacje: albo brakuje słabych więzi, albo brakuje kompetencji inicjowania kontaktu, albo istnieje blokada normatywna (wstyd, lęk przed odmową, praca nad twarzą w sensie Goffmana). Psychoperformans może wprost projektować sekwencje, w których energia emocjonalna zostaje przypisana do konkretnego działania relacyjnego: np. do wysłania krótkiej wiadomości, do wykonania telefonu, do wejścia w instytucję, do rozmowy z sąsiadem, do prośby o wsparcie. Nie chodzi tu o „zadania coachingowe", lecz o socjotechniczny mechanizm: afekt jest modulowany i stabilizowany tak, by mógł zostać użyty do wejścia w interakcję bez eskalacji. W tym ujęciu plan sytuacyjny jest laboratorium przełączeń ram: od ramy prywatnej do ramy społecznej, od ramy intymnej do ramy instytucjonalnej. Jeśli tego nie ma, kapitał afektywny pozostaje kapitałem narracji: intensywnym przeżyciem, które nie zwiększa realnej sieci wsparcia.

Druga oś dotyczy przejścia od kapitału społecznego do kapitału relacyjnego, czyli od „posiadania sieci" do „posiadania relacji zdolnych do trwania, naprawy i negocjacji". Socjologia sieci uczy, że sama liczba kontaktów nie oznacza jakości relacji: sieć może być gęsta, ale toksyczna; może być szeroka, ale płytka. Kapitał relacyjny w ujęciu relacyjnej socjologii (Emirbayer, Crossley) jest zasobem procesowym: obejmuje protokoły naprawy, rytuały domknięcia, zdolność do granicowania i do uznania. Psychoperformans może działać tu poprzez projektowanie mikrorytuałów komunikacyjnych, w których słowo i gest nie są narzędziem dominacji, a obiekt–klucz pełni funkcję mediatora granicy. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny nie koncentruje się na „odczuciach", lecz na sekwencjach interakcyjnych: jak wejść w rozmowę, jak ją zakończyć, jak odmówić, jak przeprosić bez samoupokorzenia, jak przyjąć uznanie bez długu wdzięczności. To są mikromechanizmy, które Garfinkel i Goffman traktowaliby jako elementy porządku interakcyjnego; psychoperformans przenosi je w sferę świadomie projektowanego działania.

Trzecia oś dotyczy przejścia od kapitału relacyjnego do kapitału pomostowego (Putnam), czyli zdolności do działania w sieciach heterogenicznych: różnice klasowe, różnice kulturowe, różnice instytucjonalne. W praktyce to właśnie kapitał pomostowy decyduje o zdolności do korzystania z usług, do negocjowania praw, do współpracy z instytucjami, do tworzenia mikroinstytucji. Psychoperformans może wzmacniać ten kapitał, jeśli plan sytuacyjny zawiera komponent „ram instytucjonalnych": symulacje wejścia, ćwiczenia języka formalnego, przełączanie między rejestrami komunikacji, a także rytuały przełączeń, które minimalizują lęk i wstyd związany z instytucją. W języku Bourdieu byłaby to praca na habitusie i na kapitalizacji kompetencji kulturowych; w języku Goffmana — praca na definicji sytuacji i na strategiach utrzymania twarzy w przestrzeni normatywnej.

Ważnym operatorem konwersji jest obiekt–klucz, rozumiany jako mediator sieci (Latour). W 41.2 obiekt–klucz można opisać jako narzędzie redystrybucji kapitału w mikrosytuacjach: zmienia to, kto ma inicjatywę, jak rozkłada się odpowiedzialność, jak formułowane są prośby i odmowy. Obiekt–klucz potrafi „odpersonalizować" konflikt, czyli przenieść napięcie z relacji na procedurę: zamiast sporu o intencje pojawia się wykonanie gestu granicy, który jest czytelny i odwracalny. W socjologii organizacji analogiczną funkcję pełnią dokumenty, formularze i artefakty: nie tylko opisują, ale organizują działanie. Psychoperformans używa tego mechanizmu świadomie: obiekt–klucz staje się dokumentem w sensie performatywnym, który ustala reguły przełączeń, domknięć i naprawy.

Jednak obiekt–klucz może także generować ryzyka. Po pierwsze, może stać się fetyszem, a wtedy kapitał afektywny zaczyna się wiązać z obiektem w sposób zależnościowy; po drugie, może stać się symbolem przynależności, co zamienia kapitał wiążący w kapitał ekskluzywny; po trzecie, może zostać zinterpretowany jako insygnium autorytetu, co wzmacnia mikrohierarchię. Dlatego projektowanie obiektu–klucza w perspektywie 41.2 musi uwzględniać zasady antyautorytarne: materialna dostępność, brak ekskluzywności, semantyczna odwracalność, brak sakralizacji, możliwość substytutu. Te zasady są socjologicznie uzasadnione: przeciwdziałają produkcji symbolicznych barier wejścia, które tworzą zamknięte wspólnoty i generują negatywne efekty kapitału społecznego (Portes).

Kolejnym elementem modelu konwersji jest rozpoznanie kosztów kapitału, czyli tego, że zasoby relacyjne mają zawsze cenę. W socjologii sieci koszty mogą mieć formę zobowiązań, presji norm, długu wdzięczności, utraty autonomii; w antropologii wymiany Marcel Mauss opisywał dar jako relację, która wiąże i ustanawia zobowiązanie, nawet gdy jest „dobrowolna". Mikropolityki troski w psychoperformansie muszą zatem uwzględniać, że wsparcie i uznanie mogą wiązać; plan sytuacyjny powinien projektować relacje tak, by minimalizować przymus długu. To wymaga precyzyjnej pracy na rytuałach uznania: jak przyjmować pomoc bez wchodzenia w zależność, jak oferować pomoc bez narzucania, jak utrzymać symetrię w relacji, w której istnieje asymetria zasobów. Są to kwestie stricte socjologiczne, nie moralne: dotyczą struktur wymiany i władzy.

Wreszcie trzeba doprecyzować, że kapitał afektywny i relacyjny są silnie modulowane przez reżimy widzialności i komunikacji w epoce platform cyfrowych. Teorie społeczeństwa sieci (Manuel Castells) oraz analizy nadzoru i ekonomii uwagi wskazują, że relacje są dziś często pośredniczone, a rytuały uznania (lajki, komentarze, statusy) stają się quasi-walutą. Psychoperformans nie może ignorować tego środowiska, bo plan sytuacyjny, nawet prywatny,

jest realizowany w świecie, w którym uwaga jest towarem, a uznanie jest zarządzane algorytmicznie. Z perspektywy 41.2 oznacza to, że budowanie kapitału afektywnego i relacyjnego wymaga świadomego projektowania granic wobec platform: rytuałów domknięcia komunikacji, rytuałów przełączenia offline, obiektów–kluczy, które nie są ekranem. Jest to mikropolityka troski w warunkach ekonomii uwagi.

Domknięcie 41.2 wymaga jasnego rozpoznania, że w psychoperformansie kapitały nie są jedynie „zyskami" relacji, ale również mechanizmami ryzyka. Z punktu widzenia nauk społecznych nie ma „czystego kapitału": każde zagęszczenie więzi i każde wytworzenie energii emocjonalnej wytwarza koszty, presje normatywne i potencjalne asymetrie władzy. Alejandro Portes, krytykując idealizację kapitału społecznego, wskazywał, że silne sieci mogą produkować wykluczenie, kontrolę i ograniczenie mobilności; Putnamowskie rozróżnienie bonding/bridging ułatwia zobaczenie, że kapitał wiążący może wzmacniać wspólnotę, ale może też wzmacniać sekciarskość i przymus konformizmu. Psychoperformans, jeśli ma być praktyką troski i oporu, musi zatem projektować konwersję kapitałów w sposób, który maksymalizuje sprawczość i minimalizuje dominację. W praktyce oznacza to wprowadzenie mapy ryzyk i procedur ich redukcji jako części standardu planu sytuacyjnego.

Pierwsze ryzyko to fetyszyzacja afektu i narzędzi, czyli sytuacja, w której kapitał afektywny zostaje przywiązany do jednego rekwizytu, jednego miejsca lub jednej figury autorytetu. W psychoperformansie może to dotyczyć obiektu–klucza, który zaczyna pełnić funkcję talizmanu w sensie społecznym: stabilizuje poczucie kontroli, ale równocześnie produkuje zależność i obniża zdolność do przenoszenia sprawczości w inne konteksty. Z perspektywy teorii aktora-sieci (Latour) byłaby to niepożądana koncentracja mediacji: zamiast rozproszonej sprawczości sieć zaczyna się organizować wokół jednego węzła. Procedurą redukcji ryzyka jest zasada substytucji: obiekt–klucz powinien mieć alternatywy materialne i funkcjonalne, a plan sytuacyjny powinien okresowo testować, czy mechanizm działa także bez konkretnego rekwizytu. Zasada substytucji jest socjologicznie ważna, bo ogranicza tworzenie symbolicznych barier wejścia i redukuje możliwość przekształcenia praktyki w kult.

Drugie ryzyko to ekskluzywność kapitału społecznego, czyli przekształcenie kapitału wiążącego w mechanizm „my–oni", wzmacniający granice przynależności. W teorii rytuałów interakcyjnych Collinsa granica wobec outsiderów jest elementem rytuału; w praktyce psychoperformansu może to prowadzić do powstania mikro-wspólnoty, która buduje energię emocjonalną, ale ogranicza kapitał pomostowy. Procedurą redukcji jest projektowanie rytuałów „otwartych" i „zamkniętych" jako dwóch różnych formatów: rytuały wiążące powinny być równoważone rytuałami pomostowymi, czyli takimi, które zwiększają zdolność do działania w sieciach heterogenicznych (Putnam). Operacyjnie oznacza to włączanie do planów sytuacyjnych elementów kontaktu z instytucją, z przestrzenią publiczną, z relacjami słabymi, a nie tylko z mikrogrupą. Jest to także forma anty-zawłaszczenia w sensie społecznym: wspólnota nie „posiada" uczestnika, lecz pozostaje odwracalną mikroinstytucją.

Trzecie ryzyko to autorytaryzacja kapitału relacyjnego, czyli sytuacja, w której „kompetencja relacyjna" staje się narzędziem kontroli. W polu praktyk troski łatwo o mechanizm, w którym ktoś, kto lepiej operuje językiem relacji, uzyskuje przewagę symboliczną: może definiować, co jest „zdrowe", „dojrzałe", „autentyczne", a więc może kolonizować doświadczenie innych. Jest to klasyczna forma przemocy symbolicznej w sensie Bourdieu: dominacja realizowana przez

narzucenie kategorii percepcji i oceny. Procedurą redukcji jest zasada antyinterpretacyjna: plan sytuacyjny ogranicza presję wyjaśniania i narracji, a akcent przenosi na protokoły (wejścia, przełączenia, domknięcia, naprawy) oraz na prawo do odmowy interpretacji. W praktyce grupowej oznacza to również dystrybucję roli prowadzącego: rotację, jawność procedur, brak „tajemnej wiedzy", a także rozdzielenie funkcji organizacyjnej od funkcji interpretacyjnej.

Czwarte ryzyko to dług wdzięczności, opisany socjologicznie jako koszt wymiany. Marcel Mauss pokazał, że dar wiąże, nawet gdy jest prezentowany jako bezinteresowny; w relacjach troski „pomoc" może stać się mechanizmem dominacji, jeśli wytwarza zobowiązanie nie do spłacenia. Psychoperformans, jeśli ma budować kapitał społeczny i relacyjny, musi zatem projektować wymianę w sposób, który minimalizuje asymetrię. Procedurą redukcji jest rytuał uznania bez długu: forma podziękowania i domknięcia, która nie otwiera zobowiązania, oraz jasne rozdzielenie tego, co jest współpracą, od tego, co jest usługą lub rolą instytucjonalną. W praktyce oznacza to także unikanie „nadmiaru daru": oferowania wsparcia, którego nie można odwzajemnić i które wytwarza upokorzenie. To jest kluczowy element mikropolityk troski: troska nie może być przemocą pod płaszczem dobroci.

Piąte ryzyko, współczesne i często niedoszacowane, to platformizacja kapitału afektywnego i relacyjnego. W społeczeństwie sieci (Castells) relacje są coraz częściej mediowane przez platformy, które zarządzają widzialnością i uznaniem; ekonomia uwagi zamienia afekt w walutę. Psychoperformans może niechcący reprodukować ten mechanizm, jeśli zaczyna traktować widzialność i reakcje publiczności jako wskaźnik skuteczności. Procedurą redukcji jest projektowanie rytuałów offline i rytuałów ciszy komunikacyjnej, a także obiektów–kluczy, które nie są ekranami. W praktyce oznacza to świadome włączanie w plan sytuacyjny procedur domknięcia komunikacji cyfrowej: czasowych barier, rytuałów wyjścia z platform, oraz zabezpieczeń przed kompulsywną autoreferencją.

Po mapie ryzyk potrzebny jest model projektowy, który można stosować w planach sytuacyjnych jako standard. W perspektywie 41.2 standard można ująć w pięciu zasadach: (1) zasada konwersji jawnej — określanie, jaki kapitał ma być budowany i po co; (2) zasada równowagi bonding/bridging — każda praktyka wiążąca powinna mieć element pomostowy; (3) zasada substytucji mediatora — obiekt–klucz ma alternatywy; (4) zasada protokołów naprawy i domknięcia — relacja ma mechanizmy wyjścia bez eskalacji; (5) zasada antyautorytetu — brak sakralizacji, brak przymusu interpretacji, dystrybucja sprawczości. Te zasady można uznać za socjologiczny szkielet psychoperformansu: odpowiadają na problemy władzy, zobowiązania i reprodukcji norm w mikroskali.

Wreszcie, aby pojęcie „kapitału relacyjnego" nie pozostało metaforą, należy je zoperacjonalizować jako zestaw zdolności, które są rozpoznawalne jakościowo i porównywalne w czasie, bez wchodzenia w metrykę redukcyjną. Kapitał relacyjny w psychoperformansie można opisać jako: zdolność do inicjacji kontaktu bez auto-upokorzenia; zdolność do odmowy bez eskalacji; zdolność do domknięcia interakcji bez zalegania długu; zdolność do naprawy bez moralizacji; zdolność do utrzymania granic bez utraty twarzy; zdolność do przełączania ram bez gwałtowności. Każda z tych zdolności ma swoją strukturę interakcyjną (Goffman), swoją ekonomię afektywną (Collins), swoje koszty pracy emocjonalnej (Hochschild) i swoją pozycję w sieci zasobów (Lin, Granovetter). Psychoperformans może je rozwijać poprzez powtarzalne

rytuały codzienności, ale tylko wtedy, gdy plan sytuacyjny nie produkuje nowych hierarchii i nowych zależności.

Tak domknięta perspektywa kapitałów pokazuje psychoperformans jako praktykę, która działa na realnych zasobach społecznych: na sieciach, na uznaniu, na energii emocjonalnej, na protokołach interakcji. Jest to praktyka polityczna w sensie mikrologicznym: zmienia to, kto ma dostęp do troski, w jaki sposób, z jaką granicą, i z jakim kosztem. Nie jest to polityka deklaracji, ale polityka procedur. W tym sensie 41.2 przygotowuje przejście do 41.3, gdzie psychoperformans zostanie ujęty jako generator mikroinstytucji i form życia wspólnego: struktur odwracalnych, ale realnych, bo wytwarzanych przez rytuały, kapitały i relacje.

41.3. Formy życia wspólnego i mikro-instytucje

W perspektywie socjologicznej psychoperformans ujawnia swoją najbardziej doniosłą własność: nie jest jedynie praktyką autokonfiguracji jednostki, lecz technologią wytwarzania form życia wspólnego w mikroskali, czyli tymczasowych, odwracalnych układów norm, ról, granic i rytuałów. W tym sensie psychoperformans jest „instytucjonalny" nie dlatego, że potrzebuje organizacji, lecz dlatego, że każda powtarzalna praktyka, która stabilizuje zachowania i oczekiwania, staje się mikroinstytucją. Klasyczna socjologia instytucji od Émile'a Durkheima po Petera L. Bergera i Thomasa Luckmanna uczy, że instytucje powstają z habituacji i typizacji: to, co powtarzane, staje się oczekiwane, a to, co oczekiwane, staje się normą. Psychoperformans, budując plany sytuacyjne i rytuały codzienności, tworzy właśnie takie typizacje, lecz czyni to świadomie i krytycznie, z intencją antyautorytarną: mikroinstytucja ma być odwracalna, transparentna i korygowalna, a nie stabilizowana przez przemoc symboliczno-normatywną.

Z tego punktu widzenia „forma życia" nie jest dekoracyjną kategorią. W tradycji filozoficznej i społecznej termin ten wiąże się z analizą reguł i praktyk, które konstytuują sens działania; Ludwig Wittgenstein używał pojęcia formy życia jako tła, w którym język ma znaczenie, a więc jako infrastruktury zrozumiałości. Michel Foucault w późnych analizach etyki i technik siebie, a także Giorgio Agamben w refleksji nad formami życia i aparaturami (dispositifs), uwrażliwiają na fakt, że formy życia są zawsze splątane z władzą, normą i widzialnością. Psychoperformans, jeżeli ma być narzędziem troski i oporu, musi projektować formy życia wspólnego tak, by nie stawały się nową aparaturą dyscypliny. Dlatego rozdział 41.3 operuje na dwóch osiach jednocześnie: po pierwsze, jak mikroinstytucje troski powstają i jak działają; po drugie, jakie mechanizmy zabezpieczają je przed dryfem w stronę sekciarskiej wspólnotowości, paternalizmu lub mikroprzemocy.

W praktyce psychoperformansu mikroinstytucja jest kompozycją proceduralną. Składają się na nią: ramy sytuacyjne (Erving Goffman), rytuały interakcyjne i energia emocjonalna (Randall Collins), a także rozproszone mediacje materialne (Bruno Latour, Michel Callon), w których obiekt–klucz działa jako operator relacji, a nie jako fetysz. Wspólnota psychoperformansu nie jest zatem „grupą ludzi", lecz układem interakcyjnym, w którym role, granice i rytm są stabilizowane przez sekwencje w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Ten punkt jest zasadniczy: forma życia wspólnego nie wynika z deklaracji wartości, lecz z

infrastruktury praktyk. Jeśli infrastruktura praktyk jest nieprzejrzysta, łatwo generuje dominację; jeśli jest przejrzysta i odwracalna, może generować emancypację.

Szczególnie ważne jest tu rozróżnienie między „wspólnotą” a „kolektywem”. W klasycznych ujęciach Ferdinand Tönnies przeciwstawiał Gemeinschaft i Gesellschaft, podkreślając różnice między więzią opartą na bliskości a relacjami kontraktowymi; późniejsze analizy, zwłaszcza w socjologii sieci i socjologii relacyjnej (Mustafa Emirbayer), pokazują, że realne układy są hybrydalne i procesualne. Psychoperformans tworzy hybrydę: mikroinstytucję, w której elementy wspólnotowości (poczucie bezpieczeństwa, rytuały uznania, energia emocjonalna) łączą się z elementami porządku proceduralnego (protokoły przerwania, reguły granicowania, dystrybucja sprawczości). W tym sensie psychoperformans jest bardziej bliski temu, co Michel de Certeau nazywał taktykami codzienności, niż temu, co instytucje nazywają „programem”. Mikroinstytucja psychoperformansu jest taktyczna: powstaje na przecięciu strategii świata zewnętrznego (instytucji, norm produktywności, reżimów widzialności) i praktyk oporu w mikroskali.

Aby to uchwycić analitycznie, warto wprowadzić trzy parametry mikroinstytucji: stopień formalizacji, stopień dystrybucji sprawczości oraz stopień przepuszczalności granic. Stopień formalizacji dotyczy tego, na ile zasady są jawne, protokołowane i powtarzalne; brak formalizacji bywa mylony z wolnością, ale w praktyce sprzyja niejawnej hierarchii, bo władzę przejmuje ten, kto ma większy kapitał symboliczny i kompetencję językową. Stopień dystrybucji sprawczości dotyczy tego, czy decyzje i możliwość wpływu są rozproszone, czy skoncentrowane; w psychoperformansie dystrybucja sprawczości jest warunkiem antyautorytarnym, bo zabezpiecza przed „mistrzem znaczeń”. Stopień przepuszczalności granic dotyczy tego, czy mikroinstytucja jest otwarta na kapitał pomostowy (Robert Putnam) i słabe więzi (Mark Granovetter), czy też zamyka się w gęstym kapitale wiążącym, który łatwo przechodzi w kontrolę i presję normatywną (Alejandro Portes). Te trzy parametry pozwalają rozpoznawać, czy dana forma życia wspólnego w psychoperformansie jest emancypacyjna, czy reprodukcyjna wobec dominujących układów władzy.

Mikroinstytucje psychoperformansu są szczególnie interesujące jako „instytucje troski” w sensie politycznym. Joan C. Tronto, analizując troskę jako praktykę utrzymania i naprawy świata, wskazuje, że troska jest zawsze dystrybuowana nierówno i jest podatna na wyzysk; Arlie Russell Hochschild pokazała, że praca emocjonalna może być wymuszana i komodyfikowana. Psychoperformans, jeśli ma budować formy życia wspólnego, musi zatem wprost projektować ekonomię troski: kto niesie ciężar podtrzymania rytuału, kto ma prawo do odpoczynku, kto ma prawo do przerwania, kto ma prawo do nieuczestniczenia bez sankcji. W mikroinstytucji nie wystarczy „życzliwość”; potrzebna jest infrastruktura, która redukuje dług wdzięczności w sensie Marcel’a Maussa, ogranicza presję konformizmu i chroni osoby o mniejszym kapitale społecznym przed marginalizacją. W tym miejscu psychoperformans spotyka się z socjologią organizacji: reguły mają chronić, a nie dyscyplinować, co wymaga odwracalności i audytowalności procedur.

W praktyce planu sytuacyjnego mikroinstytucja psychoperformansu może być opisana jako konfiguracja pięciu mechanizmów: mechanizmu wejścia, mechanizmu synchronizacji, mechanizmu dystrybucji głosu, mechanizmu naprawy oraz mechanizmu domknięcia. Mechanizm wejścia stabilizuje ramę i minimalizuje hierarchię wejściową, dzięki czemu nie

powstaje „inicjacyjna bariera prestiżu”. Mechanizm synchronizacji ustanawia wspólny fokus uwagi i wspólną temporalność bez przymusu intensywności; w języku Collinsa jest to warunek energii emocjonalnej, ale w psychoperformansie energia nie ma być narzędziem lojalności, tylko zasobem sprawczości. Mechanizm dystrybucji głosu dotyczy tego, kto może mówić, jak mówić i czy w ogóle musi mówić; tutaj zasada braku przymusu interpretacji działa jako zabezpieczenie przed kolonizacją doświadczenia i przed przemocą dyskursu. Mechanizm naprawy jest protokołem chroniącym przed eskalacją konfliktu i przed moralizacją, zgodnie z logiką naprawy porządku interakcyjnego opisywanej w etnometodologii Harolda Garfinkla. Mechanizm domknięcia stabilizuje odwracalność: pozwala wyjść bez długu i bez sankcji. Te pięć mechanizmów pokazuje, że mikroinstytucja psychoperformansu jest konstrukcją techniczną, a nie emocjonalnym stanem.

Jeżeli mikroinstytucja psychoperformansu ma być rozpoznana z pełną precyzją socjologiczną, trzeba opisać jej „publiczność” i jej „normatywność” jako wytwarzane wewnątrz układu, a nie jako dane z zewnątrz. Publiczność w psychoperformansie nie jest wyłącznie zbiorem obserwatorów; jest funkcją relacji świadkowania, czyli społecznej technologii uznania i kontroli. W studiach performansu i w socjologii interakcji widzimy to wyraźnie: Goffmanowska scena i kulisy nie opisują teatru, lecz codzienność jako system zarządzania wrażeniem, gdzie obecność „innych” formatuje zachowanie; Judith Butler, rozwijając performatywność, pokazywała, że normy utrzymują się poprzez powtarzane akty, które są rozliczane przez widzialność. Psychoperformans wytwarza więc mikropubliczność nawet wtedy, gdy jest solowy: publicznością może być wyobrażony świadek, archiwum, przyszły czytelnik zapisu, instytucja, do której performer raportuje, a czasem sama kamera. Socjologicznie oznacza to, że mikroinstytucja wytwarza reżim widzialności, a reżim widzialności wytwarza normy.

Dlatego jednym z kluczowych zadań 41.3 jest opis mechanizmu „świadkowania” jako narzędzia troski, ale także jako narzędzia władzy. W tradycjach terapeutycznych i wspólnotowych świadek bywa figurą uznania; w tradycjach krytycznych świadek bywa figurą nadzoru. W psychoperformansie ta ambiwalencja musi być wbudowana w plan sytuacyjny jako element kontroli ryzyka: świadek ma wzmacniać kapitał relacyjny (zdolność do bycia widzianym bez upokorzenia), ale nie ma produkować presji interpretacyjnej. Goffmanowska praca nad twarzą uczy, że „bycie widzianym” jest zawsze związane z ryzykiem utraty twarzy; w mikroinstytucji psychoperformansu trzeba więc projektować świadkowanie jako rytuał nieoceniający, proceduralny i odwracalny. W przeciwnym razie mikropubliczność zacznie działać jak „trybunał sensu”, w którym praktyka jest rozliczana z intensywności i „autentyczności”, a to jest prosty mechanizm produkcji symbolicznej przemocy.

W tym miejscu mikroinstytucje psychoperformansu można rozróżnić na trzy tryby, które nie są „gatunkami”, lecz konfiguracjami norm i funkcji: tryb artystyczny, tryb troskowy oraz tryb obywatelski. Tryb artystyczny jest ukierunkowany na wytwarzanie formy i znaczenia w polu sztuki, a więc na kapitał symboliczny w sensie Bourdieu; tryb troskowy jest ukierunkowany na reorganizację rytuałów codzienności i relacji, a więc na kapitał relacyjny i afektywny; tryb obywatelski jest ukierunkowany na działanie w przestrzeni wspólnej i normatywnej, a więc na kapitał pomostowy (Putnam) oraz na kompetencje interakcji z instytucjami. Te tryby są społecznie różne, bo inaczej konstruują publiczność: w trybie artystycznym publicznością jest pole sztuki i jego instytucje; w trybie troskowym publicznością jest świadek-uczestnik i mikrogrupa; w trybie obywatelskim publicznością jest wspólnota lokalna, przestrzeń publiczna

i porządek normatywny. Ten podział jest metodologicznie użyteczny, bo pozwala rozpoznać, kiedy mikroinstytucja zaczyna dryfować: na przykład praktyka troskowa może zostać skolonizowana przez logikę artystycznego prestiżu, a praktyka obywatelska może zostać skolonizowana przez logikę spektaklu.

Aby te tryby były operacyjne, trzeba opisać ich parametry normatywne: co jest uznawane za „dobrą praktykę", jak rozdzielane jest uznanie, jakie są sankcje, jakie są procedury naprawy. W trybie artystycznym normatywność jest często niejawna, ale silna: kryteria wartościowania są zakorzenione w habitusie instytucji, w historii awangardy, w reżimach kuratorskich; Bourdieu w „Regułach sztuki" pokazywał, jak pole sztuki produkuje autonomię jako mechanizm wartościowania. W trybie troskowym normatywność ma tendencję do moralizacji („dobre intencje", „autentyczność", „rozwojowość"), co może wytwarzać presję; Hochschildowska praca emocjonalna może tu stać się niewidzialnym przymusem. W trybie obywatelskim normatywność jest związana z porządkiem publicznym, prawami, zasadami współżycia i konfliktu; tutaj mikropolityka troski musi być zdolna do deeskalacji i do negocjacji granic, nie tylko do „dobrej atmosfery". Psychoperformans jako mikroinstytucja musi więc posiadać protokoły, które są kompatybilne z każdym z tych trybów, a jednocześnie odporne na autorytaryzację.

W tym miejscu powraca problem formalizacji. W socjologii organizacji formalizacja bywa traktowana jako narzędzie kontroli, ale w mikroinstytucjach formalizacja może działać ochronnie: redukuje niejawne hierarchie, bo reguły są jawne i podlegają negocjacji. Jeżeli psychoperformans jest praktyką, która ma unikać przemocy symbolicznej, formalizacja minimalna jest konieczna. Minimalna formalizacja oznacza: jawny protokół wejścia, jawny protokół przerwania, jawny protokół naprawy, jawny protokół domknięcia oraz jawne zasady dokumentacji (audyt śladów) zgodne z etyką zapisu. Te protokoły są socjologicznie istotne, ponieważ przestawiają władzę z osoby na procedurę. W języku Latoura można powiedzieć: mediacja jest osadzona w artefaktach i regułach, a nie w charyzmie. W języku Webera: redukuje się ryzyko dominacji charyzmatycznej na rzecz racjonalności proceduralnej, ale bez totalnej biurokratyzacji, bo odwracalność pozostaje zasadą.

Przepuszczalność granic mikroinstytucji jest kolejnym parametrem, który decyduje o tym, czy forma życia wspólnego nie przejdzie w przemoc wspólnoty. Putnamowskie bridging jest tu kluczowe: mikroinstytucja, która buduje tylko bonding, zaczyna produkować normatywną presję „bycia takim jak my". W praktyce psychoperformansu przepuszczalność granic można projektować poprzez mechanizmy „wyjścia" i „wejścia": możliwość uczestnictwa epizodycznego, brak sankcji za nieobecność, brak wymogu opowiadania prywatnych treści, brak rytuałów inicjacyjnych oraz prawo do zachowania anonimowości w dokumentacji. To są mechanizmy, które wprost redukują ryzyko sekciarskości i zawłaszczenia. Socjologicznie jest to mechanizm antydominacyjny: ogranicza monopol na uznanie i na definicję sensu.

Ważną rolę w mikroinstytucjach psychoperformansu pełni także „materialna infrastruktura norm". Bruno Latour i Michel Callon uczyli, że porządek społeczny jest podtrzymywany przez sieci aktorów, w tym przez przedmioty, przestrzenie, dokumenty i technologie. W psychoperformansie to szczególnie widoczne: układ przestrzeni, dostępność wyjścia, natężenie światła, poziom dźwięku, odległość między ciałami, obecność obiektu–klucza, a także sposób dokumentowania — wszystko to jest aparaturą (Agamben) w sensie wytwarzania zachowań.

Mikroinstytucja troski musi więc projektować swoją materialność tak, aby wspierała odwracalność i bezpieczeństwo relacyjne: łatwe wyjście, brak przymusu ekspozycji, brak „centralnego miejsca autorytetu", możliwość przerwania przez gest lub obiekt–klucz, a nie przez konflikt słowny. Materialność nie jest tu dodatkiem: jest mechanizmem normatywności.

Domknięcie 41.3 wymaga przesunięcia akcentu z „wspólnoty" jako afektywnego stanu na mikroinstytucję jako prototyp polityczny i organizacyjny. Psychoperformans wytwarza formy życia wspólnego nie dlatego, że generuje bliskość, lecz dlatego, że ustanawia reguły współbycia: sposoby podejmowania decyzji, rozdział głosu, procedury naprawy, rytuały uznania, granice widzialności. To są elementy, które w teorii politycznej i socjologii organizacji odpowiadają za realne funkcjonowanie zbiorowości. W konsekwencji mikroinstytucja psychoperformansu może być traktowana jako laboratorium demokracji proceduralnej w mikroskali: ćwiczenie tego, jak wspólnota radzi sobie z różnicą, konfliktem, asymetrią i zmęczeniem, bez ucieczki w przemoc symboliczno-moralną. Ten punkt jest kluczowy dla całej perspektywy socjologicznej: mikropolityki troski nie są miękką wersją harmonii, lecz praktyką zarządzania napięciem w sposób nieautorytarny.

W tym miejscu warto doprecyzować, że mikroinstytucje psychoperformansu muszą dysponować mechanizmami dystrybucji głosu, które chronią przed dominacją dyskursu. W wielu praktykach wspólnotowych dominacja nie ma postaci jawnego przymusu, lecz postać „kompetencji mówienia": kto lepiej mówi, ten ma władzę nad interpretacją. Jest to klasyczny mechanizm przemocy symbolicznej w sensie Bourdieu: narzucenie kategorii opisu i oceny. Psychoperformans przeciwdziała temu nie przez wprowadzenie arbitra, ale przez proceduralizację: ograniczenie przymusu wypowiedzi, dopuszczenie form niewerbalnych, możliwość komunikowania granicy przez gest i obiekt–klucz, a także przez jawne protokoły przerwania. W języku Goffmana można powiedzieć, że mikroinstytucja powinna minimalizować sytuacje utraty twarzy, które są paliwem konfliktu i wycofania. W języku Collinsa: powinna wytwarzać energię emocjonalną bez budowania lojalności opartej na wstydzie.

Mikroinstytucje psychoperformansu są też miejscem, gdzie można ćwiczyć pracę z konfliktem bez eskalacji. W socjologii konfliktu i teorii interakcji kluczowa jest zdolność do naprawy (repair) i domknięcia: Garfinkel i tradycja analizy konwersacyjnej pokazują, że porządek społeczny trwa dzięki temu, że ludzie potrafią korygować nieporozumienia, przepraszać, renegocjować sens. Psychoperformans, poprzez protokoły naprawy, może stać się narzędziem treningu tej zdolności, ale tylko wtedy, gdy protokoły są wolne od moralizacji. Moralizacja jest formą przemocy symbolicznej, bo przenosi konflikt z poziomu procedury na poziom „tożsamości" i „wartości osoby". Mikroinstytucja troski powinna więc posiadać protokół naprawy, w którym: przerwanie jest legalne, wyjaśnienie jest minimalne i niewymuszone, renegocjacja granicy jest nadrzędna, a powrót do działania jest możliwy bez utraty statusu. Taki protokół jest realną polityką w mikroskali: zamiast rozstrzygania winy jest przywracanie zdolności współbycia.

W praktyce psychoperformansu szczególnie istotne jest także projektowanie „wyjścia" jako elementu instytucji. W teorii organizacji i w socjologii instytucjonalnej wiadomo, że instytucje utrzymują się nie tylko przez to, że oferują uczestnictwo, ale przez to, że utrudniają rezygnację: przez sankcje, przez presję norm, przez mechanizmy wstydu. Psychoperformans, jeśli ma być antyautorytarny, musi odwrócić tę logikę: wyjście ma być łatwe, nienapiętnowane i niegenerujące długu. To jest warunek przepuszczalności granic i warunek, by kapitał wiążący

nie przechodził w kapitał ekskluzywny. Z perspektywy Putnama bridging jest możliwe tylko wtedy, gdy uczestnik nie jest „przywiązany" do mikroinstytucji jako jedynego źródła uznania. Z perspektywy Maussa redukcja długu wdzięczności jest warunkiem wolności relacyjnej. Wyjście jest więc podstawowym urządzeniem etycznym mikroinstytucji: chroni przed zawłaszczeniem.

Warto wprowadzić tu jeszcze jedną kategorię: trwałość form życia wspólnego jako zdolność do utrzymania odwracalności w czasie. Trwałość nie oznacza „ciągłości grupy" ani „stałej obecności", lecz zdolność do ponawiania protokołów bez eskalacji dominacji. Trwałość można rozpoznać jakościowo poprzez wskaźniki procesowe, które nie redukują złożoności do metryki, ale umożliwiają audyt driftu: (1) czy protokół przerwania jest realnie używany i czy nie jest sankcjonowany; (2) czy naprawa odbywa się bez moralizacji; (3) czy dystrybucja głosu nie ulega koncentracji; (4) czy przepuszczalność granic się utrzymuje; (5) czy obiekt–klucz pozostaje mediatorem, a nie fetyszem; (6) czy mikropubliczność nie przekształca się w trybunał sensu. Te wskaźniki są zgodne z logiką socjologii praktyk: chodzi o procesy, nie o deklaracje.

W tym kontekście psychoperformans jako mikroinstytucja może być opisany jako infrastruktura „mikroobywatelskości". Mikroobywatelskość to zdolność do współbycia w różnicy bez eskalacji przemocy symbolicznej, do negocjowania norm bez tyranii większości i bez tyranii kompetencji, do uznania bez długu i do konfliktu bez upokorzenia. Jest to zbieżne z tym, co w nowoczesnych teoriach demokracji proceduralnej uznaje się za warunek wspólnoty, ale w psychoperformansie przeniesione jest na poziom codziennych rytuałów. W tym sensie 41.3 jest łącznikiem między socjologią a kolejnymi perspektywami książki: estetyczno-krytyczną (bo forma i dokumentacja stają się narzędziami instytucji) oraz prawną i bioetyczną (bo mikroinstytucje wymagają zasad bezpieczeństwa, zgód i odpowiedzialności).

Domykając, można powiedzieć, że psychoperformans w perspektywie 41.3 jest technologią projektowania form życia wspólnego: prototypowaniem mikroinstytucji, które są odwracalne, transparentne i zdolne do naprawy. Wytwarza wspólnotę nie jako emocjonalną mgłę, lecz jako porządek interakcyjny: ramy (Goffman), rytuały i energię (Collins), protokoły naprawy (Garfinkel), dystrybucję kapitałów (Bourdieu, Putnam, Granovetter) oraz materialne mediacje (Latour). Mikropolityka troski polega tu na tym, że instytucja jest zaprojektowana tak, aby wytwarzać sprawczość bez dominacji. To jest rdzeń socjologicznego rozpoznania psychoperformansu.

Perspektywa estetyczna i krytyczna

Perspektywa estetyczna i krytyczna jest w książce o psychoperformansie nie dodatkiem „o sztuce", lecz aparatem rozpoznania, że sama kategoria skutku i sensu w psychoperformansie jest wytwarzana estetycznie, a więc poprzez formę, kompozycję, rytm, materialność i reżimy widzialności. W praktykach, które przecinają sztukę, troskę i autoorganizację, estetyka nie jest dekoracją; jest technologią organizowania uwagi, afektu i relacji, a zarazem polem sporów o wartość, autorytet i dokument. Dlatego rozdział 42 nie ogranicza się do pytań „czy to jest sztuka", lecz podejmuje pytania: jakie są kryteria jakości działania, jak rozpoznawać spójność i adekwatność formy w planie sytuacyjnym, kiedy dokumentacja staje się dziełem, a kiedy jest

narzędziem nadzoru, oraz jak psychoperformans lokuje się w genealogii przejścia od sztuki obiektu do sztuki procesu.

W historii sztuki XX i XXI wieku przesunięcie od obiektu do procesu było jednym z najbardziej wpływowych zwrotów estetycznych i instytucjonalnych. Marcel Duchamp, rozszczelniając pojęcie dzieła przez readymade, otworzył perspektywę, w której decyzja, kontekst i gest konceptualny mogą konstytuować sens; John Cage wprowadził przypadek i czas jako tworzywo, redefiniując relację między intencją a wydarzeniem; Allan Kaprow, formułując happening, wprost przesunął uwagę z trwałego obiektu ku zdarzeniu, sytuacji i partycypacji. W nurcie performance art i body art (Carolee Schneemann, Marina Abramović, Vito Acconci) oraz w praktykach postminimalnych i poststudio (Robert Morris, Eva Hesse, procesualność materii) dzieło coraz częściej stawało się śladem działania, a nie stabilnym artefaktem. W Europie i w Polsce ten zwrot miał swoje silne genealogie: Tadeusz Kantor z Cricot 2, Jerzy Grotowski i jego „teatr ubogi", a także tradycje performance art i sztuki akcji rozwijane w różnych środowiskach. Psychoperformans wyrasta z tego pola, ale równocześnie przekracza je, bo procesualność nie służy tu wyłącznie krytyce estetycznej; służy też inżynierii relacji i mikropolityk troski.

Perspektywa estetyczna jest tu niezbędna także dlatego, że psychoperformans operuje na kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt jako na materiale kompozycyjnym. Każdy plan sytuacyjny jest w sensie ścisłym partyturą działania: rozkładem intensywności, rytmu, kontrastów, pauz, przełączeń i materialnych mediatorów. To czyni z psychoperformansu praktykę wrażliwą na kategorię formy, nawet wtedy, gdy nie jest prezentowana publicznie. Jednocześnie ta partyturowość wymusza krytyczne pytania: kiedy forma wspiera adekwatność i bezpieczeństwo relacyjne, a kiedy staje się narzędziem presji; kiedy intensywność jest precyzyjnie modulowana, a kiedy jest spektaklem; kiedy spójność jest wynikiem świadomej kompozycji, a kiedy jest przemocą interpretacyjną. Rozdział 42 będzie zatem operował językiem estetyki, krytyki instytucjonalnej i teorii performansu, ale w sposób ściśle funkcjonalny: po to, by dać narzędzia audytu jakości i sensu.

Nie da się też pisać o estetyce psychoperformansu bez rozpoznania instytucjonalnych reżimów wartościowania. Pierre Bourdieu pokazywał, że wartość artystyczna jest wytwarzana w polu sztuki przez instytucje, krytykę, kuratorów i system prestiżu; Arthur C. Danto i George Dickie formułowali teorie instytucjonalne sztuki, wskazując, że „sztuka" jest kategorią zależną od świata sztuki. Z perspektywy psychoperformansu oznacza to, że procesualne działania mogą być łatwo skolonizowane przez logikę prestiżu: dokumentacja, narracja o transformacji, radykalność gestu — wszystko to może stać się walutą symboliczną. Dlatego rozdział 42 będzie konsekwentnie rozróżniał jakość estetyczną planu sytuacyjnego od jego wartości symbolicznej w polu. Psychoperformans, jeśli ma być praktyką oporu, musi umieć działać bez uzależnienia od uznania instytucjonalnego, a jednocześnie musi umieć krytycznie negocjować relacje z instytucjami, gdy działa w przestrzeni publicznej i w polu sztuki.

Z perspektywy krytycznej kluczowa stanie się także problematyka dokumentacji. Peggy Phelan podkreślała ontologiczną efemeryczność performansu i nieufność wobec jego reprodukcji; Philip Auslander argumentował, że performans i mediatyzacja są współzależne, a kategoria „na żywo" jest historycznie negocjowana. Amelia Jones analizowała performans poprzez dokumentację, wskazując, że fotografia i zapis nie są tylko śladem, ale polem interpretacji i współobecności. W psychoperformansie dokumentacja ma dodatkowy ciężar: jest narzędziem

autoweryfikacji mechanizmu, ale może też stać się narzędziem nadzoru, autoeksploatacji lub instytucjonalnej kontroli. Rozdział 42 będzie więc operował nie tylko historią sztuki, ale także krytyką archiwum i reżimów widzialności: co zapisujemy, po co, kto to kontroluje, kiedy zapis jest dziełem, a kiedy przymusem.

Wreszcie, perspektywa estetyczna i krytyczna pozwala zdefiniować kryteria jakości psychoperformansu w sposób, który nie jest ani arbitralny, ani wyłącznie terapeutyczny. W dalszych podrozdziałach 42.2 i 42.3 wprowadzę rygorystyczne kryteria: spójność (zgodność kompozycji z mechanizmem działania), intensywność (modulacja energii bez przemocy i bez spektaklu) oraz adekwatność (lokalność znaczeń i kompatybilność z kontekstem społecznym), a także krytyczną analizę dokumentacji jako dzieła i jako narzędzia trwania. Tym samym rozdział 42 stanie się „mostem" między wcześniejszymi perspektywami (antropologiczną i socjologiczną) a kolejnymi (prawno-bioetyczną i polityczno-obywatelską): estetyka w psychoperformansie jest bowiem polem, gdzie spotykają się sens, odpowiedzialność i władza.

42.1. Od sztuki obiektu do sztuki procesu

42.1 jest w istocie rozdziałem o zmianie ontologii dzieła: o tym, jak w polu sztuki nowoczesnej i ponowoczesnej przesuwa się ciężar z trwałego artefaktu ku zdarzeniu, procedurze, relacji, partyturze i pracy temporalnej. W tym przesunięciu nie chodzi o prostą zamianę „rzeźby" na „akcję", lecz o zmianę ekonomii uwagi, instytucjonalnych kryteriów wartości oraz technologii sensu. Dzieło obiektowe, rozumiane modernistycznie, zakłada relatywnie stabilną materialność, możliwą do kolekcjonowania, konserwacji i ekspozycji w reżimach białego sześcianu. Michael Fried, krytykując minimalizm w tekście Art and Objecthood, opisywał „teatralność" jako zagrożenie dla autonomii dzieła; w praktyce spór Frieda z Donaldem Juddem, Robertem Morrisem czy Carlem Andre ujawniał, że „obiekt" nie jest tylko rzeczą, lecz układem relacji między czasem, ciałem widza i przestrzenią. Minimalizm i postminimalizm odsłoniły, że kontemplacja obiektu jest zawsze performatywnie uwarunkowana, a widz staje się komponentem sytuacji. Z perspektywy psychoperformansu jest to moment genealogicznie fundamentalny: już w minimalizmie i jego krytyce widać, że dzieło zaczyna działać jako operator uwagi i ciała, a nie jako autonomiczny nośnik znaczenia.

Druga linia tego przesunięcia prowadzi przez dematerializację i konceptualizację. Marcel Duchamp, wprowadzając readymade, rozszczelnił związek dzieła z warsztatową produkcją i przeniósł ciężar na gest wyboru, decyzję i kontekst instytucjonalny. Arthur C. Danto, analizując warunki możliwości „końca sztuki" jako narracji teleologicznej, oraz George Dickie w teorii instytucjonalnej pokazywali, że status dzieła jest współwytwarzany przez świat sztuki. Lucy R. Lippard i John Chandler, pisząc o dematerializacji obiektu sztuki, trafnie uchwycili, że rośnie rola idei, instrukcji, dokumentu i procesu, a maleje rola trwałego artefaktu. Sol LeWitt zsyntetyzował tę zmianę, traktując instrukcję jako rdzeń dzieła, a wykonanie jako realizację potencjału. Konceptualizm nie usunął materialności, lecz przesunął ją z obiektu na nośniki procedury: tekst, zapis, regułę, protokół, archiwum. To przesunięcie ma bezpośredni ekwiwalent w psychoperformansie, gdzie plan sytuacyjny działa jak partytura, a materialność dzieła bywa rozproszona między obiektem–kluczem, przestrzenią, światłem, dźwiękiem i reżimami uwagi.

Trzecia linia prowadzi przez sztukę akcji, happening, Fluxus i performans. Allan Kaprow budował happening jako wydarzenie oparte na partycypacji, rozciągnięte w czasie i zanurzone w codzienności, a nie w aurze ekspozycji; George Maciunas i środowiska Fluxusu rozwijały praktyki partytur zdarzeń, w których dziełem stawała się procedura, często banalna i antyheroiczna, ale precyzyjnie skomponowana. John Cage, przesuwając uwagę na czas, przypadek i słuchanie, ustanowił model estetyki, w której zdarzenie jest dziełem, a nie jego reprezentacją. W performance art i body art Carolee Schneemann, Marina Abramović czy Vito Acconci radykalizowali tę ontologię, czyniąc ciało i jego ekspozycję narzędziem krytyki, testem granic, a zarazem polem negocjacji widzialności. W Europie Wiedeński Akcjonizm, z figurami takimi jak Günter Brus, Otto Muehl i Hermann Nitsch, ujawnił, że procesualność może stać się także aparaturą przemocy symbolicznej i realnej, jeśli intensywność jest fetyszyzowana. Ten wątek jest dla psychoperformansu ostrzeżeniem metodologicznym: proces nie jest automatycznie etyczny; proces może być narzędziem dominacji, jeżeli brakuje protokołów bezpieczeństwa i odwracalności.

Równolegle rozwijała się sztuka procesu w sensie stricte materialnym, widoczna u Roberta Morrisa, Richarda Serry czy Evy Hesse, gdzie dzieło wynikało z zachowania materii, grawitacji, rozkładu i niepewności formy. Rosalind E. Krauss opisywała rozszerzone pole rzeźby, w którym praktyki przestrzenne i czasowe rozbijają tradycyjne klasyfikacje. Land art, z Robertem Smithsonem i Nancy Holt, przenosił dzieło w krajobraz i entropię, a tym samym w logikę nieodwracalnego czasu. Te tradycje pokazują, że „proces" jest nie tylko kwestią performera, ale kwestią świata: czasu, energii, materii, infrastruktury. Psychoperformans, jeśli ma być rozpoznany krytycznie, musi widzieć proces jako układ wieloagentowy, w którym obiekt–klucz nie jest rekwizytem, lecz elementem sieci, a działanie jest formą reorganizacji tej sieci w mikroskali.

W polskich genealogiach przesunięcie od obiektu do procesu miało wyjątkową intensywność i specyficzną instytucjonalność. Tadeusz Kantor budował praktyki na granicy teatru, happeningu i instalacji, gdzie obiekt stawał się aktorem, a aktor bywał uprzedmiotowiony, tworząc napięcie między materialnością a pamięcią. Jerzy Grotowski, w fazie teatru ubogiego i późniejszych poszukiwań parateatralnych, przesuwał ciężar z reprezentacji na działanie i relację, choć w innym reżimie niż sztuki wizualne. Akademia Ruchu rozwijała działania sytuacyjne i miejskie, w których proces i kontekst były tworzywem, a nie tłem. W tych tradycjach procesualność nie oznaczała rezygnacji z obiektu; przeciwnie, obiekt i przestrzeń działały jako operatory rytmu, pamięci i reguł. Psychoperformans dziedziczy tę ambiwalencję: deklaruje procesualność, lecz nie może wyrzec się obiektu, bo obiekt–klucz jest fundamentalnym operatorem znaczeń i granic w planie sytuacyjnym.

Zasadnicza konsekwencja tego przesunięcia polega na tym, że kryteria oceny nie mogą być przeniesione z obiektu na proces bez transformacji aparatu krytycznego. Jeżeli dzieło jest zdarzeniem, to jego jakość nie jest dana wyłącznie przez formę finalną, lecz przez spójność procedury, adekwatność relacji, modulację intensywności i etykę widzialności. Amelia Jones, analizując performans poprzez dokumentację, oraz Philip Auslander, opisując splątanie performansu i mediatyzacji, pokazali, że procesualność niemal zawsze wytwarza ślad, a ślad staje się polem wartościowania. Peggy Phelan, broniąc efemeryczności, ujawniała stawkę polityczną: zapis może zawłaszczać zdarzenie. Psychoperformans działa w tym napięciu w sposób szczególny, bo proces jest zarazem medium estetyczne i medium troski; dokumentacja

może być narzędziem krytycznej autoewaluacji, ale może też stać się aparatem autoeksploatacji i normalizacji. Dlatego 42.1 nie jest tylko narracją historyczną; jest diagnozą, że przejście od obiektu do procesu wymusza zmianę w etyce praktyki i w krytyce jej jakości.

Wraz z dematerializacją i performatyzacją dzieła zmienia się nie tylko medium, ale cały układ wytwarzania wartości: relacja między artystą, instytucją, publicznością i archiwum. To właśnie na tym poziomie „od sztuki obiektu do sztuki procesu" staje się zmianą infrastrukturalną, a nie stylistyczną. W paradygmacie obiektu dominowała logika aury ekspozycyjnej, konserwacji i własności; w paradygmacie procesu rośnie znaczenie czasu, relacji, procedury i dystrybucji uwagi. W praktyce oznacza to, że instytucje muszą negocjować nie tylko to, co pokazują, ale jak to „działa": jak zarządzają ryzykiem, jak organizują współobecność, jak wytwarzają dokument, jak rozdzielają sprawczość i odpowiedzialność. Psychoperformans wyrasta z tego samego przesunięcia, ale dopowiada jeszcze jedną warstwę: proces jest tu równocześnie estetycznym reżimem pracy na formie oraz reżimem troski i bezpieczeństwa relacyjnego. To podwójne zakotwiczenie powoduje, że nie da się analizować psychoperformansu w prostym języku sztuki partycypacyjnej ani w języku „praktyk rozwojowych"; potrzebny jest aparat krytyczny, który widzi, jak proces staje się aparaturą normatywności.

W tym miejscu pojawia się linia, która od lat 60. i 70. określała procesualność jako krytykę instytucji, a nie tylko jako zmianę medium: institutional critique. Hans Haacke, Michael Asher, Daniel Buren i Marcel Broodthaers ujawniali, że instytucja nie jest neutralnym kontenerem, lecz maszyną znaczeń, kapitału i widzialności; obiekt w muzeum jest „obiektem" tylko dlatego, że został włączony w reżim ekspozycji i autoryzacji. W klasycznych realizacjach Haacke (na przykład Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System, as of May 1, 1971) proces staje się analizą systemu własności i powiązań ekonomicznych, a więc wprost ingeruje w polityczną ekonomię pola sztuki. Andrea Fraser, kontynuując tę linię, pokazywała, że instytucja jest także habitusem i stylem mówienia; jej Museum Highlights: A Gallery Talk (1989) nie „przedstawia" instytucji, tylko ją wykonuje, ujawniając, jak język produkuje autorytet i jak publiczność jest formatowana przez performans edukacyjny. Dla 42.1 to moment krytycznie istotny: procesualność nie polega wyłącznie na tym, że dzieło jest efemeryczne, lecz na tym, że dzieło może być narzędziem demontażu mechanizmów wartościowania, a dokumentacja może być narzędziem władzy. Psychoperformans, gdy pracuje w polu sztuki, musi rozpoznać, że każda jego dokumentacja i każda jego deklaracja „skutku" wchodzi w reżimy instytucjonalnego uznania, a zatem może zostać skolonizowana przez logikę prestiżu, grantów, programów, rezydencji, kuratorskich narracji.

Kolejnym krokiem w genealogii „procesu" jest przesunięcie od performansu jako ekspozycji ciała ku performansowi jako zarządzaniu relacją i jako pracy w polu społecznym. Joseph Beuys, formułując pojęcie „social sculpture", traktował działania, rozmowy i organizacje jako tworzywo; jego gesty i projekty instytucjonalne (w tym inicjatywy edukacyjne i polityczne) wskazywały, że proces artystyczny może być modelem organizacji społecznej. To otwiera wprost temat 41.3 przeniesiony na estetykę: mikroinstytucje mogą być dziełem, a dzieło może być prototypem politycznym. Jednocześnie ta linia ujawnia ryzyko, które dla psychoperformansu jest fundamentalne: proces społeczny łatwo przechodzi w proces charyzmatyczny, w którym autorytet twórcy zostaje zsakralizowany, a wspólnota jest utrzymywana przez energię emocjonalną i narrację o „transformacji". Z punktu widzenia krytycznego nie wystarczy, że działanie jest „wspólnotowe"; trzeba zapytać, jaką ma strukturę

władzy, jak rozdziela głos, jak zabezpiecza prawo do wyjścia. Właśnie dlatego psychoperformans, choć korzysta z genealogii sztuki procesu i sztuki relacyjnej, musi wbudowywać w plan sytuacyjny protokoły antyautorytarne jako warunek jakości estetycznej i etycznej zarazem.

W latach 90. i później procesualność została opisana wprost jako estetyka relacji. Nicolas Bourriaud wprowadził pojęcie „relational aesthetics", analizując praktyki, które nie tyle wytwarzają obiekty, ile sytuacje spotkania, wymiany i współobecności; w tym ujęciu dzieło jest urządzeniem interakcji. Krytyka tego paradygmatu, formułowana szczególnie ostro przez Claire Bishop, wskazywała, że „relacyjność" bywa fetyszem konsensusu: produkcją miłych sytuacji, które maskują nierówności, depolityzują konflikt i wytwarzają wspólnotę jako styl, a nie jako realny układ negocjacji. Grant Kester, pisząc o „dialogical aesthetics", z kolei przesuwał uwagę na długotrwałe procesy rozmowy i współpracy, ale ta linia również bywa krytykowana za potencjalną moralizację dialogu i redukcję estetyki do etyki „dobrego spotkania". Dla 42.1 wniosek jest precyzyjny: procesualność relacyjna nie gwarantuje ani krytyczności, ani jakości; może równie dobrze produkować reżim miękkiej normatywności, w którym „uczestnictwo" staje się przymusem, a „współtworzenie" staje się formą pracy nieopłaconej lub formą ekspozycji prywatności. Psychoperformans, jeśli ma być praktyką oporu, nie może utożsamić jakości z partycypacją, a troski z konsensusem; jego estetyka procesu musi obejmować także estetykę granicy, przerwania, odmowy i ciszy.

W tym samym czasie rozwijały się praktyki sztuki społecznie zaangażowanej, które nie mieściły się ani w muzealnym performansie, ani w relacyjnej „mikro-utopii". Suzanne Lacy mówiła o „new genre public art", akcentując pracę w przestrzeni publicznej, długotrwałość, współprodukcję z grupami społecznymi i polityczny wymiar widzialności. Miwon Kwon analizowała przesunięcie sztuki site-specific od miejsca jako lokalizacji ku miejscu jako sieci relacji społecznych i instytucjonalnych; w takim ujęciu proces jest zakotwiczony w kontekście, a nie w formie obiektu. Shannon Jackson, badając „social works", pokazywała, że prace społeczne są zawsze zależne od infrastruktury: budżetów, instytucji, administracji, opieki, logistyki, a więc od tego, co zwykle jest niewidoczne w estetyce obiektu. Ten aparat jest dla psychoperformansu kluczowy, bo odsłania, że proces nie jest tylko estetyczny: jest organizacyjny, materialny i instytucjonalny. Gdy psychoperformans działa w trybie publicznym, jego jakość zależy od tego, czy infrastruktura wspiera odwracalność i bezpieczeństwo, czy też ukrywa przymus pod językiem „uczestnictwa".

Jednocześnie procesualność stała się polem intensywnego sporu o konflikt, przemoc i eksploatację. Praktyki takie jak działania Santiago Sierry (operujące na realnych relacjach ekonomicznej nierówności) czy projekty Tanii Bruguery (artivism i „arte útil") ujawniały, że proces społeczny może być narzędziem ujawniania opresji, ale może też reprodukować opresję w imię sztuki. To znów jest ostrzeżenie metodologiczne dla psychoperformansu: proces nie jest niewinny, bo działa na żywym polu kapitałów społecznych, afektywnych i symbolicznych. Jeżeli plan sytuacyjny uruchamia relacje, musi umieć rozpoznać, czy wytwarza kapitał pomostowy czy kapitał ekskluzywny, czy redukuje dług wdzięczności czy go zwiększa, czy dystrybuuje głos czy go monopolizuje. W estetyce procesu kryterium jakości nie może być „moc", „odwaga" ani „zaangażowanie" rozumiane jako intensyfikacja, ponieważ intensyfikacja bywa maską dominacji. Jakość musi być powiązana z architekturą relacji.

W tej genealogii nie wolno też pominąć jeszcze jednej linii: przejścia od obiektu do systemu i od dzieła do infrastruktury informacji. Jack Burnham, pisząc o „systems esthetics", opisywał sztukę jako myślenie systemowe, w którym procesy, przepływy i sprzężenia zwrotne są tworzywem. W sztuce konceptualnej, a później w praktykach cyfrowych i sieciowych, dzieło coraz częściej funkcjonuje jako protokół, baza danych, przepływ informacji, a nie jako obiekt. Dla psychoperformansu jest to ważne, bo plan sytuacyjny także jest protokołem: układem reguł, który organizuje zachowanie w czasie i przestrzeni. Różnica polega na tym, że w psychoperformansie protokół nie jest neutralny: jest jednocześnie estetycznym porządkiem kompozycji i etycznym porządkiem relacji. Oznacza to, że analiza estetyczna musi tu przyjąć formę analizy protokołu: jak działa, jakie ma punkty krytyczne, gdzie wytwarza presję, gdzie umożliwia wyjście.

W obrębie sztuki procesu szczególnie istotne jest to, że praca artystyczna zaczyna obejmować nie tylko wytwarzanie formy, lecz także organizowanie pracy innych, zarządzanie czasem wspólnym, dystrybucję uwagi, a więc domeny, które w estetyce obiektu były zwykle niewidzialne. To przesunięcie ujawniło wprost problem pracy, opieki i eksploatacji w praktykach partycypacyjnych, a zarazem umożliwiło pojawienie się całej tradycji „estetyk utrzymania" i „estetyk infrastruktury". Mierle Laderman Ukeles, formułując Maintenance Art Manifesto (1969), dokonała jednego z najbardziej precyzyjnych gestów krytycznych wobec hierarchii, w której „twórcze" i „nowe" jest wynoszone ponad „podtrzymujące" i „codzienne". Jej projekty współpracy z pracownikami służb utrzymania, a później długofalowa praca w ramach nowojorskiego Departamentu Sanitation, pokazały, że proces może być dziełem nie dlatego, że jest spektakularny, lecz dlatego, że przenosi uwagę na polityczną ekonomię niewidzialnej pracy. W tym samym duchu feministyczne genealogie sztuki procesu odsłaniają, że relacyjność i troska mogą zostać skolonizowane przez moralną ekonomię bezpłatnej pracy emocjonalnej, o której pisała Arlie Russell Hochschild, a w polu sztuki mogą być zamienione w prestiżową narrację „współtworzenia", która maskuje nierówności zasobów.

Z tej perspektywy niezwykle użyteczne jest pojęcie „delegowanego performansu", sformułowane przez Claire Bishop w tekście Delegated Performance: Outsourcing Authenticity (2004). Bishop wskazywała, że część praktyk późnego performansu i sztuki społecznej „outsourcuje" obecność, autentyczność i ryzyko na osoby inne niż artysta, często związane z prekaryzacją, marginalizacją lub pracą niewidzialną. W takim układzie procesualność bywa narzędziem krytyki społecznej, ale bywa też narzędziem reprodukcji ekonomii nierówności, jeśli artystyczny kapitał symboliczny zostaje zbudowany na pracy i ekspozycji ciała innych osób. To zagadnienie ma bezpośrednie znaczenie dla psychoperformansu, ponieważ każda praktyka „procesowa" wytwarza pole relacji i redystrybucji kapitałów: kto ponosi koszt intensywności, kto dostaje uznanie, kto jest widziany, a kto pozostaje funkcją infrastruktury. Jeżeli psychoperformans pracuje grupowo lub publicznie, musi mieć wbudowaną świadomość tej ekonomii, aby nie odtwarzać ukrytej kolonizacji relacji przez prestiż prowadzącego. W praktyce krytycznej oznacza to konieczność precyzyjnego rozdzielenia ról, transparentności zasad, odwracalności uczestnictwa i ochrony przed przymusem ekspozycji, a więc tego, co w języku socjologii instytucjonalnej można nazwać minimalną proceduryzacją antydominacyjną.

W debacie o procesualności i partycypacji kluczowe są także spory o konsensus i konflikt. Nicolas Bourriaud, opisując estetykę relacyjną, akcentował „mikro-utopie" spotkania, lecz krytycy, zwłaszcza Claire Bishop, zwracali uwagę, że estetyka relacji nie może redukować jakości

do przyjemności interakcji ani do miękkiej harmonii, ponieważ takie ujęcie depolityzuje różnicę i usuwa antagonizm, który jest realnym składnikiem życia społecznego. Chantal Mouffe, formułując pojęcie agonizmu, pokazywała, że demokracja nie polega na eliminacji konfliktu, lecz na jego ucywilizowaniu i proceduralizacji; to stanowisko bywało przywoływane w sporach o sztukę partycypacyjną jako argument za tym, że praktyki społeczne powinny umieć pracować z napięciem, a nie je maskować. Psychoperformans, jeśli ma być estetyką procesu, musi umieć przyjąć konflikt jako element formy, lecz w sensie ściśle proceduralnym: konflikt nie jest paliwem spektaklu, lecz testem protokołów naprawy, granicowania i domknięcia. W konsekwencji estetyka psychoperformansu obejmuje estetykę przerwania, odmowy i ciszy, a nie tylko estetykę wspólnej intensywności.

W tym miejscu widać, jak istotne staje się pojęcie infrastruktury i „prac ukrytych", które w polu sztuki opisywała między innymi Shannon Jackson, analizując praktyki społecznie zaangażowane jako zależne od systemów opieki, logistyki, administracji i budżetowania. Proces nie dzieje się „sam": jest utrzymywany przez rytmy, zasady, przestrzenie, sprzęt, opiekę nad bezpieczeństwem i odpowiedzialność organizacyjną, a więc przez elementy, które w estetyce obiektu były wypierane jako „zewnętrzne". Psychoperformans wpisuje się w tę logikę, ale czyni z niej element kompozycji: plan sytuacyjny jest partyturą nie tylko dla gestu, lecz dla infrastruktury relacji. To oznacza, że obiekt–klucz nie funkcjonuje jak fetysz, lecz jak materialny operator norm i przejść. W tym sensie psychoperformans jest zgodny z intuicjami teorii aktora-sieci Bruna Latoura: obiekt nie jest biernym nośnikiem znaczenia, lecz mediatorem, który reorganizuje możliwe działania. W estetyce procesu obiekt–klucz jest tym, co umożliwia odwracalność: przełączenie ramy bez przemocy dyskursu, domknięcie sytuacji bez długu, naprawę bez moralizacji. Materialność nie znika, tylko zmienia funkcję: z artefaktu przeznaczonego do kontemplacji staje się komponentem protokołu relacyjnego.

W europejskich, a szczególnie polskich genealogiach performance art i sztuki akcji, ta relacja między obiektem a procesem była od początku napięciowa i produktywna. W polu polskiej sztuki konceptualnej i akcji istotne były praktyki, które łączyły działanie z aparatem dokumentu, instrukcji i archiwum, a także z krytyką instytucji i języka. Zbigniew Warpechowski rozwijał rozumienie performansu jako suwerennej praktyki etyczno-estetycznej, w której działanie jest zarówno formą, jak i deklaracją odpowiedzialności. Ewa Partum i Natalia LL pracowały na przecięciu ciała, języka i medialności, ujawniając, że widzialność jest polem norm i przemocy symbolicznej. Duet KwieKulik wytwarzał złożone praktyki oparte na działaniu, rekonstrukcji, archiwizacji i krytycznym montażu, w których obiekt i rekwizyt były narzędziami analizy społecznej i instytucjonalnej, a nie tylko materialnością. Akademia Ruchu wprowadzała działania sytuacyjne i miejskie jako kompozycje relacji z przestrzenią i publicznością, a nie jako prezentacje obiektów. Te tradycje są dla psychoperformansu ważne nie jako katalog nazw, lecz jako lekcja: procesualność w Europie Środkowo-Wschodniej była często sprzężona z doświadczeniem instytucjonalnej presji, cenzury, ideologii i ograniczonych zasobów, co wzmacniało wagę procedury, ironii, dokumentu i obiektu jako operatora sensu. Psychoperformans dziedziczy tę wrażliwość: nie ufa łatwej „autentyczności", nie utożsamia jakości z intensywnością, a obiekt–klucz traktuje jako narzędzie rekontekstualizacji, granicy i przejścia.

Procesualność w sztuce przełomu XX i XXI wieku nie może być dziś analizowana bez uwzględnienia mediatyzacji i archiwizacji jako warunków wytwarzania wartości. W momencie,

gdy dzieło nie jest już stabilnym obiektem, jego „trwanie” w polu sztuki i w obiegu społecznym zależy od śladów: dokumentacji, zapisu, protokołu, relacji świadków, metadanych instytucjonalnych, a coraz częściej również od platformowej widzialności. To sprawia, że przejście od obiektu do procesu wchodzi w nowy reżim: dzieło-proces staje się w praktyce dziełem-dokumentem, a dokument zaczyna pełnić funkcję nie tylko dowodu, lecz także substytutu doświadczenia, narzędzia oceny oraz waluty symbolicznej. Stawka 42.1 polega na tym, że psychoperformans — jako praktyka, która działa na procedurach i relacjach — jest szczególnie podatny na dryf w stronę „raportowalności”, czyli przekształcenia procesu w to, co da się zademonstrować, opowiedzieć i zarchiwizować w formatach akceptowanych przez instytucje i publiczności.

W debacie o performansie ta sprzeczność była wielokrotnie artykułowana na różne sposoby. Peggy Phelan akcentowała efemeryczność performansu i wskazywała, że próba uchwycenia zdarzenia w reprezentacji jest formą utraty i zawłaszczenia; Philip Auslander argumentował, że performans i mediatyzacja są strukturalnie splątane, a kategoria „na żywo” jest historycznie negocjowanym konstruktem; Amelia Jones konsekwentnie pokazywała, że dokumentacja nie jest neutralnym śladem, lecz wytwarza relację współobecności i interpretacji, a więc sama staje się miejscem performatywności. Diana Taylor rozróżniała archiwum i repertuar, odsłaniając, że część wiedzy o działaniu przechodzi przez ucieleśnione praktyki, których nie da się zredukować do dokumentu, a zarazem nie da się ich utrzymać bez społecznych mechanizmów transmisji. Rebecca Schneider krytycznie analizowała fantazję „znikania” performansu, wskazując, że działanie wraca w powtórzeniach, rekonstrukcjach i relacyjnych śladach. Te pozycje nie są dla 42.1 katalogiem cytatów, tylko narzędziem rozpoznania ryzyka: proces może zostać przepisany na dokument w taki sposób, że dokument przejmie władzę nad tym, co w procesie było istotą, a istota stanie się jedynie materiałem do opowieści i uznania.

W polu sztuki współczesnej dokumentacja procesu bywa wręcz uprzywilejowana jako forma dzieła. Wystarczy spojrzeć, jak silnie od lat 60. rośnie znaczenie fotografii performansu, zapisu wideo, archiwów instrukcji i protokołów, a także instytucjonalnych praktyk rekonstrukcji i reenactmentu. To przesunięcie ma jednak swoją ekonomię i swoją politykę: dokumentacja jest selektywna, formatuje uwagę, narzuca perspektywę, faworyzuje to, co widzialne i opisywalne, a marginalizuje to, co ciche, rozproszone, niewyraziste, a zarazem często kluczowe dla mechaniki relacji. W psychoperformansie to szczególnie ważne, bo jego materiałem są kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, które nie w równym stopniu poddają się archiwizacji. Obraz i słowo zwykle łatwo wchodzą w reżim dokumentu; gest bywa redukowany do kadru; światło i dźwięk bywają traktowane jako tło; obiekt bywa fetyszyzowany jako „pamiątka” zamiast pozostać operatorem procedury. Z perspektywy estetyki procesu trzeba więc rozpoznać, że dokumentacja ma skłonność do obiektualizacji: robi z procesu rzecz, którą da się ocenić, porównać, wystawić, zmonetyzować symbolicznie. To z kolei może wytworzyć przemoc kryteriów: proces zaczyna być projektowany pod dokument, a nie pod adekwatność relacyjną.

Współczesna mediatyzacja wprowadza jeszcze inny wymiar: datafikację procesu. Jeśli w epoce fotografii i wideo dokument był przede wszystkim reprezentacją, to w epoce platform proces coraz częściej staje się zbiorem metryk: zasięgi, reakcje, dynamika uwagi, „wzrost” widzialności, a w środowiskach grantowych — wskaźniki, rezultaty, ścieżki oddziaływania. Analizy społeczeństwa sieci Manuela Castellsa oraz krytyki ekonomii uwagi w duchu Jonathana

Crary'ego ułatwiają zobaczenie, że procesualność funkcjonuje w warunkach konkurencji o uwagę, w której medium nie jest neutralne. Z kolei refleksje o kapitalizmie inwigilacji Shoshany Zuboff pozwalają rozpoznać, że praktyki oparte na relacji i na dokumentacji wchodzą w reżimy ekstrakcji danych, nawet jeśli nie mają takiej intencji. W takim krajobrazie psychoperformans staje przed ryzykiem podwójnym: z jednej strony może zostać zredukowany do widowiska „transformacji", z drugiej — do procedury „raportowania skutku", w której dokument staje się narzędziem oceny osoby i jej życia. Estetyka procesu musi tu stać się estetyką oporu wobec wymogu mierzalności, nie poprzez antyintelektualizm, lecz poprzez precyzyjne rozróżnienie między audytem jakości procedury a produkcją danych o sobie.

To prowadzi do kluczowej dla 42.1 tezy: procesualność wymaga krytyki reżimów widzialności i reżimów dowodu. W tradycji krytycznej można to opisać jako konflikt między wydarzeniem a jego administracją. Michel Foucault analizował, jak władza nowoczesna działa poprzez normalizację i reżimy wiedzy; Gilles Deleuze opisywał społeczeństwa kontroli, w których zarządzanie dokonuje się przez ciągłe modulacje, a nie przez zamknięte instytucje; Guy Debord wskazywał, że spektakl nie jest obrazem, lecz relacją społeczną zapośredniczoną przez obrazy. Psychoperformans, jeśli ma konsekwentnie pracować w paradygmacie procesu, musi umieć projektować takie formy dokumentowania, które nie zamienią działania w spektakl ani w aparat kontroli, a zarazem pozwolą zachować refleksyjność i krytyczną pamięć. W tym sensie dokumentacja staje się elementem kompozycji i elementem etyki: nie jest „po działaniach", tylko jest jednym z operatorów działania.

W polskich tradycjach sztuki akcji i performansu problem dokumentu miał często charakter strukturalny: dokument był narzędziem trwania w warunkach niestabilności instytucjonalnej, politycznej i materialnej, ale zarazem mógł stać się mechanizmem zewnętrznej autoryzacji. Praktyki oparte na archiwum, montażu i rekontekstualizacji — obecne w polu konceptualnym i w sztuce krytycznej — uczą, że dokument jest polem walki o sens, a nie neutralnym zapisem. W tym sensie psychoperformans powinien dziedziczyć krytyczną czujność wobec dokumentu: jego protokół zapisu nie może być prostą transpozycją instytucjonalnych standardów, bo wówczas proces zostanie podporządkowany cudzym kryteriom. Jednocześnie nie może uciekać w romantyczną nieudokumentowalność, bo brak śladu wzmacnia władzę niejawnych hierarchii i utrudnia audyt przemocy symbolicznej.

W punkcie, w którym sztuka procesu staje się sztuką obiegu i trwania, pojawia się problem rekonstrukcji, reenactmentu i restagingu jako formy wtórnej, ale zarazem konstytutywnej dla procesualności. Gdy dzieło jest zdarzeniem, jego powtórzenie nie jest kopią obiektu, lecz ponownym uruchomieniem protokołu w nowych warunkach instytucjonalnych, afektywnych i politycznych. Debaty wokół reenactmentu w studiach performansu i historii sztuki ujawniają, że „powtórka" nie jest neutralna: przesuwa władzę nad sensem, negocjuje status autora i wykonawcy, a także redefiniuje relację między archiwum a repertuarem. Przykłady, które w polu sztuki stały się emblematyczne, wskazują na tę stawkę z wyjątkową ostrością: Marina Abramović, podejmując w Guggenheim Museum projekt Seven Easy Pieces (2005), nie tylko „odtwarzała" historyczne performanse, lecz de facto instytucjonalizowała problem restagingu jako praktyki muzealnej, w której partytura działania wchodzi w reżim ekspozycji, biletowania, regulaminu i kuratorskiej autoryzacji. W tym samym polu napięć mieszczą się praktyki, w których rekonstrukcja jest metodą analityczną, a nie muzealnym fetyszem, i gdzie powtórzenie

działa jak krytyka: ujawnia, co w procesie było historycznym warunkiem możliwości, a co zostało później dopisane jako mit „autentyczności".

To prowadzi do wniosku istotnego dla psychoperformansu: procesualność zawsze jest negocjacją między żywą transmisją a administracją śladu. Diana Taylor, rozróżniając archiwum i repertuar, wskazywała, że wiedza o działaniu krąży nie tylko w dokumentach, lecz w ucieleśnionych praktykach, gestach, rytmach, sposobach bycia razem; Rebecca Schneider podważała prostą opozycję między znikaniem a zapisem, pokazując, że performans „wraca" w powtórzeniach, remiksach i relacyjnych osadach. Psychoperformans, jeśli ma utrzymać konsekwencję procesu, nie może ani absolutyzować archiwum, ani absolutyzować repertuaru. Absolutyzacja archiwum prowadzi do sytuacji, w której działanie jest projektowane pod zapis, a zapis staje się trybunałem jakości; absolutyzacja repertuaru prowadzi do sytuacji, w której brak śladu wzmacnia władzę niejawnych hierarchii, bo nie ma audytu sposobu rozdziału głosu, presji interpretacyjnej ani mechanizmów naprawy. Procesualność w praktyce krytycznej oznacza więc świadomą architekturę transmisji: co jest przekazywane jako procedura, co jest przekazywane jako obiekt–mediator, co jest przekazywane jako rytuał wejścia i wyjścia, a co pozostaje nieprzekładalne i celowo nienazwane, aby nie zamienić działania w normatywny schemat.

W tym kontekście szczególnie pouczające są praktyki, które programowo redukują obiekt do zera, a jednocześnie ujawniają, że „zero obiektu" jest możliwe tylko dzięki wyrafinowanej infrastrukturze instytucjonalnej. Tino Sehgal budował swoje constructed situations jako prace niematerialne, bez fotografii, bez wideo, bez obiektu, często także bez klasycznej umowy pisemnej w obiegu galerii i muzeów, z naciskiem na oralność i wykonanie; a jednak samo funkcjonowanie tych prac w polu sztuki ujawnia, że instytucje muszą wytworzyć metaprotokoły: szkolenia wykonawców, instrukcje dla obsługi, parametry czasu i przestrzeni, reguły kontaktu z publicznością, zasady powtarzania. W języku socjologii instytucjonalnej można powiedzieć, że eliminacja obiektu przesuwa ciężar na formalizację relacji; w języku teorii aktora-sieci, że mediacje nie znikają, tylko zmieniają postać. Dla psychoperformansu jest to argument rozstrzygający: przejście od obiektu do procesu nie eliminuje materialności, lecz redystrybuuje ją w kierunku protokołów, warunków brzegowych i materialnych mediatorów, które działają jak urządzenia przełączeń i granic.

W tym miejscu pojawia się kategoria szczególnie przydatna dla analizy psychoperformansu: partytura, skrypt, protokół jako obiekt-specyficzny typ materialności procesu. W tradycji sztuki konceptualnej instrukcja (Sol LeWitt) i partytura zdarzenia (Fluxus, George Maciunas, a także praktyki wokół event scores) ustanawiały formę dzieła, w której obiekt jest wtórny wobec reguły, a reguła jest nośnikiem powtarzalności. W ujęciu Madeleine Akrich „skrypt" jest wpisany w artefakt i organizuje zachowania użytkowników; w ujęciu Latoura „inscription" stabilizuje relacje i przenosi je w przestrzeń materialną; w koncepcji Susan Leigh Star i Jamesa R. Griesemera „boundary object" jest przedmiotem granicznym, który pozwala różnym społecznościom praktyki współpracować mimo różnic interpretacyjnych, bo jest jednocześnie wystarczająco stabilny i wystarczająco elastyczny. Obiekt–klucz w psychoperformansie można z pełną konsekwencją opisać właśnie jako przedmiot graniczny i skrypt jednocześnie: materialny mediator, który stabilizuje procedurę przejścia, umożliwia synchronizację bez przymusu dyskursu i daje możliwość naprawy oraz domknięcia bez wchodzenia w moralizację. To jest zasadniczy sposób, w jaki psychoperformans rozwiązuje pozorną sprzeczność „procesualności"

i „obiektowości”: obiekt nie jest fetyszem ani pamiątką, lecz depozytem protokołu, a jego materialność ma funkcję organizacji relacji.

Z tej perspektywy da się sformułować rygorystyczną tezę kończącą 42.1: przejście od sztuki obiektu do sztuki procesu nie polega na zniknięciu obiektu, lecz na transformacji statusu obiektu z artefaktu-kontenera znaczenia w operator czasu, granicy i rekontekstualizacji. W psychoperformansie ta transformacja jest szczególnie czytelna, ponieważ obiekt–klucz nie jest konkurencją dla procesu, tylko jego warunkiem brzegowym: umożliwia odwracalność, redukuje przemoc interpretacyjną i stabilizuje mikrosytuacje, w których relacja jest krucha. Proces z kolei nie jest romantycznym „dzianiem się”, lecz kompozycją proceduralną, która musi być zdolna do transmisji bez kolonizacji przez dokument, wskaźnik lub prestiż. Oznacza to, że estetyka psychoperformansu jest estetyką protokołu: ocenia jakość nie przez obiekt końcowy, lecz przez to, czy procedura wytwarza spójność przejść, czy intensywność jest modulowana bez spektaklu i bez przemocy, oraz czy adekwatność jest lokalna, kontekstowa i odporna na instytucjonalne formatowanie. W takim ujęciu 42.1 nie jest rozdziałem „historycznym” w sensie ilustracyjnym, lecz rozdziałem metodologicznym: ustala, że procesualność to zawsze negocjacja między formą działania, infrastrukturą trwania i polityką widzialności, a obiekt pozostaje nie tyle reliktem dawnego paradygmatu, co narzędziem krytycznego projektowania relacji.

42.2. Kryteria jakości: spójność, intensywność, adekwatność

42.2 przesuwa krytykę psychoperformansu z poziomu deklaracji na poziom aparatu oceny. W paradygmacie obiektu kryteria jakości były w dużym stopniu ufundowane na trwałości, warsztacie, ikonografii, kompozycji i instytucjonalnym obiegu dzieła; w paradygmacie procesu kryterium nie może już odnosić się do „rzeczy”, tylko do sposobu, w jaki układ działa w czasie, w relacji i w polu widzialności. To wymaga przyjęcia, że ocena ma charakter relacyjny i proceduralny, a nie wyłącznie formalny. Estetyka od Kanta i tradycji sądzenia refleksyjnego po Johna Deweya i jego Art as Experience daje tu język różnicy: nie chodzi o przypisywanie wartości na podstawie porównania obiektów, lecz o rozpoznanie jakości doświadczenia jako kompozycji czasu, uwagi i sensu. W psychoperformansie jakość doświadczenia nie jest jednak kategorią psychologiczną w sensie prywatnej przyjemności; jest kategorią intersubiektywną i instytucjonalną, bo doświadczenie jest formatowane przez ramy interakcji (Goffman), przez rytuały i energię emocjonalną (Collins), przez dystrybucję kapitału symbolicznego (Bourdieu) oraz przez aparatury widzialności i zapisu (Foucault, Debord, Auslander, Jones). Kryteria jakości muszą więc jednocześnie mierzyć kompozycję estetyczną planu sytuacyjnego i jego konsekwencje normatywne: czy forma wspiera sprawczość bez dominacji, czy intensywność jest modulowana bez przemocy symbolicznej, czy adekwatność jest kontekstowa, a nie uniwersalistyczna.

Triada spójność–intensywność–adekwatność jest tu narzędziem, które ma zastąpić uproszczone oceny typu „mocne”, „prawdziwe”, „terapeutyczne”, „zaangażowane”, ponieważ te etykiety są w praktykach procesualnych podatne na mitologizację. Spójność dotyczy architektury relacji między kanałami obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt oraz relacji między etapami planu sytuacyjnego: wejściem, synchronizacją, przełączeniami, naprawą i domknięciem. Intensywność dotyczy sposobu wytwarzania i dystrybucji energii afektywnej i uwagowej, czyli tego, czy działanie umie pracować na napięciu bez fetyszyzacji ekstremum; w

języku estetyki i teorii afektu chodzi o modulację, nie o maksymalizację. Adekwatność dotyczy dopasowania procedury do kontekstu kulturowego, społecznego, instytucjonalnego i etycznego, z pełną świadomością transkulturowości, lokalności znaczeń i ryzyk zapożyczeń, które były rozpoznane w perspektywie antropologicznej. Te trzy kryteria są współzależne: spójność bez adekwatności łatwo przechodzi w estetyczny formalizm i przemoc schematu; intensywność bez spójności staje się chaosem lub spektaklem; adekwatność bez intensywności redukuje proces do poprawności i traci zdolność realnej reorganizacji relacji.

Spójność w psychoperformansie nie jest synonimem jednolitości stylistycznej ani „konsekwencji narracji", tylko zgodnością mechanizmu działania z jego kompozycją. W analizie sztuki konceptualnej Nelson Goodman odróżniał systemy symboliczne i ich reguły działania; Umberto Eco opisywał dzieło otwarte jako strukturę, która dopuszcza wielość aktualizacji, ale nie traci swojej logiki. Psychoperformans jako praktyka procesualna wymaga właśnie takiej spójności: plan sytuacyjny powinien dopuszczać warianty, lecz musi utrzymywać logikę przełączeń i granic, inaczej staje się zlepkiem bodźców. Spójność ma więc wymiar semio-pragmatyczny: znaki, gesty i obiekty nie muszą „znaczyć" w sensie stabilnej symboliki, ale muszą stabilizować funkcje, na przykład otwieranie i zamykanie relacji, sygnalizowanie przerwania, przejście między reżimami uwagi, zmianę dystansu. W praktyce oznacza to, że obiekt–klucz nie może być dekoracją ani reliktem, tylko mediatorem procedury; światło nie może być wyłącznie nastrojem, tylko operatorem widzialności i granicy; dźwięk nie może być tłem, tylko narzędziem synchronizacji i modulacji tempa; słowo nie może być moralizującym komentarzem, tylko nośnikiem reguł, które nie kolonizują doświadczenia. Spójność dotyczy także relacji między prywatnym a publicznym: jeżeli działanie wytwarza mikropubliczność, musi być spójne z protokołami świadkowania, aby publiczność nie przejęła roli trybunału sensu.

W wymiarze krytycznym spójność obejmuje odporność na dryf instytucjonalny. Bourdieu pokazywał, że pole sztuki ma mechanizmy absorpcji i przekształcania praktyk w kapitał symboliczny; Fraser i Haacke ujawniali, że instytucja wytwarza normy percepcji i język wartości. Spójny plan sytuacyjny psychoperformansu musi być zatem spójny nie tylko wewnętrznie, ale i w relacji do pola: musi posiadać zabezpieczenia przed tym, by dokumentacja i opowieść o „skutku" nie stały się nadrzędne wobec mechaniki relacji. W praktyce kryterium spójności obejmuje zgodność między tym, co działanie deklaruje, a tym, co jego infrastruktura faktycznie wymusza: czy prawo do przerwania jest realne, czy jest tylko retoryką; czy dystrybucja głosu jest proceduralna, czy zależy od charyzmy; czy domknięcie redukuje dług wdzięczności, czy go produkuje. Spójność jest więc kryterium, które pozwala odróżnić proces jako kompozycję od procesu jako improwizowanego reżimu presji.

Intensywność w psychoperformansie jest kryterium szczególnie zdradliwym, ponieważ w genealogiach sztuki akcji i performance art bywała fetyszyzowana jako dowód „prawdy", „odwagi", „ryzyka", a zatem jako skrót do wartości. Wiele tradycji awangardowych i neoawangardowych utrwalało przekonanie, że im bardziej graniczne doświadczenie, tym bardziej doniosłe dzieło; w wersji skrajnej intensywność była utożsamiana z przemocą wobec ciała, z przekraczaniem norm i z ekspozycją traumy. Z perspektywy krytycznej ta logika jest nie do utrzymania: intensywność może być narzędziem dominacji, ponieważ łatwo przenosi władzę na tego, kto kontroluje próg, tempo i warunki eskalacji. W estetyce procesu intensywność musi zostać zredefiniowana jako modulacja, czyli sztuka sterowania amplitudą i rytmem pobudzenia w czasie, a nie jako maksymalizacja. W języku teorii afektu Briana Massumiego intensywność

jest „przedjęzykową” dynamiką oddziaływań, ale to nie znaczy, że jest pozbawiona polityki; przeciwnie, intensywność jest miejscem, w którym relacja staje się asymetryczna, jeśli nie ma protokołów granicowania. Psychoperformans, jeśli ma działać jako praktyka oporu i troski, nie może traktować intensywności jako celu, tylko jako parametru kompozycji.

Intensywność jest w psychoperformansie wytwarzana w sprzężeniu uwagi, afektu i czasowości. W modelu rytuałów interakcyjnych Randalla Collinsa wspólny fokus uwagi i wspólna tonalność emocjonalna są warunkiem energii emocjonalnej; jednak w psychoperformansie energia nie może być rozumiana jako lojalność i „przynależność”, bo to otwiera drogę do sekciarskości i przemocy symbolicznej. Intensywność ma wspierać sprawczość, a więc zdolność do przełączenia, odmowy, przerwania i domknięcia bez eskalacji. Z perspektywy Goffmana intensywność jest także ryzykiem utraty twarzy: im bardziej intensywna sytuacja, tym większe zagrożenie upokorzeniem i wycofaniem; z perspektywy Hochschild intensywność może stać się przymusem pracy emocjonalnej, jeśli uczestnik musi „czuć” w określony sposób, aby utrzymać relację. Dlatego kryterium intensywności w psychoperformansie nie brzmi: „czy było mocno”, lecz: czy intensywność była sterowalna i dystrybuowana sprawiedliwie, czy istniały realne mechanizmy zmniejszania pobudzenia, czy prawo do ciszy i do nieuczestnictwa było respektowane, oraz czy intensywność nie została wymuszona przez presję publiczności i dokumentacji.

W praktyce estetycznej intensywność jest kompozycją parametrów, które można analizować bez popadania w redukcjonizm metryczny. Po pierwsze, intensywność ma strukturę temporalną: narastanie, plateau, spadek, pauza, domknięcie. John Cage uczył, że czas i pauza są tworzywem równie istotnym jak dźwięk; w psychoperformansie pauza i wyhamowanie są często kluczowe dla utrzymania odwracalności. Po drugie, intensywność ma strukturę przestrzenną: dystans między ciałami, kierunki uwagi, strefy ekspozycji i strefy schronienia; w praktykach live art i performance art przestrzeń jest aparatem intensyfikacji, dlatego w psychoperformansie przestrzeń musi być aparatem regulacji. Po trzecie, intensywność ma strukturę medialną: to, co robi obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt wytwarza różne typy pobudzenia i różne typy presji normatywnej. Słowo bywa najbardziej przemocowe, gdy kolonizuje doświadczenie i narzuca interpretację; światło bywa przemocowe, gdy wymusza ekspozycję; dźwięk bywa przemocowy, gdy nie daje wyjścia i nie dopuszcza ciszy; gest bywa przemocowy, gdy jest performowaniem dla publiczności, a nie pracą na granicy. Obiekt–klucz bywa przemocowy, gdy zostaje fetyszem i warunkiem przynależności. Intensywność jest więc nie tyle „ilością emocji”, ile konfiguracją kanałów i ich zdolnością do przełączania.

Z tego wynika precyzyjny test jakości intensywności: czy psychoperformans potrafi wytwarzać intensywność niską, średnią i wysoką bez utraty spójności i bez produkcji długu wdzięczności. W sztuce procesu często spotyka się zjawisko „intensywności jako dowodu”, które wymusza eskalację, aby działanie mogło zostać uznane za wartościowe. Psychoperformans musi odwrócić tę logikę i uznać, że intensywność minimalna może być bardziej jakościowa niż intensywność ekstremalna, jeśli jest adekwatna do kontekstu i stabilizuje sprawczość. W tym sensie kryterium intensywności jest sprzężone z kryterium adekwatności: intensywność jest dobra, gdy jest właściwa, a nie gdy jest największa. To jest fundamentalna korekta wobec mitologii awangardy, w której przekroczenie było fetyszem.

Adekwatność jako trzecie kryterium domyka triadę i wprowadza do estetyki psychoperformansu wymiar antropologiczny i kulturoznawczy: lokalność znaczeń, etykę zapożyczeń, transkulturowość, różnice reżimów wstydu i honoru, różnice praktyk cielesności i widzialności. Adekwatność jest kryterium, które rozstrzyga, czy procesualność jest praktyką odpowiedzialną, czy kolonizującą. W kontekście antropologicznym James Clifford, pisząc o kulturze jako tłumaczeniu, oraz Lila Abu-Lughod, krytykując esencjalizację kultur, pokazują, że nie istnieje „uniwersalna" forma rytuału, która wszędzie znaczy to samo. Adekwatność w psychoperformansie oznacza zatem nie tylko „dopasowanie do osoby", lecz dopasowanie do kontekstu i jego normatywności: do miejsca, do relacji, do instytucji, do historii symboli, do porządku publicznego. W tym sensie adekwatność jest kryterium krytycznym: chroni przed estetycznym kolonializmem, przed kopiowaniem rytuałów i symboli jako egzotycznych efektów, a także przed importowaniem intensywności z innych tradycji bez rozpoznania ich funkcji i ryzyka.

Adekwatność w psychoperformansie nie jest pojęciem psychologicznym ani obyczajowym, tylko kategorią estetyczno-krytyczną o wyraźnej treści metodologicznej. Oznacza ona zgodność między kompozycją planu sytuacyjnego a warunkami brzegowymi kontekstu, rozumianego wielowarstwowo: kulturowo-symbolicznie, społeczno-relacyjnie, instytucjonalnie, materialnie i medialnie. W perspektywie antropologicznej adekwatność wyrasta z rozpoznania, że sens praktyk jest lokalny i relacyjny, a nie uniwersalny; Clifford Geertz uczył, że działanie staje się zrozumiałe dopiero w gęstym opisie, czyli w splocie znaczeń, historii i sytuacyjnych reguł. Talal Asad i tradycja krytyki sekularyzmu pokazują, że kategorie „rytuału", „religijności", „praktyki duchowej" czy „uzdrawiania" są wytworami konkretnych genealogii władzy i wiedzy, a więc nie mogą być bez kosztu przenoszone jako neutralne narzędzia. James Clifford, Mary Louise Pratt i Homi K. Bhabha otwierają inny wymiar adekwatności: transkulturowość i przekład są zawsze działaniem w „strefie kontaktu", w której asymetrie kapitału symbolicznego i ekonomicznego decydują o tym, kto tłumaczy, kto jest tłumaczony i kto zyskuje autoryzację. W tym sensie adekwatność jest kryterium anty-zawłaszczeniowym: ma chronić psychoperformans przed estetycznym kolonializmem, czyli przed sytuacją, w której zapożyczone znaki i procedury stają się ornamentem intensywności, a nie odpowiedzialną pracą na relacji i znaczeniu.

Równocześnie adekwatność nie jest synonimem „poprawności" ani konformizmu wobec norm instytucjonalnych. „Poprawność" w polu sztuki i w polu praktyk społecznych bywa mechanizmem wygładzania konfliktu, neutralizacji krytyki i produkcji pozornej zgody; Claire Bishop trafnie diagnozowała, że część sztuki partycypacyjnej ucieka w konsensus jako estetykę wygody. Adekwatność w psychoperformansie jest bardziej rygorystyczna: wymaga zdolności do pracy na napięciu, ale w sposób proceduralny, bez przemocowej eskalacji. Chantal Mouffe, formułując agonistyczne rozumienie konfliktu, pozwala zobaczyć, że adekwatność nie wyklucza antagonizmu, tylko wyklucza przemoc symboliczno-moralną jako narzędzie organizowania wspólnoty. Adekwatność jest zatem kompatybilnością z kontekstem, ale nie jest podporządkowaniem się kontekstowi; jest sztuką takiego ustawienia warunków brzegowych, aby działanie mogło wytworzyć różnicę, nie naruszając podstawowych praw relacji: prawa do przerwania, prawa do ciszy, prawa do nieuczestnictwa, prawa do nieujawniania, prawa do wyjścia bez długu. To jest estetyka granicy jako kryterium jakości, a nie estetyka transgresji jako fetysz.

Operacyjnie adekwatność można rozumieć jako zdolność planu sytuacyjnego do przejścia serii lokalnych testów, które nie są testami „prawdziwości” symboli, lecz testami funkcjonalnymi i normatywnymi. Po pierwsze, test semio-pragmatyczny: czy znaki, gesty i obiekty stabilizują funkcje przełączeń, czy raczej wymuszają interpretację i hierarchię sensu; Umberto Eco i tradycja semiotyki pragmatycznej pozwalają tu rozróżnić otwartość znaczenia od chaosu znaczeń, a także od przymusu znaczenia. Po drugie, test relacyjny: czy procedura dystrybuuje sprawczość i minimalizuje ryzyko upokorzenia, co w języku Goffmana oznacza ochronę twarzy, a w języku Hochschild oznacza redukcję przymusu pracy emocjonalnej. Po trzecie, test instytucjonalny: czy działanie nie zostaje wchłonięte przez reżimy prestiżu i raportowalności, o których uczy Bourdieu, Fraser i Haacke; adekwatność oznacza tu odporność na kolonizację przez język „rezultatów”, który łatwo zamienia proces w administrację śladu. Po czwarte, test materialno-medialny: czy infrastruktura kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt nie wytwarza przymusu ekspozycji; tu perspektywa Latoura i Akrich jest kluczowa, bo pokazuje, że „skrypt” jest wpisany w urządzenia i układy przestrzeni. Po piąte, test genealogiczny: czy zapożyczenia są świadome, nazwane i rozbrojone z egzotyzacji, czy też działają jak dekoracja intensywności; Linda Tuhiwai Smith i krytyki metodologii kolonialnych ułatwiają rozpoznanie, że „inspiracja” bywa ekstrakcją, jeśli nie ma mechanizmu zwrotu, uznania i ograniczenia roszczenia do reprezentacji.

W tym miejscu triada spójność–intensywność–adekwatność ujawnia swoją funkcję jako aparatu krytycznego, który jest jednocześnie estetyczny, etyczny i instytucjonalny, ale nie redukuje psychoperformansu do moralnej narracji o „dobrym działaniu”. Spójność chroni przed arbitralnością i przed przemocą schematu, bo wymaga zgodności kompozycji z mechaniką przełączeń; intensywność chroni przed fetyszem transgresji, bo wymaga modulacji i prawa do wyjścia; adekwatność chroni przed uniwersalizmem i zawłaszczeniem, bo wymaga lokalnego osadzenia sensu i infrastruktury. Razem te kryteria pozwalają na krytykę, która nie jest ani czysto formalistyczna, ani czysto socjologiczna, ani terapeutycznie paternalistyczna. To jest szczególnie ważne w psychoperformansie, ponieważ praktyka procesualna łatwo wpada w dwie skrajności: albo w estetykę spektaklu transformacji, która karmi się intensywnością i dokumentem, albo w estetykę poprawności, która redukuje formę do deklaracji troski. Triada pozwala utrzymać trzecią pozycję: rygorystyczną analizę jakości protokołu, rozumianego jako kompozycja relacji, czasu i mediatorów, w której obiekt–klucz działa jako materialny operator granicy, a dokumentacja pozostaje podporządkowana jakości relacji, nie odwrotnie.

42.3. Dokumentacja jako dzieło i trwanie

42.3 wprowadza tezę metodologiczną, która w praktykach procesualnych bywa intuicyjna, ale rzadko jest konsekwentnie rozpisana: dokumentacja nie jest „po” działaniu, lecz jest jednym z jego warunków brzegowych, a więc elementem aparatu, który współprodukuje znaczenie, wartość, odpowiedzialność i trwanie. W paradygmacie sztuki obiektu dokumentacja miała funkcję głównie wtórną: katalogowała, reprodukowała, promowała, ewentualnie wspierała historiografię i rynek. W paradygmacie sztuki procesu dokumentacja przejmuje część funkcji ontologicznych dzieła: bywa jego formą obiegu, jego pamięcią proceduralną, jego protezą instytucjonalną, a w wielu przypadkach jego głównym interfejsem dla publiczności. To przesunięcie jest jednym z najważniejszych faktów estetycznych późnej nowoczesności, a zarazem jednym z najbardziej ambiwalentnych: dokumentacja bywa narzędziem emancypacji

(bo stabilizuje świadectwo, umożliwia krytykę i transmisję), lecz bywa też narzędziem kolonizacji procesu przez reżimy widzialności, dowodu i prestiżu.

Żeby opisać tę ambiwalencję bez banalizacji, trzeba odróżnić trzy porządki: ślad jako indeks, zapis jako protokół i archiwum jako aparat. W porządku indeksu dokumentacja jest znakiem wskazującym na zdarzenie, w sensie klasycznego rozróżnienia Charlesa S. Peirce'a: fotografia czy wideo wydają się „przyklejone" do tego, co było, dlatego łatwo wchodzą w reżim dowodu. Susan Sontag, analizując fotografię jako medium pamięci i przemocy spojrzenia, ostrzegała jednak, że indeks nie jest niewinny: kadr organizuje moralną ekonomię empatii, a reprodukcja może anestetyzować wrażliwość. Ariella Azoulay, wprowadzając pojęcie „kontraktu obywatelskiego fotografii", pokazywała, że obraz jest relacją społeczną i polityczną, w której uczestniczą fotografujący, fotografowany i odbiorca, a więc dokument nie jest „rzeczą", tylko umową o widzialności. Allan Sekula, pisząc o splocie archiwum i ciała, ujawniał z kolei, że dokumentacja historycznie bywała narzędziem klasyfikacji, nadzoru i biopolityki. W psychoperformansie te rozpoznania są fundamentalne, ponieważ dokumentacja działa zawsze na żywym polu relacji: może stabilizować uznanie i pamięć procesu, ale może też uruchamiać presję, uprzedmiotowienie i autoeksploatację, gdy staje się mechanizmem „sprawdzalności" doświadczenia.

W porządku protokołu dokumentacja przestaje być śladem, a staje się partyturą i pamięcią proceduralną. Tu wchodzimy w obszar, w którym genealogie Fluxusu, sztuki konceptualnej i praktyk instrukcji (Sol LeWitt, event scores) spotykają się z refleksją nad archiwum jako mechanizmem organizowania przyszłych aktualizacji. Dokumentacja protokołowa nie musi w ogóle zawierać obrazów; może mieć postać instrukcji, reguł, parametrów, mapy przełączeń, notatnika, logu, indeksu decyzji. W takim ujęciu dokumentacja jest mniej reprezentacją, a bardziej narzędziem powtarzalności i audytu. To jest szczególnie ważne dla psychoperformansu: jeśli plan sytuacyjny ma być praktyką odpowiedzialną, musi umieć wytwarzać ślady, które nie zamieniają życia w spektakl, ale umożliwiają krytyczną weryfikację jakości protokołu. W tej logice dokumentacja przypomina praktyki notacji w tańcu i choreografii (Rudolf Laban i tradycje Labanotation), gdzie zapis nie jest obrazem, tylko systemem kodowania relacji ciała, przestrzeni i czasu; podobnie w muzyce partytura jest pamięcią potencjału, a nie fotografią wykonania. Psychoperformans potrzebuje analogicznej kultury zapisu: takiej, która utrwala funkcje i warunki brzegowe, a nie wymusza ekspozycję.

W porządku archiwum dokumentacja przestaje być zbiorem śladów, a staje się aparatem selekcji, autoryzacji i produkcji prawdy. Jacques Derrida w Archive Fever pokazywał, że archiwum nie jest neutralnym magazynem, lecz miejscem władzy: archontyczną instancją, która decyduje, co jest warte przechowania i jak ma być odczytywane. Michel Foucault, analizując archiwum jako system reguł wypowiadalności, uświadamiał, że archiwum jest warunkiem tego, co w ogóle może uchodzić za sensowną wypowiedź. Hal Foster, opisując „impuls archiwalny" w sztuce współczesnej, wskazywał, że artyści pracują na archiwum, bo archiwum stało się polem konfliktu o pamięć, dowód i narrację; Boris Groys, analizując sztukę w warunkach przepływu i platformowej cyrkulacji, pokazywał, że „trwanie" dzieła przestaje być trwałością obiektu, a staje się utrzymywaniem widzialności i dostępu w obiegu. Dla 42.3 to rozróżnienie jest rozstrzygające: dokumentacja w psychoperformansie nie jest tylko estetyczną decyzją, ale decyzją o tym, w jakim aparacie ma istnieć praktyka, jakie normy ma wytwarzać, jakie ma konsekwencje władzy i jakie ryzyka kolonizacji uruchamia.

Stąd pierwszy poziom analizy 42.3 polega na rozpoznaniu, że dokumentacja w sztuce procesu ma co najmniej cztery funkcje, które często wchodzą ze sobą w konflikt. Funkcja świadectwa, czyli utrzymania pamięci zdarzenia i możliwości późniejszej krytycznej analizy. Funkcja transmisji, czyli umożliwienia przekładu praktyki na inne konteksty, inne instytucje, inne wspólnoty praktyki. Funkcja estetyzacji, czyli produkcji autonomicznego obiektu medialnego, który zaczyna żyć własnym życiem jako dzieło. I funkcja administracji, czyli wytwarzania dowodów na potrzeby instytucji, programów, grantów, obiegów prestiżu i ekonomii uwagi. W praktykach procesualnych te funkcje rzadko są jawnie rozdzielone; często jedna maskuje drugą, a wówczas dokumentacja staje się narzędziem przymusu w miękkiej formie. Psychoperformans wymaga w tym miejscu rygoru: funkcja dokumentacji musi być jasno przypisana, bo inaczej aparat zapisu zacznie formatować proces pod to, co „dobrze wygląda" i „dobrze się opowiada", a nie pod to, co jest spójne, intensywne w sensie modulacji i adekwatne kontekstowo.

Drugi poziom analizy polega na przyjęciu, że dokumentacja jest performatywna, czyli że wytwarza to, co opisuje. Judith Butler pokazywała, że performatywność nie jest wyłącznie kwestią teatru czy deklaracji, lecz kwestią wytwarzania norm przez powtarzane akty; w kontekście dokumentacji oznacza to, że sposób zapisu utrwala normy praktyki: co jest uznawane za „ważne", co za „skutek", co za „rdzeń", a co za tło. Philip Auslander, badając splątanie performansu i mediów, uświadamia, że kamera nie jest biernym świadkiem, tylko współuczestnikiem sytuacji, bo zmienia reżim widzialności; Amelia Jones konsekwentnie pokazywała, że dokumentacja nie jest tylko śladem, lecz miejscem, w którym performans staje się relacją z odbiorcą, wytwarzając nową formę współobecności. W psychoperformansie ta performatywność dokumentacji ma wymiar szczególnie wrażliwy: jeśli zapis staje się miarą wartości, uczestnicy zaczynają działać dla zapisu, a relacja zaczyna być regulowana przez wyobrażonego odbiorcę. To jest dokładnie mechanizm, który należy nazwać krytycznie: reżim widzialności przejmuje władzę nad planem sytuacyjnym, a proces staje się pochodną dokumentu.

Z tego wynika trzeci poziom: dokumentacja jako praktyka kompozycyjna, czyli element estetyki protokołu. Jeśli dokumentacja ma być dziełem, musi być rozpoznana jako osobna praca formalna: montaż, kadrowanie, rytm, wybór medium, relacja dźwięku i obrazu, reżim tekstu i metadanych. Jeśli dokumentacja ma być protokołem, musi być rozpoznana jako osobna praca proceduralna: parametry, warunki brzegowe, logika przełączeń, indeks decyzji, a nie narracja sukcesu. W obu przypadkach dokumentacja jest materiałem estetycznym, ale o innym charakterze. Hito Steyerl, opisując „biedny obraz", pokazywała, że w epoce cyfrowej jakość obrazu jest związana z polityką obiegu: kompresja, kopiowalność i degradacja nie są defektem, tylko znakiem przepływu i władzy platform. Wolfgang Ernst i tradycje media archaeology uczą, że archiwum cyfrowe jest maszyną czasu, która nie tyle przechowuje, co przelicza i rekonfiguruje dane. Bernard Stiegler zwracał uwagę na techniki pamięci jako protezy i na ich wpływ na indywidualną i zbiorową temporalność. W psychoperformansie te rozpoznania pozwalają postawić pytanie: czy dokumentacja jest projektowana jako narzędzie pamięci proceduralnej, czy jako proteza prestiżu; czy wspiera trwanie w sensie transmisji, czy tylko reprodukuje obieg w sensie uwagi.

Kluczowym rozróżnieniem, bez którego 42.3 nie ma sensu, jest rozdzielenie dokumentacji-widowiska od dokumentacji-audytu. Dokumentacja-widowisko jest produkowana tak, aby maksymalizować widzialność, intensywność narracji i wymienialność w obiegu prestiżu; działa

w logice spektaklu, o której pisał Guy Debord, a w warunkach platformowych przechodzi w logikę ekonomii uwagi analizowaną przez Jonathana Crary'ego. W takim reżimie zapis nie jest narzędziem rozumienia procesu, tylko jego substytutem: zamiast wspierać pamięć proceduralną, wytwarza „obiekt medialny", który zaczyna funkcjonować jako główne dzieło, a sam proces staje się zasobem do ekstrakcji obrazów, cytatów i scen. Dokumentacja-audyt, przeciwnie, jest produkowana tak, aby umożliwić krytyczną weryfikację jakości protokołu: czy w planie sytuacyjnym zachodzi spójność przełączeń, czy intensywność była modulowana, czy adekwatność była respektowana w kontekście. W reżimie audytu zapis jest z natury skromny, często nieefektowny, czasem celowo nieobrazowy, bo jego celem nie jest atrakcyjność, lecz możliwość rekonstrukcji funkcji i decyzji. W psychoperformansie to rozróżnienie jest warunkiem autonomii: praktyka procesualna, która nie odróżnia widowiska od audytu, nieuchronnie wchodzi w mechanizm autoeksploatacji, w którym proces jest projektowany pod dowód, a dowód staje się miarą wartości.

To prowadzi do kolejnej tezy: dokumentacja jest narzędziem władzy wtedy, gdy działa jako aparat dowodu, który wymusza performowanie dla zewnętrznego świadka. Allan Sekula ostrzegał, że archiwum obrazów bywa machiną klasyfikacji i dyscyplinowania, a nie neutralną pamięcią; Susan Sontag wskazywała, że fotografia, nawet gdy ma intencję empatyczną, może normalizować cudze cierpienie i zamieniać zdarzenie w konsumowalny obraz; Ariella Azoulay opisywała fotografię jako relację polityczną, w której widzialność jest negocjowana i obciążona nierównościami. W psychoperformansie „aparat dowodu" przyjmuje dziś także formę datafikacji: zapis działa jako metryka, raport, wskaźnik, a więc to, co Shoshana Zuboff rozpoznawała jako logikę ekstrakcji danych w kapitalizmie inwigilacji. W tym reżimie dokumentacja zaczyna produkować nową normatywność: uczestnik jest wartościowany przez to, co da się pokazać, wyliczyć lub opisać w formacie instytucjonalnym. To jest subtelna, ale realna forma przemocy symbolicznej w sensie Pierre'a Bourdieu: narzucenie kryteriów wartościowania i języka uznania, które są zewnętrzne wobec doświadczenia, a jednocześnie udają neutralność.

Dlatego psychoperformans wymaga praktyki „minimalizacji śladu" rozumianej nie jako romantyczna nieudokumentowalność, lecz jako świadome ograniczanie tego, co może zostać skolonizowane przez spektakl i przez aparat dowodu. Minimalizacja śladu ma swoje precedensy w praktykach sztuki niematerialnej i sytuacyjnej, ale w psychoperformansie jej sens jest bardziej złożony: ma ona chronić sprawczość i relacyjność, nie niszcząc zdolności do krytycznej refleksji. To oznacza, że dokumentacja nie może być wyłącznie obrazem i narracją; jej rdzeniem powinna być dokumentacja protokołowa, czyli zapis warunków brzegowych, indeks decyzji, logika przełączeń, notacja rytmu i czasu, a także rejestr tego, gdzie pojawiła się presja, gdzie uruchomiono przerwanie, gdzie nastąpiła naprawa, gdzie domknięcie. W tym sensie dokumentacja psychoperformansu jest bliższa notacji choreograficznej (Rudolf Laban i tradycje Labanotation) oraz partyturze muzycznej niż fotografii jako fetyszu zdarzenia. Jest to zapis, który pozwala odtworzyć mechanikę, ale nie musi ujawniać osoby; umożliwia transmisję protokołu bez przejęcia życia prywatnego przez archiwum.

To rozróżnienie otwiera drogę do precyzyjnej typologii trybów dokumentowania w psychoperformansie, które powinny być rozdzielone już na poziomie planu sytuacyjnego, bo inaczej będą się mieszać, a mieszanie jest źródłem nadużyć. Tryb pierwszy to dokumentacja wewnętrzna, audytowa, przechowywana jako narzędzie refleksji nad jakością protokołu; jej

językiem jest log, indeks, mapa przełączeń, parametry kanałów, a nie opowieść o transformacji. Tryb drugi to dokumentacja relacyjna, czyli świadectwo, które ma funkcję uznania i pamięci wspólnoty praktyki, ale jest podporządkowane prawu do ciszy i do wyjścia, a więc jest minimalne, selektywne i negocjowane. Tryb trzeci to dokumentacja artystyczna w sensie autonomicznego dzieła medialnego, które może wejść w obieg sztuki, ale musi być jawnie oddzielone od audytu, aby nie udawało „dowodu" na proces, i aby nie uruchamiało przymusu ekspozycji. Tryb czwarty to dokumentacja administracyjna, która jest produkowana dla instytucji i programów; jej ryzyko polega na tym, że wytwarza logikę raportowalności, dlatego musi być projektowana tak, by nie naruszać integralności procesu. W psychoperformansie te tryby nie mogą być hybrydyzowane bez kontroli, bo hybryda niemal zawsze prowadzi do sytuacji, w której administracja i prestiż przejmują władzę nad relacją.

W praktyce krytycznej najważniejsza jest dokumentacja audytowa, ponieważ to ona pozwala utrzymać etykę procesu w warunkach presji instytucjonalnej i platformowej. Taka dokumentacja powinna być kompatybilna z logiką gęstego opisu, ale nie w sensie literackiej narracji, tylko w sensie rekonstrukcji sytuacyjnych reguł. Clifford Geertz uczył, że sens działania jest wplątany w lokalne kody; Howard S. Becker, pisząc o „światach sztuki", pokazywał, że dzieło powstaje w sieci kooperacji, konwencji i infrastruktury. Dokumentacja psychoperformansu powinna więc ujawniać te konwencje i infrastrukturę w mikroskali: kto jest świadkiem, jakie są reguły wejścia i wyjścia, jak działa obiekt–klucz jako mediator, jak światło organizuje widzialność, jak dźwięk organizuje synchronizację, jak słowo organizuje reguły bez kolonizacji interpretacyjnej. Taki zapis jest jednocześnie estetyczny i organizacyjny, bo w praktykach procesu te domeny są nierozdzielne, co konsekwentnie podkreślała Shannon Jackson, analizując zależność sztuki społecznej od systemów opieki i logistyki.

W tym miejscu konieczne jest także rozpoznanie, że dokumentacja nie jest neutralna wobec afektu: wytwarza lęk przed oceną, wstyd ekspozycji lub przeciwnie, euforię uznania, a więc działa jak regulator intensywności. Sara Ahmed, analizując „ekonomie afektywne", uświadamia, że emocje krążą w obiegach społecznych i przyklejają się do obiektów, znaków, instytucji; dokumentacja w psychoperformansie może więc stać się nośnikiem wstydu, jeśli zamienia doświadczenie w publiczny dowód. Z tego powodu minimalizacja śladu jest równocześnie strategią modulacji intensywności: chroni proces przed przymusem performowania dla oka zewnętrznego. W psychoperformansie to jest warunek jakości, ponieważ intensywność ma pozostać parametrem kompozycji, a nie paliwem spektaklu.

Wreszcie, dokumentacja jako trwanie musi zostać powiązana z kategorią rekonstrukcji bez relikwiarza. Jeśli obiekt–klucz jest depozytem protokołu, może pełnić funkcję materialnego wskaźnika przejść i granic, ale nie może stać się reliktem, który zastępuje działanie. W tradycjach performansu muzealnego i reenactmentu widać, jak łatwo obiekt i zapis przejmują władzę nad sensem; psychoperformans wymaga tu rygoru: obiekt–klucz ma działać jako przedmiot graniczny w sensie Susan Leigh Star, czyli mediator między różnymi trybami uczestnictwa i interpretacji, a nie jako fetysz autentyczności. Dokumentacja protokołowa ma umożliwić rekonstrukcję funkcji, nie rekonstrukcję „mistyki wydarzenia". Tylko wtedy trwanie nie zamieni się w spektakl archiwum, lecz pozostanie transmisją kompetencji: zdolności do przełączenia, do naprawy, do domknięcia i do utrzymania odwracalności.

Jeśli dokumentacja ma stać się dziełem, musi zostać potraktowana jak autonomiczny reżim formalny, a nie jak „materiał dowodowy". W tradycjach sztuki krytycznej i instytucjonalnej ta autonomizacja dokumentu ma długą genealogię: Hans Haacke w pracy Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System, as of May 1, 1971 uczynił z dokumentacji (fotografii, danych, układu informacji) samą strukturę dzieła, w której „obiekt" jest zorganizowaną matrycą relacji własności, władzy i przestrzeni miejskiej, a więc aparatem ujawnienia, nie reprezentacji. W podobnym wektorze, choć inną retoryką, Andrea Fraser w Museum Highlights: A Gallery Talk wykorzystała formę oprowadzania muzealnego jako performatywną analizę klasy, języka instytucji i ekonomii patronatu; dzieło jest tu jednocześnie działaniem i jego medialną postacią, bo to, co pozostaje w obiegu sztuki, to w ogromnej mierze zarejestrowana i dystrybuowana forma pracy na dyskursie instytucji. Te przykłady są istotne dla psychoperformansu nie dlatego, że „też można nagrywać", lecz dlatego, że pokazują, iż dokument staje się dziełem dopiero wtedy, gdy jest świadomie uformowany jako aparat krytyczny: ma swoją retorykę, montaż, reżim selekcji i własną odpowiedzialność za skutki widzialności.

W sztuce procesu szczególnie ostro widać to w praktykach archiwizowania performansu jako strategii historycznej i politycznej. Marina Abramović w projekcie Seven Easy Pieces (Guggenheim Museum, listopad 2005) uczyniła z restagingu i jego rejestracji problem instytucjonalny: to nie był „cover" dla efektu, tylko publiczna operacja na historii medium, na prawach do powtórzenia, na autoryzacji i na tym, co w ogóle znaczy „zachować" efemeryczne praktyki. W tym samym polu, ale z przeciwną strategią, Tino Sehgal buduje „constructed situations" przy założeniu braku materialnej dokumentacji i rejestracji jako standardowego warunku prezentacji, czym przesuwa ciężar trwania z obrazu na ucieleśnioną transmisję reguł i pamięci relacyjnej. W psychoperformansie nie chodzi o wybór jednego z tych biegunów jako dogmatu, lecz o wyciągnięcie wniosku metodologicznego: dokumentacja nie jest neutralna, bo zawsze ustanawia reżim widzialności, a więc wytwarza normy uczestnictwa, hierarchie sensu i próg presji. To znaczy, że decyzja o dokumentowaniu musi zostać wpisana w plan sytuacyjny jako decyzja o władzy: kto ma prawo patrzeć, kto ma prawo zachować, kto ma prawo cytować, kto ma prawo dystrybuować, a kto ma prawo zniknąć bez śladu.

W tym miejscu ujawnia się paradoks, który 42.3 musi rozbroić precyzyjnie: dokumentacja może być zarazem narzędziem krytycznej odpowiedzialności i narzędziem dyscyplinowania. Odpowiedzialność rośnie wtedy, gdy zapis pozwala zrekonstruować logikę procedury bez redukowania osoby do materiału; dyscyplinowanie rośnie wtedy, gdy zapis działa jako dowód, a dowód działa jako miara wartości. Dlatego dokumentacja psychoperformansu, jeśli ma podtrzymywać trwanie bez kolonizacji, powinna zostać zorganizowana warstwowo, w logice rozdziału funkcji, a nie w logice „jednego filmu z wszystkiego". Warstwa protokołowa powinna utrwalać parametry: warunki wejścia i wyjścia, mapę przełączeń, momenty eskalacji i deeskalacji, punkty przerwania, mechanizmy naprawy i domknięcia; to jest zapis funkcji, nie obrazów. Warstwa kompozycyjna może istnieć jako autonomiczne dzieło medialne, ale tylko pod warunkiem, że nie udaje audytu i nie wytwarza przymusu ekspozycji jako normy jakości. Warstwa relacyjna może istnieć jako świadectwo wspólnoty praktyki, ale musi być podporządkowana prawu do ciszy, do nieujawniania i do nieuczestnictwa w reżimie widzialności. Warstwa administracyjna może być konieczna w praktykach instytucjonalnych,

lecz musi być skonstruowana tak, by nie wymuszać „raportowalnej intensywności” i nie przekształcać procesu w spektakl rezultatu. Dopiero taka architektura zapisu pozwala mówić o dokumentacji jako o komponencie estetyki procesu, a nie o appendiksie, który przypadkowo przejmuje władzę nad sensem.

Kategoria „trwania” wymaga natomiast dopisania do dokumentacji jeszcze jednego, często pomijanego faktu: trwanie w epoce cyfrowej jest praktyką utrzymania, migracji i konserwacji formatów, a więc praktyką pracy, nie tylko pamięci. To wprost łączy się z tradycją maintenance art. Mierle Laderman Ukeles w Maintenance Art Manifesto (1969; tekst powstał w kontekście rozróżnienia między „rozwojem” a „utrzymaniem”) nie tylko uprawomocniała czynności konserwacji jako pole sztuki, lecz ujawniała, że każda instytucja „nowości” działa dzięki niewidzialnym procedurom podtrzymania. W perspektywie 42.3 oznacza to, że archiwum psychoperformansu nie może być fetyszem pamięci, tylko musi być praktyką konserwacji protokołów: wersjonowania, kontroli dostępu, odpowiedzialnego przechowywania, ograniczania dystrybucji tam, gdzie dystrybucja kolonizuje relację. Trwanie nie jest więc równoznaczne z maksymalizacją śladu; trwanie jest zdolnością do utrzymania sensu procedury w czasie bez zamiany tej procedury w aparat kontroli. W praktyce krytycznej to dokładnie różnica między archiwum jako miejscem władzy a archiwum jako narzędziem transmisji kompetencji: archiwum może przechowywać nie „życie” i nie „emocje”, tylko wiedzę o tym, jak projektować przełączenia, granice, domknięcia i odwracalność, a więc to, co w psychoperformansie jest rdzeniem procesu.

Dokumentacja jako dzieło i trwanie w psychoperformansie wymaga wprost przyjęcia, że zapis jest technologią wytwarzania prawdy o działaniu, a więc narzędziem, które może stabilizować sens albo go przemocowo formatować. W praktykach procesu nie istnieje „neutralny” zapis: każde kadrowanie, każde przyjęte medium, każda konwencja opisu i każdy wybór tego, co pominięte, jest decyzją o tym, co zostanie uznane za rdzeń, a co za tło. To właśnie dlatego archiwum nie powinno być rozumiane jako magazyn pamiątek, tylko jako aparat selekcji, który ustanawia hierarchie i reguły widzialności; w tym sensie intuicje Jacques’a Derridy z Mal d’archive i narzędzia analityczne Michela Foucaulta dotyczące archiwum jako systemu wypowiadalności nie są abstrakcyjną teorią, tylko praktyczną ostrą brzytwą: pokazują, że dokumentacja, raz ustanowiona, zaczyna żyć jako norma, a norma zaczyna projektować kolejne działania. W polu performansu i live art ten mechanizm jest szczególnie niebezpieczny, bo łatwo wytwarza „estetykę dowodu”, w której wartość procesu zostaje utożsamiona z tym, co da się pokazać, a złożone przełączenia relacyjne zostają spłaszczone do obrazów intensywności. W psychoperformansie oznacza to konieczność wbudowania w plan sytuacyjny takiej formy zapisu, która nie produkuje spektaklu jako warunku uznania, a jednocześnie pozwala utrzymać krytyczną odpowiedzialność wobec jakości protokołu.

W tym miejscu dokumentacja jako dzieło powinna zostać potraktowana jak osobna kompozycja, czyli w kategoriach rygoru formalnego, a nie „ładnego filmu z działań”. Jeżeli zapis ma funkcjonować jako autonomiczne dzieło, musi mieć własną logikę montażu, własną dramaturgię temporalną, własną politykę kadru i własny reżim dźwięku, bo inaczej pozostaje jedynie fetyszem obecności. Pojawia się tu zasadnicza konsekwencja estetyczna: dzieło-dokument nie powinno udawać „transparentnego okna” na proces, lecz powinno ujawniać swoją medialność, swoje cięcia i swoje granice, aby nie przejmować roli dowodu na cudze doświadczenie. W tradycjach filmu eseistycznego, w praktykach found footage, w archeologii

mediów i w krytyce archiwum widać, że odpowiedzialny dokument ma charakter refleksyjny: pokazuje, że jest konstruktem, a nie „prawdą z kamery". W psychoperformansie taki refleksyjny reżim dokumentacji ma dodatkową funkcję: odcina dzieło od władzy nad osobą, ponieważ nie rości sobie prawa do reprezentowania uczestnika jako „przypadku" ani do przedstawiania jego życia jako materiału.

Dokumentacja jako trwanie, rozumiana nie metaforycznie, lecz infrastrukturalnie, powinna zostać zorganizowana jako transmisja kompetencji, a nie transmisja obrazów. Trwanie w praktykach procesu nie polega na nieustannej obecności w obiegu, tylko na zachowaniu zdolności do ponownego uruchomienia protokołu w nowych warunkach bez kolonizacji przez dokument i instytucję. Dlatego rdzeniem archiwum psychoperformansu powinna być pamięć proceduralna: mapy przełączeń, rejestry warunków brzegowych, indeksy decyzji, notacje rytmu i czasu, a także zapis tego, gdzie pojawiła się presja, jak uruchomiono przerwanie, jak przeprowadzono naprawę i jak wykonano domknięcie. Taka dokumentacja jest z natury „niewidowiskowa", bo operuje na funkcjach, a nie na spektakularnych scenach. W praktyce można ją opisać jako protokołowanie relacji między kanałami obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt: nie poprzez ilustracje, lecz poprzez parametry, które dają się rekonstruować bez ekspozycji. To podejście jest zgodne zarówno z intuicjami sztuki instrukcji, jak i z narzędziami studiów nad nauką i technologią, które uczą, że praktyka utrzymuje się dzięki stabilnym inskrypcjom, ale tylko wtedy, gdy inskrypcje nie stają się aparatem dyscyplinowania.

Trwanie ma też wymiar pracy utrzymania, a więc wymaga myślenia w kategoriach maintenance: wersjonowania, konserwacji formatów, kontroli dostępu, odpowiedzialnego przechowywania i ograniczania dystrybucji tam, gdzie dystrybucja produkuje przymus. W tym sensie gest Mierle Laderman Ukeles z Maintenance Art Manifesto jest kluczowy nie jako historyczna ciekawostka, lecz jako diagnoza, że każda praktyka „nowości" istnieje dzięki niewidzialnym operacjom podtrzymania. Archiwum psychoperformansu nie powinno więc dążyć do maksymalizacji śladu, lecz do precyzji śladu: lepiej mniej, ale lepiej dobrane, z jasnym rozdziałem funkcji. Jeżeli dokumentacja ma wspierać odpowiedzialność, musi istnieć jako technika minimalizacji ryzyka: minimalizacji ekspozycji, minimalizacji możliwości wtórnego użycia poza kontekstem, minimalizacji presji na uczestnika, minimalizacji zależności procesu od obiegu prestiżu. To jest estetyka trwania jako etyka infrastruktury: mniej „dowodu", więcej zdolności do krytycznej rekonstrukcji protokołu.

Wreszcie, dokumentacja jako dzieło i trwanie w psychoperformansie musi być powiązana z kategorią obiektu–klucza jako materialnego depozytu procedury. Obiekt–klucz może pełnić rolę „przedmiotu granicznego" w sensie Susan Leigh Star: stabilizuje współdziałanie różnych perspektyw, bo jest jednocześnie wystarczająco konkretny i wystarczająco otwarty, by mediować między doświadczeniem a opisem. W praktyce oznacza to, że obiekt–klucz może przenosić pamięć procedury bez przenoszenia życia osoby; pozwala utrzymać trwanie bez relikwiarza, ponieważ nie jest „pamiątką po intensywności", tylko operatorem granicy i przełączenia. To rozstrzyga kluczowe napięcie: psychoperformans nie musi wybierać między pełną widzialnością a „znikaniem". Może budować trwanie jako kompetencję protokołu: zdolność do modulacji intensywności, do spójnego przeprowadzania przejść i do adekwatnego osadzania sensu w kontekście, przy zachowaniu prawa do ciszy, wyjścia i nieujawniania. Dokumentacja, kiedy jest tak rozumiana, przestaje być cieniem działania i przestaje być jego

panem; staje się jednym z narzędzi odpowiedzialnego procesu, a jeśli przyjmuje formę dzieła, jest dziełem świadomym swojej władzy i swoich ograniczeń.

Perspektywa prawna i bioetyczna

Perspektywa prawna i bioetyczna w psychoperformansie nie stanowi dodatku „organizacyjnego" ani zewnętrznego hamulca twórczości, lecz jeden z głównych wymiarów konstrukcyjnych praktyki procesualnej. Tam, gdzie dzieło jest zdarzeniem, relacją i protokołem, prawo i etyka nie dotyczą wyłącznie „rezultatu", lecz warunków możliwości działania: tego, jakie relacje wolno wytwarzać, jakie ryzyka wolno uruchamiać, jak definiuje się granice odpowiedzialności oraz jak zabezpiecza się odwracalność uczestnictwa. W tradycji performance studies i sztuki społecznie zaangażowanej (od Kaprowa i Fluxusu po krytyczne praktyki instytucjonalne w duchu Hansa Haackego i Andrei Fraser) stało się jasne, że medium relacji jest jednocześnie medium władzy: dystrybuuje widzialność, ustanawia asymetrie głosu, produkuje zobowiązania i „dług" afektywny. W psychoperformansie ten fakt jest jeszcze bardziej wyostrzony, bo plan sytuacyjny operuje na kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt w taki sposób, aby przełączać reżimy uwagi, intensywności i znaczenia; dlatego prawo do przerwania, prawo do ciszy, prawo do nieujawniania oraz zasada minimalizacji szkody muszą zostać wpisane w samą kompozycję, a nie dopisane po fakcie jako regulamin.

W tej części książki przyjmuję konsekwentnie rozróżnienie między etyką „deklaracji" a etyką „procedury". Deklaracja troski, równości czy bezpieczeństwa w praktykach procesu bywa retoryką, która maskuje realne mechanizmy presji, zwłaszcza gdy intensywność staje się walutą prestiżu, a dokumentacja — aparatem dowodu. Z tego powodu perspektywa bioetyczna będzie tu prowadzona w rygorze proceduralnym, z wykorzystaniem klasycznych ram etyki badań i interwencji: Kodeksu Norymberskiego, Deklaracji Helsińskiej Światowego Stowarzyszenia Lekarzy, Raportu Belmont oraz czterech zasad Beauchampa i Childressa (autonomia, dobroczynność, nieszkodzenie, sprawiedliwość). Te ramy nie są przenoszone mechanicznie na pole sztuki; są traktowane jako narzędzia do projektowania warunków brzegowych, w których działanie procesualne nie przechodzi w przemoc symboliczno-instytucjonalną. Równolegle ważna będzie etyka troski (Carol Gilligan, Joan Tronto), bo psychoperformans działa w mikroskali relacji i zależności: troska nie jest tu sentymentem, lecz infrastrukturą odpowiedzialności, która musi być audytowalna w praktyce (kto może przerwać, kto ma kompetencję do deeskalacji, co dzieje się po domknięciu, jak zapobiega się długu wdzięczności i jak chroni się godność uczestnika w sensie praw osobistych).

Warstwa prawna obejmuje dwa splątane porządki: prawa osób i obowiązki organizatora. Prawa osób w praktykach psychoperformansu dotyczą w szczególności zgody (w tym zgody poinformowanej), prawa do wizerunku i prywatności, poufności, ochrony danych osobowych oraz kontroli nad dystrybucją dokumentacji. W ujęciu europejskim kluczowe jest tu RODO jako reżim przetwarzania danych oraz cała logika „privacy by design" (Ann Cavoukian), czyli projektowania praktyk tak, aby minimalizować ekspozycję i ryzyko już na etapie konstrukcji procedury, a nie dopiero w reakcji na incydent. Jednocześnie w polu sztuki działają równolegle kategorie prawa cywilnego i autorskiego: dobra osobiste, prawo do wizerunku, prawo do

integralności i nietykalności, ale również spory o status dokumentacji jako utworu, o prawa do rejestracji i eksploatacji nagrań oraz o granice zgody na publikację. Obowiązki organizatora obejmują natomiast reżim należytej staranności, zarządzania ryzykiem, ubezpieczeń, BHP w sensie praktycznym (bez teatralizacji), procedur incydentów, mechanizmów zgłoszeń, eskalacji i deeskalacji, a także ustanowienia realnego „prawa do przerwania udziału" bez sankcji symbolicznej i bez utraty twarzy w sensie socjologicznym Ervinga Goffmana. W tej perspektywie prawo nie jest tylko systemem zakazów: jest narzędziem projektowania sprawiedliwości proceduralnej, a więc warunków, w których relacja nie staje się przymusem.

Wreszcie, ta część porządkuje granicę między praktyką artystyczną a praktykami klinicznymi i pomocowymi. Psychoperformans może wykorzystywać języki terapii, edukacji, medytacji czy pracy z ciałem jako źródła technik, ale nie może przejmować roszczeń klinicznych ani mylić ról, bo to wytwarza ryzyko paternalizmu i nadużycia autorytetu. Z tego powodu perspektywa bioetyczna będzie tu konsekwentnie rozpisywać różnicę między wsparciem a leczeniem, między świadkowaniem a diagnozą, między działaniem a interwencją terapeutyczną, oraz będzie wskazywać, jakie mechanizmy zabezpieczeń są konieczne, gdy praktyka porusza obszary wrażliwe: intymność, wstyd, ekspozycję, konflikt, relacje zależności i ekonomię prestiżu. W rezultacie rozdział 43 tworzy aparat, który umożliwia prowadzenie psychoperformansu jako praktyki odpowiedzialnej, krytycznej i powtarzalnej bez kolonizacji przez spektakl, bez przemocy dokumentacji i bez instytucjonalnego wymogu „udowadniania" doświadczenia.

43.1. Zgody, wizerunek, poufność, RODO

Zgoda w psychoperformansie nie jest gestem grzecznościowym ani jednorazowym „tak", lecz reżimem prawno-etycznym, który musi zostać zaprojektowany jako infrastruktura odwracalności. W ujęciu bioetycznym, od klasycznych analiz Ruth R. Faden i Toma L. Beauchampa po cztery zasady Toma L. Beauchampa i Jamesa F. Childressa, zgoda ma sens tylko wtedy, gdy jest poinformowana, dobrowolna, kompetentna i możliwa do wycofania bez sankcji. W praktykach sztuki procesu ten standard łatwo ulega rozmyciu, bo relacyjność i intensywność generują presję konformizmu, a autorytet prowadzącego (w sensie kapitału symbolicznego Pierre'a Bourdieu) może działać jak miękki przymus. Dlatego w psychoperformansie zgoda powinna być rozumiana jako ciągła procedura, a nie jako formularz: to znaczy jako system warunków brzegowych, które umożliwiają zmianę decyzji w trakcie, przerwanie udziału i wycofanie się z ekspozycji bez „utraty twarzy" w sensie Ervinga Goffmana. W tym miejscu wprost wchodzą również narzędzia etyki troski Carol Gilligan i Joan Tronto: troska jest tu nie deklaracją, lecz praktyką projektowania relacji tak, aby autonomia nie była fikcją, a dobroczynność nie przechodziła w paternalizm.

W warstwie prawnej kluczowe jest rozdzielenie zgody na udział w działaniu od zgody na utrwalenie i dalsze rozpowszechnianie śladów działania. W psychoperformansie te dwa porządki często bywają mylone, co prowadzi do typowego nadużycia: ktoś zgadza się „być", a po fakcie okazuje się, że zgodził się „być widzialnym" w reżimie archiwum, instytucji lub platform. Taki skrót jest wrażliwy prawnie i etycznie, bo dokumentacja procesualna może obejmować wizerunek, głos, cechy behawioralne, informacje ujawniane w wypowiedzi, a także kontekst sytuacyjny pozwalający na identyfikację. W europejskim reżimie ochrony danych osobowych zapis wideo, fotografia, nagranie dźwiękowe i transkrypcja są danymi osobowymi

wówczas, gdy umożliwiają identyfikację osoby bezpośrednio lub pośrednio; dodatkowo część treści może wchodzić w obszar danych szczególnych kategorii, jeżeli ujawnia informacje wrażliwe (na przykład dotyczące zdrowia, przekonań czy życia intymnego). W związku z tym zgoda na dokumentację i publikację powinna być granularna (oddzielne zakresy), czasowo określona (okres przechowywania i okres eksploatacji) oraz odwracalna w sensie proceduralnym (jasna ścieżka wycofania i konsekwencje takiego wycofania). W praktyce oznacza to, że nie wystarcza ogólna klauzula „zgadzam się na wszystko"; potrzebne jest rozróżnienie co najmniej trzech pól: rejestracji (utrwalenie), wykorzystania wewnętrznego (audyt/protokół) oraz rozpowszechniania zewnętrznego (publikacja, wystawa, media). To rozdzielenie jest spójne z zasadą minimalizacji i ograniczenia celu, która stanowi rdzeń współczesnych reżimów ochrony prywatności i koresponduje z koncepcją „privacy by design" Ann Cavoukian: ochrona prywatności ma być wbudowana w projekt praktyki, a nie dopisana jako korekta po incydencie.

Prawo do wizerunku i prywatności w praktykach artystycznych działa równolegle w kilku rejestrach, które psychoperformans musi brać pod uwagę jednocześnie, bo to medium procesu zawsze generuje „nadwyżkę" interpretacyjną i ryzyko wtórnego użycia. W europejskich tradycjach prawa cywilnego wizerunek jest traktowany jako dobro osobiste, a ochrona dóbr osobistych wiąże się z zakazem bezprawnych naruszeń oraz z roszczeniami o zaniechanie, usunięcie skutków, przeprosiny i zadośćuczynienie. Równolegle funkcjonują przepisy dotyczące rozpowszechniania wizerunku w kontekście prawa autorskiego oraz normy dotyczące ochrony danych osobowych, gdy wizerunek pełni funkcję identyfikatora. W polskiej refleksji prawniczej nad wizerunkiem, prywatnością i prawem autorskim ważną rolę odegrały prace komentatorskie i doktrynalne autorów takich jak Janusz Barta i Ryszard Markiewicz; z perspektywy praktycznej oznacza to konieczność bardzo ostrożnego traktowania formuły „kto jest na wydarzeniu, ten się godzi". W psychoperformansie samo wejście w przestrzeń działania nie może być automatycznie interpretowane jako zgoda na utrwalanie i publikację, ponieważ byłoby to sprzeczne z logiką dobrowolności i realnej autonomii. Dodatkowo, nawet jeśli zgoda została udzielona, musi być przewidziany mechanizm jej wycofania, a także mechanizm minimalizacji szkody w razie konfliktu interesów między trwaniem dzieła a prawami osoby. W praktykach procesu warto przyjąć zasadę prymatu nie-krzywdzenia: jeżeli konflikt dotyczy ekspozycji osoby, a nie integralności protokołu, protokół powinien zostać utrzymany w formie audytowej, a ekspozycja zewnętrzna zredukowana lub usunięta, bo trwanie psychoperformansu ma być trwaniem kompetencji i procedury, nie trwaniem cudzej widzialności.

Poufność w psychoperformansie jest kategorią, która powinna zostać zdefiniowana szerzej niż tylko jako „nie ujawniamy danych". W praktykach relacyjnych poufność jest reżimem normatywnym, który chroni uczestnika przed wtórną interpretacją i wtórnym użyciem jego wypowiedzi lub zachowań poza kontekstem, czyli przed przemocą obiegu. W języku Helen Nissenbaum można to opisać jako wymóg integralności kontekstowej: informacja przekazana w określonej sytuacji ma sens i uprawnienie w tej sytuacji, a nie w dowolnym innym obiegu. W psychoperformansie poufność powinna więc obejmować nie tylko dane identyfikacyjne, ale także treści sytuacyjne: to, co zostało powiedziane, w jakim trybie, wobec kogo, w jakich warunkach intensywności, i z jakim założeniem co do obecności świadków. Z tego wynika potrzeba odrębnych protokołów świadkowania: kto jest świadkiem, jakie ma zobowiązania, czy obowiązuje zasada niecytowania, czy obowiązuje zasada anonimizacji, czy obowiązuje zasada „bez nagrań". W praktyce jest to warstwa etyczna, która musi zostać wpisana w plan sytuacyjny

na równi z pracą na obrazie, słowie, geście, świetle, dźwięku i obiekcie, bo poufność jest częścią kompozycji relacji i częścią modulacji intensywności: im większa presja widzialności, tym większe ryzyko przymusu performowania.

Zgoda warstwowa w psychoperformansie jest praktyką projektowania relacji pod kątem realnej autonomii, a więc pod kątem tego, czy osoba może powiedzieć „nie" w dowolnym momencie, bez sankcji i bez utraty twarzy, i czy to „nie" ma techniczną wykonalność w aparacie dokumentacji oraz w obiegu instytucjonalnym. W klasycznej bioetyce Raportu Belmont i w późniejszych standardach etyki badań podkreślano, że zgoda nie jest aktem jednorazowym, lecz procesem komunikacji; w psychoperformansie należy dodać, że jest ona także procesem infrastrukturalnym. Oznacza to, że zgoda musi mieć materialny odpowiednik w układzie sytuacji: w rozmieszczeniu kamer (albo ich braku), w strefach „bez rejestracji", w oznaczeniach przestrzeni, w procedurach dla obsługi i świadków, w sposobie prowadzenia notatek, w zasadach archiwizacji i w mechanizmach usuwania. Jeżeli infrastruktura nie pozwala na wycofanie zgody, zgoda jest pozorna, nawet jeśli formalnie została podpisana. W tym sensie w psychoperformansie obowiązuje rygor praktyczny: nie wolno obiecywać odwracalności, jeśli nie istnieje techniczny i organizacyjny protokół odwracalności.

Warstwowość zgody można rozpisać w psychoperformansie co najmniej na pięć obszarów, które powinny być rozdzielone, bo ich zlanie tworzy nieprzejrzystość, a nieprzejrzystość tworzy przemoc. Pierwszy obszar to zgoda na samo uczestnictwo w działaniu, rozumiana jako zgoda na obecność i współtworzenie w ramach planu sytuacyjnego. Drugi obszar to zgoda na rejestrację, czyli utrwalenie wizerunku, głosu lub innych identyfikowalnych cech w jakiejkolwiek formie (wideo, foto, audio, transkrypcja, log metadanych). Trzeci obszar to zgoda na przetwarzanie wewnętrzne, czyli przechowywanie i analizę danych w celu audytu jakości protokołu, refleksji metodologicznej, ewentualnie szkolenia wewnętrznego; tu kluczowa jest minimalizacja zakresu i ograniczenie dostępu. Czwarty obszar to zgoda na rozpowszechnianie zewnętrzne, czyli publikację lub prezentację dokumentacji poza pierwotnym kontekstem, co w praktyce jest najbardziej ryzykowne, bo wytwarza niekontrolowany obieg. Piąty obszar to zgoda na wtórne użycie i remiks, czyli na wykorzystanie materiałów w innych projektach, w innych instytucjach, w innych formatach; w psychoperformansie ten obszar powinien być domyślnie wyłączony, bo wtórny obieg najczęściej jest miejscem zawłaszczenia i utraty integralności kontekstowej.

W europejskim porządku ochrony danych osobowych szczególnie istotne jest także rozróżnienie między zgodą jako podstawą prawną a innymi podstawami przetwarzania, ponieważ instytucje często próbują „rozwiązać" problem poprzez zgody ogólne, które w praktyce są wymuszone relacyjnie lub instytucjonalnie. W praktyce psychoperformansu zgoda jest podstawą wrażliwą: jeśli udział w działaniu jest powiązany z dostępem do zasobów, z prestiżem, z grantem, z rezydencją, z relacją zależności, dobrowolność może zostać podważona. Z perspektywy proceduralnej oznacza to, że plan sytuacyjny powinien minimalizować sytuacje zależności, a jeśli nie da się ich uniknąć, to powinien rozdzielać rolę prowadzącego artystycznie od roli osoby zbierającej i administrującej danymi, aby nie łączyć w jednej figurze władzy symbolicznej i władzy archiwum. To wprost nawiązuje do analiz Michela Foucaulta o splocie wiedzy i władzy: dane nie są neutralne, a ten, kto je gromadzi, zyskuje narzędzie klasyfikacji i oceny. W psychoperformansie to ryzyko jest szczególnie dotkliwe, bo materiałem praktyki są relacje i afekty, które łatwo ulegają moralizacji lub hierarchizacji.

W tym miejscu kluczowa staje się anonimizacja i pseudonimizacja jako narzędzia, które pozwalają zachować wartość audytową dokumentacji protokołowej bez utrzymywania identyfikowalności osób. Pseudonimizacja polega na zastąpieniu identyfikatorów osobowych identyfikatorem technicznym, który może zostać odwrócony tylko przy użyciu dodatkowych informacji przechowywanych osobno; anonimizacja polega na takim przekształceniu danych, aby identyfikacja nie była możliwa w rozsądnym zakresie. W praktykach procesualnych trzeba jednak podkreślić, że anonimizacja nie jest trywialna: kontekst sytuacyjny, charakterystyczny głos, rozpoznawalne gesty, elementy przestrzeni, a nawet unikalny obiekt–klucz mogą umożliwiać identyfikację pośrednią. Dlatego w psychoperformansie anonimizacja musi być projektowana w logice integralności kontekstowej: nie tylko „zamazujemy twarz", ale redukujemy informacje, które umożliwiają identyfikację poprzez kontekst. W praktyce często oznacza to przeniesienie ciężaru dokumentacji na zapis protokołowy bez obrazu: parametry, mapy przełączeń, indeksy decyzji, opis funkcji kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, bez przypisywania ich do konkretnych osób.

Ważne jest również rozdzielenie dokumentacji audytowej od dokumentacji artystycznej. Dokumentacja audytowa służy ocenie jakości protokołu i powinna być minimalna, kontrolowana i chroniona; dokumentacja artystyczna, jeśli ma funkcjonować jako dzieło, może być bardziej rozwinięta formalnie, ale musi być odcięta od roli dowodu i od roszczeń do reprezentowania osoby. W psychoperformansie warto wprost przyjąć zasadę: im większa potencjalna wrażliwość treści, tym bardziej dokumentacja powinna być protokołowa, a nie przedstawieniowa. Ta zasada działa jak hamulec wobec typowej pokusy sztuki procesu: „pokazać transformację". Transformacja jest z perspektywy praw osobistych i ochrony prywatności kategorią ryzykowną, bo generuje narrację o osobie, która może zostać jej przypisana na stałe, utrwalona w archiwum i użyta poza kontekstem.

Poufność w psychoperformansie musi zostać dopisana także do relacji świadkowania. W praktykach procesu publiczność lub współuczestnicy często stają się świadkami nie dlatego, że tak postanowiono, lecz dlatego, że tak działa reżim widzialności. Dlatego plan sytuacyjny powinien definiować status świadka i jego zobowiązania, w tym zobowiązanie do niecytowania, do niepublikowania, do nieutrwalania, a także mechanizmy egzekwowania tych zasad w sposób nieupokarzający. To jest trudne, bo sztuka zwykle opiera się na wolności recepcji; jednak w psychoperformansie recepcja jest częścią sytuacji, a sytuacja jest częścią protokołu, więc wolność recepcji musi zostać zbalansowana prawem osoby do integralności i do kontroli nad widzialnością. W tym sensie psychoperformans zbliża się do reżimów poufności znanych z praktyk pomocowych, ale bez roszczeń klinicznych: poufność jest tu estetyką granicy, a nie tajemnicą.

Domknięcie 43.1 wymaga sformułowania zasad, które są jednocześnie prawnie sensowne, bioetycznie rygorystyczne i praktycznie wykonalne w sztuce procesu. W psychoperformansie nie wystarcza bowiem „wola dobrej ochrony" ani „deklaracja poufności". Potrzebny jest projekt procedur, które organizują całą sytuację tak, aby prawa osoby były realne w praktyce, a nie wyłącznie na papierze. Oznacza to przejście od etyki intencji do etyki infrastruktury: od pytania „czy chcemy być odpowiedzialni" do pytania „jak dokładnie działa mechanizm odwracalności, minimalizacji śladu i integralności kontekstowej". W tym sensie 43.1 jest konsekwencją wcześniejszych rozdziałów o procesualności i dokumentacji: jeżeli dokumentacja jest

performatywna i może kolonizować relację, to ochrona wizerunku i poufności musi zostać wpisana w aparat dokumentowania, a nie dopisana jako klauzula.

Pierwszą procedurą, która powinna stać się standardem psychoperformansu, jest realne prawo do przerwania udziału, rozumiane szerzej niż „można wyjść". W praktykach procesu „wyjście" często wiąże się z symboliczną sankcją: wstydem, napiętnowaniem, poczuciem, że się „zawiodło" grupę lub prowadzącego. Dlatego prawo do przerwania musi być zorganizowane jako element kompozycji sytuacji: wbudowane w rytm, w reguły, w sygnały i w rekwizyty (w tym w obiekt–klucz jako operator granicy), tak aby przerwanie było normalną opcją protokołu, a nie wyjątkiem. W sensie proceduralnym oznacza to: a) jasny sygnał przerwania, który nie wymaga tłumaczenia i nie uruchamia dyskusji; b) natychmiastowe przejście do trybu deeskalacji bez interpretacji motywów; c) możliwość wycofania zgody na dokumentację w sposób technicznie skuteczny (na przykład brak rejestracji w strefie przerwania, brak kamer, brak nagrywania dźwięku); d) jasny mechanizm domknięcia, który nie produkuje długu wdzięczności ani roszczeń do wyjaśnień. Z perspektywy bioetycznej jest to praktyczna realizacja autonomii i nieszkodzenia; z perspektywy socjologicznej jest to ochrona twarzy w sensie Goffmana; z perspektywy prawnej jest to minimalizacja ryzyka naruszenia dóbr osobistych przez wymuszoną ekspozycję.

Drugą procedurą jest organizacja przestrzeni i ról w taki sposób, aby wizerunek i poufność nie były zależne od improwizowanej kultury grupy. W praktyce oznacza to wprowadzenie stref: strefy bez rejestracji (w której nie ma nagrywania, fotografowania i zbierania notatek identyfikujących), strefy audytu (gdzie notuje się parametry protokołu, nie treści osobiste), oraz strefy publikacji (jeżeli w ogóle istnieje), która jest odseparowana i prowadzona w trybie jawnie artystycznym, nie dowodowym. Taka segmentacja przestrzeni jest odpowiednikiem segmentacji funkcji dokumentacji opisanej w 42.3, tylko ujętej w reżim praw osobistych. Jest to również praktyczna realizacja zasady minimalizacji: jeżeli nie trzeba mieć wizerunku, nie wolno go zbierać „na zapas". W praktykach instytucjonalnych trzeba też rozdzielić role: osoba prowadząca plan sytuacyjny nie powinna jednocześnie pełnić roli operatora archiwum i „właściciela danych", bo łączyłoby to władzę symboliczną z władzą nad dowodem; w psychoperformansie jest to szczególnie niebezpieczne, bo materiałem są relacje i afekty.

Trzecią procedurą jest retencja i dostęp, czyli to, co dzieje się z dokumentacją w czasie. W praktykach procesu najczęstszy błąd polega na tym, że dane są zbierane, a potem „leżą", często w chmurach, na urządzeniach prywatnych, w folderach, do których dostęp ma więcej osób, niż się deklaruje. W psychoperformansie archiwum musi być traktowane jak aparat odpowiedzialności, a więc musi mieć: a) limit czasu przechowywania (retencję) zależny od funkcji dokumentacji; b) ścisłą kontrolę dostępu (kto, po co, na jak długo); c) rejestr wersji i kopii, aby „usunięcie" nie było fikcją; d) procedurę realizacji praw osoby: wgląd, sprostowanie, ograniczenie przetwarzania, usunięcie, sprzeciw wobec publikacji. Te elementy są z punktu widzenia ochrony danych osobowych standardem, ale w psychoperformansie mają szczególną stawkę estetyczno-etyczną: dotyczą tego, czy trwanie protokołu odbywa się kosztem trwania widzialności osoby. Psychoperformans musi przyjąć zasadę prymatu osoby nad archiwum w obszarze wizerunku i identyfikowalności, a jednocześnie zasadę prymatu protokołu nad narracją w obszarze pamięci proceduralnej. To oznacza, że to, co ma trwać, powinno być przede wszystkim protokołem i kompetencją, nie materiałem identyfikującym.

Czwartą procedurą jest zasada publikacji i dystrybucji, czyli to, co w praktyce jest najbardziej ryzykowne. Zgoda na publikację nie może być domniemana ani zaszyta w zgodzie na udział. Musi być wyrażona odrębnie, w sposób konkretny: co jest publikowane, gdzie, w jakim celu, w jakim czasie, w jakim formacie, z jaką możliwością wycofania. W psychoperformansie należy dodatkowo przyjąć zasadę integralności kontekstowej: jeśli materiał ma wejść w obieg, musi zostać odcięty od możliwości wtórnego użycia jako dowodu na „jakąś prawdę o osobie". To oznacza preferowanie form, które nie identyfikują, nie psychologizują i nie produkują narracji „transformacji" przypisywanej do czyjejś biografii. Jeżeli dokumentacja artystyczna ma istnieć jako dzieło, musi być jawnie zdefiniowana jako konstrukcja formalna, a nie jako transparentny zapis „tego, co się wydarzyło". W przeciwnym razie dokumentacja staje się mechanizmem przemocy archiwalnej: ktoś zostaje utrwalony w roli, która była chwilowa, sytuacyjna, a następnie ta rola zaczyna żyć w obiegu jako jego wizerunek.

Piątą procedurą jest poufność relacyjna, czyli zasady świadkowania. Psychoperformans nie jest terapią, ale pracuje na wrażliwych reżimach ekspozycji, dlatego musi budować kontrakt sytuacyjny: co wolno wynosić poza sytuację, co wolno cytować, co wolno publikować, jak mówić o innych bez identyfikacji i bez zawłaszczenia ich historii. W praktyce oznacza to ustanowienie zasady niecytowania i nieutrwalania jako domyślnej, chyba że plan sytuacyjny wyraźnie wprowadza inny reżim, a uczestnicy udzielają na to odrębnych zgód. Poufność relacyjna jest tu nie tylko ochroną danych, lecz ochroną sensu: bez niej praktyka procesu staje się produkcją materiału do opowieści, plotki i prestiżu, a to jest wprost sprzeczne z kryterium adekwatności.

Wszystkie powyższe procedury powinny zostać powiązane z logiką minimalizacji śladu i dokumentacji protokołowej. Najbezpieczniejszą i zarazem najbardziej merytoryczną formą trwania w psychoperformansie jest zapis funkcji, nie osób: zapis przełączeń, granic, decyzji, rytmu, parametrów kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, oraz roli obiektu–klucza jako materialnego operatora granicy. Taki zapis pozwala audytować jakość protokołu bez produkcji archiwum cudzej widzialności. Z perspektywy prawnej i bioetycznej jest to strategia optymalna, bo minimalizuje ryzyko naruszenia dóbr osobistych i ryzyko nieuprawnionego przetwarzania danych, a z perspektywy estetycznej utrzymuje autonomię procesu: proces nie musi udowadniać swojej wartości obrazem intensywności, tylko wykazuje ją spójnością, modulowaną intensywnością i adekwatnością.

43.2. Odpowiedzialność organizatora i ubezpieczenia

Odpowiedzialność organizatora w psychoperformansie nie jest wąsko rozumianą odpowiedzialnością „techniczną" ani formalnym zabezpieczeniem instytucji, lecz rdzeniem etyki infrastrukturalnej: to, w jaki sposób organizator projektuje warunki, decyduje o tym, czy plan sytuacyjny jest praktyką autonomii, czy praktyką miękkiego przymusu. W perspektywie prawnej odpowiedzialność organizatora rozciąga się na cały łańcuch staranności: od oceny ryzyk, przez konstrukcję procedur, aż po zarządzanie incydentami i dokumentację. W perspektywie bioetycznej jest to praktyczna implementacja zasad nieszkodzenia i sprawiedliwości, bo organizator nie może przenosić kosztów ryzyka na uczestnika w postaci „ryzyko jest częścią sztuki". W polu sztuki procesualnej takie przerzucenie kosztów było historycznie normalizowane przez mitologię transgresji; psychoperformans musi tę

normalizację odwrócić i przyjąć model odpowiedzialności, w którym ryzyko jest rozpoznane, ograniczone, komunikowane i zarządzane, a prawo do przerwania jest realne.

Na poziomie doktryny prawnej podstawowym pojęciem jest należyta staranność oraz przewidywalność ryzyka. W praktyce oznacza to, że organizator powinien działać tak, jak działałby „rozsądny" i kompetentny organizator w podobnych warunkach, mając na względzie specyfikę działania, przestrzeni i profilu uczestników. Ponieważ psychoperformans jest praktyką relacyjną, ryzyka nie są wyłącznie fizyczne; obejmują też ryzyka psychologiczne, ryzyka naruszenia dóbr osobistych, ryzyka naruszenia prywatności, ryzyka konfliktu i eskalacji oraz ryzyka związane z dokumentacją. W tym sensie odpowiedzialność organizatora musi być opisana w języku zarządzania ryzykiem, a nie w języku „intuicji prowadzącego". Można tu zastosować narzędzia z klasycznych systemów bezpieczeństwa: identyfikacja zagrożeń, ocena prawdopodobieństwa i skutków, hierarchia środków kontroli (eliminacja, substytucja, środki techniczne, środki organizacyjne, środki indywidualne), a następnie przegląd i aktualizacja. W psychoperformansie szczególnie ważne jest, aby środki kontroli nie były wyłącznie restrykcją, lecz elementem kompozycji: strefy ciszy, strefy bez rejestracji, sygnały przerwania, rytm deeskalacji i domknięcia. Bez tego bezpieczeństwo staje się zewnętrznym regulaminem, który nie działa w momencie intensywności.

Odpowiedzialność organizatora dotyczy też roli „władzy sytuacyjnej". W sensie socjologicznym organizator jest producentem ram (frame) w rozumieniu Ervinga Goffmana: to on definiuje, co jest „grą", co jest „na serio", jakie są reguły świadkowania, jaka jest dopuszczalna intensywność i jakie są warunki wyjścia. W praktykach procesu to ramowanie ma konsekwencje prawne i etyczne, bo to, co organizator ustanowi jako normę, może wytworzyć presję uczestnictwa nawet bez jawnego przymusu. Dlatego odpowiedzialność organizatora obejmuje kontrolę nad mechanizmami presji: nad „kulturą grupy", nad językiem wartościowania, nad sposobem mówienia o odwadze, lęku, „oporu" czy „transformacji". Z punktu widzenia psychoperformansu nie wolno budować prestiżu działania na przekraczaniu granic uczestnika; prestiż ma wynikać z jakości protokołu, a więc ze spójności, modulowanej intensywności i adekwatności. Organizator odpowiada za to, aby ta norma była realna, a nie deklaratywna.

Ubezpieczenia są tu nie tylko instrumentem finansowym, ale elementem architektury odpowiedzialności. W praktyce działania artystyczne mogą wymagać co najmniej kilku warstw ochrony ubezpieczeniowej: ubezpieczenia odpowiedzialności cywilnej organizatora (za szkody wyrządzone osobom trzecim), ubezpieczenia następstw nieszczęśliwych wypadków dla uczestników (jeżeli forma udziału to uzasadnia), ubezpieczenia mienia i sprzętu (szczególnie przy pracy w przestrzeni publicznej lub w obiektach o ograniczonym nadzorze), oraz ubezpieczenia wydarzenia w odniesieniu do specyficznych ryzyk miejsca. W praktyce instytucjonalnej dochodzą też klauzule dotyczące podwykonawców i wolontariuszy. Kluczowe jest jednak rozumienie, że ubezpieczenie nie zastępuje staranności: jest narzędziem resztkowym, które chroni przed skutkami finansowymi zdarzeń, ale nie zwalnia z obowiązku zapobiegania. W psychoperformansie ubezpieczenie musi być zsynchronizowane z protokołami: jeśli organizator deklaruje prawo do przerwania, musi też mieć realną zdolność do interwencji i do zakończenia działania bez chaosu; jeśli deklaruje strefy bezpieczne, musi zapewnić ich materialne istnienie.

W tym fragmencie 43.2 należy też zarysować różnicę między odpowiedzialnością organizatora a odpowiedzialnością prowadzącego plan sytuacyjny. W praktyce często są to te same osoby, ale w modelu odpowiedzialnym powinny zostać rozdzielone funkcje: organizator odpowiada za infrastrukturę, procedury, zasoby, ubezpieczenia, komunikację i zgodność prawną; prowadzący odpowiada za kompozycję sytuacji i jej modulację. Rozdzielenie funkcji jest mechanizmem redukcji ryzyka nadużyć, bo ogranicza koncentrację władzy: władzy artystycznej, władzy archiwum i władzy instytucjonalnej w jednej figurze. Jest to praktyczny wniosek wynikający z krytyk władzy i wiedzy: kto kontroluje ramę, kontroluje interpretację.

Aby odpowiedzialność organizatora w psychoperformansie nie pozostała kategorią ogólną, trzeba ją przekształcić w matrycę operacyjną, czyli w zestaw rozróżnialnych obszarów ryzyka, przypisanych ról, mechanizmów kontroli oraz kryteriów weryfikacji. W sztuce procesu typowym błędem jest myślenie, że ryzyko „rozwiązuje się" dobrym nastawieniem, empatią i doświadczeniem prowadzącego. To jest niewystarczające, ponieważ część ryzyk ma charakter systemowy: wynika z infrastruktury, z tłumu, z dokumentacji, z asymetrii władzy, z norm instytucji i z presji obiegu. Dlatego w 43.2 odpowiedzialność organizatora powinna zostać rozpisana w pięciu blokach: ryzyka przestrzenno-techniczne, ryzyka zdrowotno-bezpieczeństwowe, ryzyka relacyjno-afektywne, ryzyka prawno-danych, oraz ryzyka reputacyjno-instytucjonalne. Każdy blok ma własną logikę kontroli; mieszanie bloków prowadzi do chaosu, w którym organizator reaguje improwizacją zamiast działać protokołem.

Ryzyka przestrzenno-techniczne obejmują architekturę miejsca, ciągi komunikacyjne, ewakuację, oświetlenie (w sensie bezpieczeństwa, nie estetyki), przewody, stabilność obiektów, ryzyka poślizgu i potknięcia, dostępność (w tym bariery) oraz specyfikę przestrzeni publicznej. Organizator ma obowiązek przeprowadzić rozpoznanie miejsca i wprowadzić środki kontroli: eliminację oczywistych zagrożeń, oznaczenia, przygotowanie stref, ograniczenie liczby osób w obszarach wąskich, zabezpieczenie kabli, przygotowanie ścieżek ewakuacyjnych, a także zapewnienie dostępności dla osób z różnymi potrzebami. W psychoperformansie przestrzeń jest jednocześnie elementem kompozycji, więc ryzyko rośnie, gdy przestrzeń ma działać jako narzędzie intensywności. Dlatego podstawową zasadą jest rozdzielenie „stref kompozycyjnych" od „stref bezpieczeństwa": jeśli plan sytuacyjny wytwarza skupienie, musi równocześnie zapewniać wyjście z sytuacji bez spektakularnego gestu. Organizator odpowiada za to, aby strefa przerwania była realna przestrzennie i logistycznie, a nie wyłącznie deklarowana.

Ryzyka zdrowotno-bezpieczeństwowe w psychoperformansie mają charakter mieszany: obejmują ryzyka fizyczne (urazy, zasłabnięcia, przeciążenia), ale także ryzyka związane z silnym pobudzeniem, paniką, dezorganizacją zachowania, a w sytuacjach konfliktowych także ryzyka agresji. Organizator nie musi być klinicystą, ale musi być kompetentny w podstawowych procedurach: jak wezwać pomoc, kto ma apteczkę, kto ma uprawnienia, jaka jest ścieżka kontaktu, gdzie jest najbliższa pomoc medyczna, jak odizolować strefę incydentu bez upokarzania osoby. To jest praktyczny wymiar zasady nieszkodzenia: nie wolno uruchamiać intensywności bez mechanizmów deeskalacji i bez możliwości przerwania. W tym miejscu ubezpieczenia (OC, NNW) są narzędziem finansowym, ale odpowiedzialność organizatora jest narzędziem realnym: ubezpieczenie nie leczy, nie deeskaluje i nie domyka sytuacji.

Ryzyka relacyjno-afektywne są specyficzne dla psychoperformansu, bo materiałem działania jest relacja i jej modulacja. Obejmują one presję grupową, wstyd ekspozycji, moralizację

uczestnictwa, przymus ujawniania, nadużycia autorytetu, a także nieprzewidziane konflikty między uczestnikami. W praktykach procesu to właśnie ten blok ryzyk bywa ignorowany, ponieważ jest „niewidzialny" dla standardowych procedur BHP. Tymczasem w psychoperformansie organizator odpowiada za kulturę sytuacji: za język, za normy świadkowania, za brak stygmatyzacji przerwania, za ochronę twarzy. To oznacza konieczność wprowadzenia protokołów komunikacyjnych: jak mówi się o granicach, jak mówi się o odmowie, jak reaguje się na płacz, jak reaguje się na ciszę, jak neutralizuje się „przymus opowieści". Z perspektywy etyki troski Joan Tronto odpowiedzialność obejmuje zarówno zauważanie potrzeb, jak i kompetentne odpowiadanie; w praktyce oznacza to, że organizator musi zapewnić osobę lub osoby o kompetencji mediacyjnej i deeskalacyjnej, które nie są jednocześnie w centrum władzy artystycznej. Rozdzielenie ról redukuje ryzyko, że pomoc stanie się elementem dramaturgii, a dramaturgia stanie się elementem presji.

Ryzyka prawno-danych obejmują wizerunek, poufność, przetwarzanie danych, dokumentację, ale też odpowiedzialność za publikację i wtórny obieg. Organizator odpowiada za to, aby reżimy dokumentacji były jasne, warstwowe i kontrolowane. Musi istnieć polityka: kto nagrywa, po co nagrywa, gdzie przechowuje, kto ma dostęp, kiedy usuwa, w jakim trybie anonimizuje. Muszą istnieć procedury realizacji praw osób: wycofanie zgody, sprzeciw, usunięcie, ograniczenie przetwarzania. W psychoperformansie szczególnie ważna jest minimalizacja: jeśli dokumentacja nie jest konieczna, jej brak jest rozwiązaniem najbezpieczniejszym. Jeżeli dokumentacja jest konieczna dla audytu protokołu, powinna mieć formę protokołową, a nie przedstawieniową. Organizator odpowiada również za to, by nie powstała „szara strefa" nagrań prywatnych, czyli by uczestnicy i publiczność nie tworzyli niekontrolowanego archiwum, które potem krąży w obiegu. Oznacza to konieczność jasnych zasad i ich egzekwowania w sposób nienapastliwy, ale realny.

Ryzyka reputacyjno-instytucjonalne dotyczą tego, jak działanie jest osadzone w polu. W praktykach procesu reputacja jest sprzężona z dokumentacją i narracją, a narracja może zostać użyta przeciwko organizatorowi lub uczestnikom, zwłaszcza jeśli wytwarzana jest intensywność bez zabezpieczeń. Organizator odpowiada za to, by komunikacja zewnętrzna nie była „marketingiem transformacji", czyli nie obiecywała efektów, które wytwarzają presję i późniejszy konflikt. Odpowiada też za to, by instytucja nie wymuszała „dowodów" w formie materiałów, które naruszają prywatność. To jest realny problem w obiegach grantowych, gdzie raportowalność bywa ważniejsza niż etyka. Odpowiedzialny organizator buduje więc „rachunek wrażliwy": nie maksymalizuje widzialności kosztem praw osoby, tylko negocjuje z instytucją format rozliczeń, który jest kompatybilny z minimalizacją śladu.

W tym miejscu widać, że ubezpieczenia muszą być dopasowane do profilu ryzyk, a nie kupowane „na wszelki wypadek" bez rozumienia. Ubezpieczenie OC organizatora odpowiada na szkody wyrządzone osobom trzecim; NNW odpowiada na skutki wypadków uczestników; ubezpieczenie mienia i sprzętu odpowiada na ryzyka materialne; w praktykach publicznych mogą pojawić się dodatkowe ryzyka związane z ingerencją osób postronnych. Jednak w psychoperformansie równie istotne jak polisa jest protokół: polisa nie zastąpi deeskalacji, przerwania i domknięcia. Dlatego odpowiedzialność organizatora polega na sprzęgnięciu: polisa jako zabezpieczenie resztkowe, protokół jako zabezpieczenie podstawowe.

Minimalny standard odpowiedzialności organizatora w psychoperformansie powinien zostać sformułowany jako zestaw dokumentów i procedur, które są krótkie, jednoznaczne i dają się uruchomić w sytuacji intensywności. W praktykach procesu najczęściej zawodzą rozbudowane regulaminy, ponieważ w momencie eskalacji nikt ich nie czyta, a sama ich obecność bywa wykorzystywana jako alibi. Psychoperformans potrzebuje instrumentarium operacyjnego: protokołów, które mają charakter performatywny w sensie praktycznym, czyli realnie zmieniają zachowanie w sytuacji. Taki standard można rozpisać jako siedem bloków, które organizator powinien mieć zawsze, niezależnie od skali działania, a następnie jako dodatki zależne od miejsca, liczby osób i stopnia publiczności.

Pierwszy blok to brief ryzyk i warunków brzegowych. Nie chodzi o formalny dokument o setkach punktów, tylko o mapę: jakie są największe ryzyka w danym miejscu i w danym planie sytuacyjnym oraz jakie są główne środki kontroli. Brief powinien obejmować: strefy przestrzeni, ograniczenia infrastruktury, maksymalną liczbę osób, plan komunikacji, rolę osoby odpowiedzialnej za bezpieczeństwo, oraz minimalne zasady dokumentacji. W psychoperformansie brief musi też uwzględniać ryzyka relacyjne: presję grupową, konflikt, ekspozycję, wstyd; to jest różnica wobec klasycznych wydarzeń artystycznych, gdzie ryzyko relacyjne jest traktowane jako „sprawa prywatna".

Drugi blok to protokół przerwania (prawo do przerwania udziału). Ten protokół powinien być elementem kompozycji sytuacji, ale organizator musi go mieć także jako procedurę zespołową: kto reaguje, gdzie prowadzi osobę, kto przejmuje prowadzenie grupy, jak ogranicza się widzialność incydentu, jak zabezpiecza się godność osoby, jak domyka się sytuację bez moralizacji. Protokół przerwania jest w psychoperformansie narzędziem jakości, ponieważ bez niego intensywność staje się przemocą. W języku bioetyki jest to praktyczna realizacja autonomii i nieszkodzenia; w języku socjologii jest to ochrona twarzy; w języku organizacyjnym jest to mechanizm redukcji ryzyka eskalacji.

Trzeci blok to protokół incydentu i eskalacji. Incydent w psychoperformansie nie jest wyłącznie zdarzeniem medycznym; może być konfliktem, naruszeniem granicy, nieuprawnioną rejestracją, agresją słowną, paniką, zasłabnięciem, utratą kontroli nad tłumem. Protokół powinien zawierać: definicję incydentu, ścieżkę zgłoszenia, role w zespole, kryteria wezwania pomocy, zasady izolowania sytuacji oraz zasady komunikacji po incydencie. Kluczowe jest, aby po incydencie istniał proces domknięcia i weryfikacji: co zmienić w planie sytuacyjnym, jakie środki kontroli dodać, jakie ryzyko było niedoszacowane. W psychoperformansie protokół incydentu jest także protokołem uczenia się: bez niego praktyka powiela błędy, a powielanie błędów jest formą przemocy systemowej.

Czwarty blok to protokół dokumentacji, wizerunku, poufności i danych. Organizator musi ustalić i wyegzekwować reżim: czy w ogóle nagrywamy, kto nagrywa, co nagrywamy, w jakim celu, jak przechowujemy, kto ma dostęp, jak długo przechowujemy, w jakim trybie anonimizujemy, jak realizujemy żądanie usunięcia lub ograniczenia. Ten protokół jest bezpośrednio sprzężony z ubezpieczeniami i odpowiedzialnością cywilną, ponieważ nieuprawnione utrwalanie i publikacja może naruszać dobra osobiste i generować roszczenia. W psychoperformansie protokół dokumentacji musi również rozstrzygać kwestię „nagrywania prywatnego" przez publiczność lub uczestników: jakie są zasady, jak je komunikujemy, jak

reagujemy na naruszenie. Bez tego organizator wytwarza niekontrolowane archiwum, które jest sprzeczne z integralnością kontekstową i z minimalizacją śladu.

Piąty blok to protokół świadkowania i komunikacji. Psychoperformans pracuje na sytuacjach, w których świadek jest współproducentem norm, a nie neutralnym odbiorcą. Organizator musi zatem ustanowić zasady: jak mówimy o innych po zakończeniu, czego nie cytujemy, jak chronimy prywatność, jak nie wytwarzamy plotkarskiego obiegu „historii transformacji". W praktyce jest to krytyczna odpowiedź na mechanizmy ekonomii prestiżu: bez protokołu świadkowania doświadczenie uczestnika staje się walutą opowieści. Organizator odpowiada również za komunikację zewnętrzną: opis wydarzenia nie może obiecywać efektów, które wytwarzają presję, ani nie może przerabiać działań na marketing emocjonalny.

Szósty blok to protokół domknięcia. Domknięcie w psychoperformansie jest kluczowe, bo bez niego działanie pozostaje otwartym polem afektywnej zależności, a to generuje ryzyko manipulacji i długu wdzięczności. Organizator powinien przewidzieć: jak kończymy, jak separujemy role, jak odklejamy intensywność od prestiżu, jak umożliwiamy uczestnikom odejście bez konieczności wyjaśnień. Domknięcie obejmuje też domknięcie dokumentacji: co zostaje, co jest usuwane, co jest anonimizowane, co zostaje wyłącznie w protokole audytu. W tym sensie protokół domknięcia jest technologią trwania bez kolonizacji: pozwala utrzymać pamięć proceduralną, nie utrzymując niepotrzebnej widzialności osoby.

Siódmy blok to protokół kompetencji zespołu i rozdziału ról. Odpowiedzialność organizatora wymaga, aby w zespole były jasne role: osoba odpowiedzialna za bezpieczeństwo, osoba odpowiedzialna za dokumentację, osoba odpowiedzialna za mediację i deeskalację, osoba odpowiedzialna za kontakt z instytucją i służbami. W małych działaniach role mogą się łączyć, ale organizator powinien unikać łączenia w jednej osobie władzy artystycznej i władzy archiwum, bo to zwiększa ryzyko nadużyć i presji. Rozdział ról jest narzędziem sprawiedliwości proceduralnej: ogranicza arbitralność i ułatwia audyt decyzji.

Na tym tle ubezpieczenia przestają być tematem pobocznym, a stają się elementem spójności całego systemu. Ubezpieczenie OC organizatora i ewentualne NNW uczestników powinny być dopasowane do profilu działania; jednak organizator musi pamiętać, że to protokoły są pierwszą linią obrony. Jeżeli instytucja wymaga określonych polis, organizator powinien negocjować warunki w taki sposób, aby ubezpieczenie nie wymuszało nadmiernej dokumentacji jako „dowodu staranności". Dowodem staranności w psychoperformansie powinien być protokół i jego audyt, nie materiał wizerunkowy.

Relacja między odpowiedzialnością organizatora a ubezpieczeniami w psychoperformansie ujawnia swój sens dopiero wtedy, gdy odróżnimy trzy typowe konteksty realizacji: instytucję kultury, przestrzeń publiczną oraz praktykę prywatną lub półprywatną. Każdy kontekst generuje inny profil ryzyk, inny reżim formalny oraz inną presję dokumentacyjną, a więc wymaga innego sposobu sprzęgnięcia protokołów z polisami. W każdym jednak przypadku zasada pozostaje stała: ubezpieczenie jest zabezpieczeniem resztkowym, natomiast protokoły są zabezpieczeniem podstawowym; odwrócenie tej hierarchii prowadzi do patologii, w której instytucja próbuje kupić bezpieczeństwo polisą, a psychoperformans staje się polem niezarządzanej intensywności.

W instytucji kultury odpowiedzialność organizatora jest zwykle osadzona w istniejących procedurach: regulaminach, instrukcjach, BHP, politykach ochrony danych, politykach wizerunkowych, wymogach przeciwpożarowych i archiwalnych. Z jednej strony to pomaga, bo instytucja ma infrastrukturę i doświadczenie; z drugiej strony generuje presję formalizacji, która może być sprzeczna z logiką psychoperformansu, zwłaszcza w obszarze dokumentacji. Instytucje często myślą w kategoriach dowodu: zdjęcia, filmy, logotypy, widzialne „rezultaty", ponieważ tak działają obiegi rozliczeń i raportowania. W psychoperformansie organizator musi umieć negocjować format dowodu w sposób zgodny z minimalizacją śladu: zamiast wizerunków — dokumentacja protokołowa; zamiast „historii transformacji" — audyt warunków brzegowych; zamiast pełnych nagrań — indeksy decyzji, notacje przełączeń, mapy stref, potwierdzenia przeszkolenia zespołu, rejestr incydentów bez identyfikacji. Taki pakiet jest dla instytucji również dowodem staranności, ale nie niszczy integralności relacji. W tym kontekście ubezpieczenie OC instytucji i organizatora jest zwykle standardem; kluczowe jest natomiast dopasowanie sumy i zakresu do realnych ryzyk oraz upewnienie się, że polisa obejmuje specyfikę wydarzeń artystycznych, w tym działania w przestrzeniach nietypowych. Jednak najważniejszy element organizacyjny to spójność: instytucja musi zaakceptować protokoły przerwania i incydentu jako element programu, a nie jako „ryzyko wizerunkowe". Jeżeli instytucja nie uznaje prawa do przerwania i nie dopuszcza deeskalacji jako normalnej części procesu, psychoperformans staje się w tej instytucji strukturalnie zagrożony.

W przestrzeni publicznej odpowiedzialność organizatora rośnie, ponieważ pojawia się czynnik niekontrolowanego uczestnika: przechodnia, widza przypadkowego, osoby interweniującej, a także ryzyko konfliktu z porządkami normatywnymi i służbami. W tym kontekście ubezpieczenie OC ma kluczowe znaczenie, bo szkody mogą dotyczyć osób trzecich, a nie tylko uczestników. Jednocześnie w przestrzeni publicznej szczególnie ważny jest protokół deeskalacji i protokół komunikacji: kto rozmawia ze służbami, kto tłumaczy sytuację, kto ma uprawnienie do natychmiastowego zakończenia działania. Psychoperformans jako praktyka procesu nie może w przestrzeni publicznej polegać na „artystycznej nieprzewidywalności" w sensie dowolności; musi być zaprojektowany w reżimie przewidywalności ryzyka, nawet jeśli estetycznie jest otwarty. Odpowiedzialność organizatora obejmuje tu też ocenę stanu miejsca: ruch, pogoda, infrastruktura, widoczność, dostępność, potencjalne punkty konfliktu, a także wrażliwe elementy przestrzeni (miejsca pamięci, przestrzenie sakralne, strefy bezpieczeństwa). W praktyce oznacza to, że w przestrzeni publicznej minimalizacja śladu jest paradoksalnie trudniejsza: niekontrolowane nagrywanie przez osoby trzecie jest niemal pewne. Dlatego organizator powinien projektować plan sytuacyjny tak, aby wrażliwe elementy nie były oparte na ekspozycji wizerunku i na ujawnieniach, lecz na protokołach pracy z obiektem–kluczem, z ruchem, z rytmem, z dźwiękiem i ze światłem w sposób, który nie generuje identyfikowalnych treści osobowych. Jest to w praktyce wybór estetyczny, który wynika z odpowiedzialności: w przestrzeni publicznej psychoperformans powinien preferować procedury o wysokiej anonimowości i wysokiej odwracalności.

W praktyce prywatnej lub półprywatnej odpowiedzialność organizatora bywa błędnie minimalizowana, ponieważ skala jest mniejsza, a relacje bardziej intymne. To jest jednak kontekst, w którym ryzyko nadużycia autorytetu i presji relacyjnej bywa największe, bo granice ról są rozmyte, a „zgoda" miesza się z lojalnością. W tym kontekście ubezpieczenia bywają pomijane, ale to nie zwalnia z należytej staranności: jeżeli działanie ma elementy fizyczne lub odbywa się w przestrzeni o ryzykach (schody, śliskie podłogi, obiekty), organizator powinien

mieć przynajmniej podstawowe zabezpieczenia. Najważniejsze są jednak protokoły: przerwanie, incydent, domknięcie, poufność, dokumentacja. W praktyce prywatnej szczególnie ważne jest formalne rozdzielenie zgody na udział od zgody na dokumentację i publikację, bo pokusa „zrobimy to u siebie i przy okazji nagramy" jest największa. Odpowiedzialność organizatora w psychoperformansie oznacza tu dyscyplinę: domyślny brak dokumentacji przedstawieniowej, protokołowanie funkcji zamiast obrazów, oraz jasne zasady przechowywania materiałów, jeśli jakiekolwiek powstają.

W każdym z trzech kontekstów powraca ten sam konflikt strukturalny: instytucja i obieg chcą widzialnego dowodu, a psychoperformans, jeśli ma być praktyką odpowiedzialną, potrzebuje minimalizacji śladu i ochrony relacji. Rozwiązaniem nie jest rezygnacja z odpowiedzialności ani rezygnacja z procesu, lecz zmiana definicji dowodu: dowodem jakości nie jest obraz intensywności, lecz spójność protokołu, jego modulowana intensywność, adekwatność kontekstowa oraz audytowalność mechanizmów przerwania, deeskalacji i domknięcia. Organizator jest tu kluczową figurą, bo to on negocjuje z instytucją, z ubezpieczycielem, z przestrzenią i z publicznością, utrzymując psychoperformans jako praktykę, która nie przerzuca kosztów ryzyka na uczestników.

Na tym etapie 43.2 domyka się jako teza praktyczna: odpowiedzialność organizatora jest estetyką infrastruktury. Ubezpieczenia są niezbędne, ale wtórne; protokoły są pierwotne, bo kształtują sytuację. Dopiero sprzęgnięcie obu warstw pozwala prowadzić psychoperformans w sposób, który zachowuje autonomię sztuki procesu, nie wytwarzając jednocześnie reżimu przemocy relacyjnej ani archiwalnej.

43.3. Procedury incydentów i prawo do przerwania udziału

Procedury incydentów i prawo do przerwania udziału w psychoperformansie stanowią rdzeń reżimu bezpieczeństwa rozumianego nie jako „ochrona przed światem", lecz jako warunek autonomii uczestnika. W praktykach procesu i relacji najczęściej dochodzi do paradoksu: im bardziej działanie deklaruje wolność, tym bardziej nieformalna presja może uniemożliwiać odmowę. Dlatego 43.3 nie może być zestawem porad, ale musi być opisem technologii odwracalności: jak projektuje się sytuację tak, aby przerwanie było możliwe w każdym momencie, bez eskalacji konfliktu i bez sankcji symbolicznej. W tym sensie prawo do przerwania jest praktyczną implementacją autonomii z ram bioetycznych Raportu Belmont oraz zasady nieszkodzenia w klasycznej czterozasadzie Beauchampa i Childressa; jest też odpowiedzią na socjologiczne mechanizmy konformizmu, wstydu i utraty twarzy, które opisał Erving Goffman, oraz na mechanizmy władzy dyskursywnej analizowane przez Michela Foucaulta.

Najpierw trzeba precyzyjnie zdefiniować, czym jest incydent w psychoperformansie. Incydent nie oznacza wyłącznie wypadku fizycznego; jest każdą sytuacją, w której zostaje naruszona granica bezpieczeństwa, integralności, poufności lub zgody. W praktyce można wyróżnić pięć głównych klas incydentów: incydenty fizyczne (uraz, zasłabnięcie, upadek, przeciążenie), incydenty psychologiczne (gwałtowne pobudzenie, panika, dysocjacja, utrata orientacji, reakcja traumatyczna), incydenty relacyjne (konflikt, przemoc słowna, nadużycie autorytetu, presja grupowa, naruszenie granic), incydenty dokumentacyjne (nieuprawnione nagrywanie, fotografowanie, publikowanie, naruszenie poufności), oraz incydenty kontekstowe

(interwencja osób postronnych, konflikt z normami przestrzeni, eskalacja w przestrzeni publicznej, interwencja służb). To rozróżnienie ma charakter operacyjny: każda klasa incydentu wymaga innego zestawu reakcji, innego języka komunikacji i innego trybu domknięcia.

Prawo do przerwania udziału trzeba natomiast opisać jako system, a nie jako możliwość „wyjścia z sali". System prawa do przerwania ma cztery komponenty: sygnał, procedurę, rolę oraz ochronę po przerwaniu. Sygnał musi być prosty, nieinterpretowalny i społecznie neutralny, czyli taki, który nie zmusza do tłumaczeń. W praktykach procesualnych dobrze działają sygnały niejęzykowe, bo język w sytuacji intensywności łatwo uruchamia dyskusję i moralizację; sygnał może być związany z obiektem–kluczem jako materialnym operatorem granicy: jego określone użycie w planie sytuacyjnym oznacza natychmiastowe przejście do trybu przerwania. Procedura musi być zaprojektowana tak, aby przerwanie nie było „problemem" do rozwiązania przez grupę, tylko przełączeniem trybu pracy: natychmiastowa deeskalacja, redukcja bodźców, zapewnienie prywatności, oddzielenie osoby od pola widzialności, oraz przejęcie prowadzenia przez osobę z zespołu. Rola oznacza, że ktoś w zespole jest odpowiedzialny za przeprowadzenie przerwania, a prowadzący plan sytuacyjny nie powinien być jedyną osobą decyzyjną, bo koncentracja władzy zwiększa ryzyko presji. Ochrona po przerwaniu obejmuje domknięcie bez sankcji: brak publicznych komentarzy, brak żądania wyjaśnień, brak przypisywania motywów, brak wytwarzania narracji o „niewytrzymaniu".

W psychoperformansie szczególnie ważna jest ochrona przed sankcją symboliczną, bo sankcja jest głównym mechanizmem, który unieważnia formalną wolność. Sankcja może mieć formę subtelną: spojrzenia, westchnięcia, ironii, „troskliwego" pytania, które wymusza opowieść, lub późniejszego komentarza, że ktoś „nie był gotowy". Tego typu mikrosankcje są dobrze opisane w socjologii interakcji i w analizach mikropolityk; organizator i zespół muszą mieć świadomość, że sankcja działa jak przemoc miękka. Dlatego procedura przerwania musi zawierać protokół komunikacyjny: kto mówi, co mówi i czego nie mówi. Język powinien być neutralny, nieoceniający, bez interpretacji. Z perspektywy etyki troski Joan Tronto to jest element kompetentnej troski: troska nie polega na dociekaniu, lecz na stworzeniu warunków, w których osoba odzyskuje sprawczość.

Następnie trzeba rozdzielić przerwanie od incydentu. Przerwanie jest prawem osoby, incydent jest zdarzeniem wymagającym reakcji zespołu; te dwa porządki czasem się nakładają, ale nie wolno ich utożsamiać. Osoba może przerwać bez incydentu, po prostu dlatego, że tak wybiera; jeśli organizator traktuje każde przerwanie jak „problem", uruchamia presję i unieważnia autonomię. Z drugiej strony incydent może wymagać przerwania całego działania, a nie tylko udziału jednej osoby; organizator musi mieć kompetencję do natychmiastowego zakończenia planu sytuacyjnego bez dramatyzacji i bez ratowania „rezultatu artystycznego". W psychoperformansie rezultat nie może być ważniejszy niż autonomia uczestnika.

Aby procedury incydentów i prawo do przerwania udziału były w psychoperformansie realne, muszą zostać zaprojektowane jako zestaw przełączeń o wysokiej niezawodności, czyli takich, które działają w warunkach stresu, pobudzenia i ograniczonej zdolności do przetwarzania informacji. Z punktu widzenia psychologii sytuacji kryzysowych i ergonomii poznawczej oznacza to redukcję złożoności: sygnały muszą być jednoznaczne, role muszą być jasne, a sekwencje działań krótkie i wyuczone. W praktykach procesu największym ryzykiem jest improwizacja pod presją, ponieważ improwizacja uruchamia interpretacje, moralizację i spór o znaczenia.

Psychoperformans, jako praktyka oparta na planie sytuacyjnym, może i powinien używać tego planu także jako protokołu bezpieczeństwa: przełączenie z trybu kompozycyjnego na tryb ochronny jest częścią kompozycji, a nie jej przerwaniem „z zewnątrz".

Najpierw procedury dla incydentów fizycznych. W tym obszarze organizator musi działać w logice triage i podstawowej pierwszej pomocy, nie w logice „obserwujmy, może przejdzie". Minimalny protokół obejmuje: natychmiastowe przerwanie działania w strefie zdarzenia, zabezpieczenie przestrzeni (żeby nie doszło do kolejnych urazów), ocena stanu (przytomność, oddech, krążenie), wezwanie odpowiedniej pomocy zgodnie z kryteriami (tu nie ma miejsca na prestiż i niechęć do „robienia problemu"), oraz zapewnienie prywatności i godności osoby (oddzielenie od widoku publiczności, jeśli to możliwe). W psychoperformansie szczególnie ważne jest, aby zespół nie komentował i nie opowiadał incydentu jako dramaturgii; incydent fizyczny jest zdarzeniem organizacyjnym, nie „materiałem performatywnym". Protokół powinien też zawierać zasadę: żadnego dokumentowania wizerunkowego incydentu, żadnych zdjęć, żadnych nagrań, a jeśli istnieje monitoring instytucji, organizator powinien mieć świadomość jego zakresu i dostępu.

Procedury dla incydentów psychologicznych wymagają najwięcej precyzji, bo łatwo tu o wtórną traumatyzację przez język i przez świadkowanie. W psychoperformansie incydent psychologiczny może obejmować napad paniki, gwałtowną dezorganizację, reakcję dysocjacyjną, utratę orientacji, stan silnego pobudzenia lub zamrożenia. Minimalny protokół powinien obejmować: przełączenie do trybu deeskalacji (redukcja bodźców: światło, dźwięk, tłum), zapewnienie bezpiecznej strefy, kontakt w języku neutralnym i krótkim (bez interpretacji, bez pytań o przyczyny, bez żądania narracji), oraz umożliwienie odzyskania kontroli przez prostą strukturę wyborów. W tym obszarze kluczowe jest unikanie „terapeutyzowania" przez prowadzącego, jeśli nie ma kompetencji klinicznych; psychoperformans nie może udawać interwencji terapeutycznej. Zespół powinien mieć przeszkoloną osobę od deeskalacji, która rozumie podstawy komunikacji w kryzysie, ale nie wchodzi w rolę diagnosty. W praktyce oznacza to: stabilizacja, ugruntowanie, powrót do oddechu i orientacji, a następnie domknięcie bez przymusu opowieści. Po incydencie psychologicznym szczególnie ważna jest poufność: grupa nie powinna dyskutować „co się stało" ani budować narracji o osobie.

Procedury dla incydentów relacyjnych dotyczą konfliktu i naruszeń granic. Tutaj psychoperformans musi korzystać z narzędzi mediacji i deeskalacji, ale też z jasnych granic: nie wszystko jest „materiałem". Incydent relacyjny może polegać na przekroczeniu granicy dotyku, na presji słownej, na upokorzeniu, na agresji, na nadużyciu autorytetu, na przymusie ujawnienia. Minimalny protokół obejmuje: natychmiastowe zatrzymanie interakcji, separację stron, przejęcie sytuacji przez osobę mediującą, przywrócenie granic przez jasną komunikację norm (bez publicznej dyskusji), oraz umożliwienie osobie poszkodowanej wyjścia lub pozostania bez presji. W tym obszarze prawo do przerwania jest szczególnie ważne, bo konflikt często uruchamia mechanizm „musimy to wyjaśnić teraz", a to jest forma przymusu. Psychoperformans powinien mieć protokół „odroczenia": część rozmów może odbyć się później, w trybie prywatnym, z zachowaniem poufności. Organizator odpowiada też za to, by nie uruchamiać mechanizmu kozła ofiarnego: w grupie łatwo o stygmatyzację, a stygmatyzacja jest naruszeniem sprawiedliwości proceduralnej.

Procedury dla incydentów dokumentacyjnych są dziś w praktykach artystycznych kluczowe, bo reżim platformowy normalizuje nagrywanie i publikowanie. Incydent dokumentacyjny obejmuje: nagrywanie bez zgody, fotografowanie w strefie zakazu, publikację materiałów z identyfikacją, cytowanie prywatnych treści, udostępnianie notatek. Minimalny protokół obejmuje: natychmiastowe zatrzymanie rejestracji, jasne, neutralne zakomunikowanie zasady, prośbę o usunięcie materiału w obecności organizatora, oraz w razie odmowy przejście do trybu ochrony osób (zakończenie działania w danej strefie, zmiana planu sytuacyjnego, wyprowadzenie osób, jeśli to konieczne). Organizator powinien mieć też procedurę następczą: jak reaguje na publikację po fakcie, jak prosi o usunięcie, jak dokumentuje incydent w protokole, jak wspiera osoby, których wizerunek lub poufność naruszono. W tym miejscu wchodzi w grę odpowiedzialność cywilna i ochrona dóbr osobistych, ale z perspektywy psychoperformansu najważniejsza jest szybka redukcja szkody i ochrona relacji.

Procedury dla incydentów kontekstowych obejmują zdarzenia w przestrzeni publicznej i interwencje osób trzecich: agresję słowną z zewnątrz, próbę zakłócenia, konflikt z regulaminem miejsca, interwencję ochrony lub służb. Minimalny protokół obejmuje: wyznaczenie osoby do kontaktu (nie prowadzącego plan sytuacyjny, jeśli to możliwe), natychmiastowe przełączenie grupy do trybu bezpieczeństwa, redukcję widzialności wrażliwych elementów, oraz gotowość do zakończenia działania bez negocjowania „prawa sztuki". Psychoperformans w przestrzeni publicznej musi być przygotowany na zakończenie; nie może budować swojej tożsamości na eskalacji konfliktu, bo to przerzuca koszt ryzyka na uczestników.

W każdym z pięciu obszarów incydentów powraca kwestia dokumentowania incydentu. W psychoperformansie dokumentowanie incydentów powinno być protokołowe, bez identyfikacji, zorientowane na uczenie się i korektę procedur, a nie na winę i spektakl. Protokół incydentu powinien zawierać: czas, miejsce, typ incydentu, zastosowane przełączenia, skuteczność deeskalacji, decyzję o przerwaniu, wnioski dla korekty planu sytuacyjnego. Nie powinien zawierać szczegółów osobistych ani materiałów wizerunkowych. To jest spójne z zasadą minimalizacji śladu oraz z logiką archiwum jako transmisji kompetencji.

Implementacja prawa do przerwania w psychoperformansie musi zostać zaprojektowana tak, aby nie była dodatkiem do planu sytuacyjnego, lecz jednym z jego podstawowych operatorów formalnych. Innymi słowy: przerwanie nie jest „awarią" dzieła, tylko zaprogramowanym przełączeniem, które chroni autonomię uczestnika i integralność relacji. W sztuce procesu łatwo o estetykę eskalacji, w której intensywność staje się substytutem jakości; psychoperformans ma odwrócić ten wektor, czyniąc odwracalność wskaźnikiem jakości. Z tego powodu prawo do przerwania powinno być wbudowane w strukturę kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, tak aby przełączenie do trybu ochronnego mogło zajść natychmiast i bez komunikacyjnego chaosu.

Najbardziej niezawodnym nośnikiem prawa do przerwania jest obiekt–klucz, rozumiany jako materialny operator granicy. Obiekt–klucz, jako „przedmiot graniczny" w sensie Susan Leigh Star, może stabilizować różne perspektywy bez konieczności negocjowania ich na poziomie dyskursu, co jest kluczowe w sytuacji stresu. W praktyce oznacza to, że obiekt–klucz może pełnić funkcję sygnału przerwania poprzez jednoznaczny gest: odłożenie w określone miejsce, odwrócenie, zasłonięcie, dotknięcie w określony sposób. Warunek jest jeden: sygnał musi być wcześniej uzgodniony, neutralny, wolny od symboliki „porażki", i musi uruchamiać

automatyczną reakcję zespołu bez pytań. Obiekt–klucz jest tu nie tylko rekwizytem, lecz „bezpiecznikiem" systemu: jego funkcja jest zarazem estetyczna i prawno-etyczna. To również chroni przerwanie przed moralizacją: przerwanie staje się ruchem w języku formy, nie wypowiedzią o słabości.

Kanał słowa w trybie przerwania powinien zostać maksymalnie uproszczony. W psychoperformansie słowo często pracuje jako narzędzie znaczenia, interpretacji i narracji, ale w sytuacji przerwania słowo staje się ryzykiem, bo uruchamia tłumaczenia, uzasadnienia i spór o sens. Dlatego protokół przerwania powinien przewidywać „język minimalny": krótkie komunikaty, bez pytań o przyczyny, bez dociekania, bez „pomocniczych" interpretacji. Z perspektywy etyki troski i komunikacji kryzysowej to jest podstawowy warunek deeskalacji: redukcja bodźców i redukcja presji narracyjnej. Równie istotne jest ustanowienie zakazu „przymusu opowieści" po przerwaniu: osoba nie ma obowiązku wyjaśniać, a grupa nie ma prawa domagać się uzasadnienia, bo to wytwarza sankcję symboliczną i unieważnia autonomię.

Kanał gestu w trybie przerwania powinien wspierać ugruntowanie, a nie dramaturgię. Oznacza to, że zespół musi mieć wyuczone gesty procedury: wskazanie drogi do strefy bezpieczeństwa, gesty uspokojenia bez naruszania przestrzeni osobistej, gesty organizujące grupę, by nie patrzyła i nie komentowała. W psychoperformansie gest jest częścią kompozycji; w trybie ochronnym gest jest częścią bezpieczeństwa. To rozróżnienie musi być czytelne, bo inaczej grupa może odczytywać interwencję jako element spektaklu, co jest wtórną przemocą widzialności.

Kanał światła w trybie przerwania pełni funkcję regulacyjną. Światło w procesie bywa narzędziem intensyfikacji i ramowania, ale w sytuacji incydentu powinno zostać użyte do redukcji pobudzenia i do przywrócenia orientacji. Oznacza to, że organizator musi mieć techniczną możliwość przełączenia oświetlenia na tryb stabilny i neutralny oraz możliwość wygaszenia elementów, które mogą nasilać dezorientację. W praktykach instytucjonalnych oznacza to integrację protokołu przerwania z obsługą techniczną, a więc z rozdziałem ról: ktoś musi móc wykonać przełączenie natychmiast, bez konsultacji.

Kanał dźwięku w trybie przerwania działa podobnie: dźwięk jako narzędzie intensyfikacji musi zostać natychmiast wyciszony lub przełączony na tryb neutralny. Psychoperformans operuje często rytmem i sonifikacją jako elementami kompozycji; jednak w sytuacji przerwania to, co było „estetyką", może stać się bodźcem utrwalającym pobudzenie. Z tego powodu protokół przerwania powinien zawierać jednoznaczny sygnał dla osoby odpowiedzialnej za dźwięk: natychmiastowe wyciszenie, brak komentarzy przez mikrofon, brak „wyjaśniania publiczności", bo to wytwarza spektakl.

Kanał obrazu w trybie przerwania jest obszarem najbardziej ryzykownym, bo obraz — zwłaszcza w warunkach rejestracji — natychmiast produkuje archiwum incydentu. Dlatego w psychoperformansie podstawową zasadą jest: incydent i przerwanie nie są rejestrowane wizerunkowo. Jeśli istnieje dokumentacja, musi być tak zaprojektowana, aby w strefie przerwania nie działała: brak kamer, brak mikrofonów, brak fotografii. W kontekstach publicznych, gdzie nie da się wyeliminować nagrań osób trzecich, organizator powinien projektować sytuację tak, aby przerwanie odbywało się w strefie możliwie mało widocznej, a

wrażliwe elementy planu sytuacyjnego nie wymagały ekspozycji wizerunku. To jest praktyczna realizacja minimalizacji szkody i ochrony dóbr osobistych.

Po przerwaniu kluczowe jest domknięcie, które nie wytwarza długu wdzięczności. Dług wdzięczności jest w praktykach relacyjnych jednym z głównych mechanizmów władzy: osoba może czuć, że „zabrała czas", „zepsuła działanie", „zawiodła grupę". Organizator i zespół muszą ten mechanizm neutralizować poprzez procedurę: przerwanie jest normalnym przełączeniem protokołu, a nie moralnym wydarzeniem. W praktyce domknięcie obejmuje: odseparowanie osoby od widzialności, zapewnienie jej możliwości decyzji o dalszym uczestnictwie lub wyjściu, brak publicznych komentarzy, a następnie krótkie domknięcie grupy w języku neutralnym, bez opowieści o osobie. Jeżeli konieczna jest korekta planu sytuacyjnego, dokonuje się jej jako korekty protokołu, nie jako korekty „czyjejś trudności".

Ostatnim elementem 43.3 jest zasada uczenia się bez stygmatyzacji. Incydent i przerwanie powinny prowadzić do audytu protokołu: co w planie sytuacyjnym zwiększyło ryzyko, jakie bodźce były zbyt intensywne, gdzie zabrakło strefy wyjścia, gdzie dokumentacja była zbyt inwazyjna, gdzie język grupy uruchomił presję. Ten audyt powinien być protokołowy, bez identyfikacji, i powinien skutkować realną korektą. W tym sensie psychoperformans zbliża się do kultur bezpieczeństwa znanych z wysokozawodnych organizacji: nie szuka winnych, tylko naprawia system, przy jednoczesnym utrzymaniu jasnych granic wobec naruszeń. To jest punkt, w którym etyka, prawo i estetyka spotykają się w jednym: odwracalność jest formą, a forma jest odpowiedzialnością.

Perspektywa polityczna i obywatelska

Perspektywa polityczna i obywatelska w psychoperformansie wyrasta z rozpoznania, że każdy plan sytuacyjny jest mikropolityką: organizuje dystrybucję uwagi, ustanawia reżimy widzialności i niewidzialności, negocjuje granice ciała i przestrzeni, a także produkuje zobowiązania, które mogą działać emancypacyjnie albo opresyjnie. W tradycjach sztuki krytycznej i performatywnej polityczność nie jest dodatkiem tematycznym, lecz cechą formalną działania; od analiz Hannah Arendt o przestrzeni publicznej i działaniu, przez Michela Foucaulta i jego genealogie władzy, po Jacques'a Rancière'a, który wiąże politykę z „podziałem postrzegalnego", można konsekwentnie pokazać, że to, co uchodzi za estetykę, jest zarazem organizacją możliwości mówienia, widzenia i bycia uznanym. Psychoperformans, jako praktyka, która świadomie pracuje na kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, jest więc nieuchronnie praktyką obywatelską: wytwarza lokalne porządki normatywne, sprawdza ich granice, a czasem rekonfiguruje je w skali mikro, w sposób możliwy do powtórzenia.

Ten rozdział przyjmuje politykę nie jako deklarację ideologiczną, lecz jako analizę i praktykę władzy w relacji. W tym sensie perspektywa polityczna nie sprowadza się do wyboru „tematu społecznego", lecz dotyczy pytania: kto ma sprawczość, kto ma prawo do przerwania, kto kontroluje dokumentację, kto definiuje sens, kto dystrybuuje prestiż i kto ponosi koszty ryzyka. W języku Pierre'a Bourdieu oznacza to analizę kapitałów: symbolicznego, kulturowego i społecznego; w języku Judith Butler oznacza to analizę warunków rozpoznawalności i

performatywnej produkcji podmiotowości; w języku Chantal Mouffe oznacza to rozpoznanie konfliktu jako konstytutywnego, a nie jako „błędu komunikacji". Psychoperformans, jeśli ma być narzędziem oporu i mediacji, musi umieć jednocześnie pracować z konfliktem i nie reprodukować przemocy: to jest napięcie, którego nie rozwiązuje moralna intencja, tylko rygor protokołu.

W perspektywie obywatelskiej psychoperformans ma szczególną pozycję, ponieważ nie jest ani czystą reprezentacją polityki, ani czystą interwencją społeczną. Jest technologią sytuacji: zdarzeniem, w którym można testować formy współobecności, negocjować granice, organizować deeskalację, a także modelować lokalne instytucje troski i odpowiedzialności. To zbliża go do tradycji teatru krytycznego i pedagogiki emancypacyjnej (Augusto Boal i Teatr Uciśnionych, Paulo Freire i pedagogika uciskanych), ale psychoperformans nie może kopiować tych tradycji bez krytycznej adaptacji, bo jego narzędziem jest nie scena w sensie teatralnym, lecz plan sytuacyjny jako układ przełączeń i obiekt–klucz jako materialny operator znaczeń. W tym miejscu powraca też problem dokumentacji: polityka w epoce platform jest polityką obiegu, a obieg produkuje spektakl. Psychoperformans musi więc rozróżniać opór jako praktykę widzialności od oporu jako praktykę ograniczenia widzialności. Z punktu widzenia polityczności ten wybór jest fundamentalny: czasem opór wymaga ujawnienia, czasem opór wymaga ochrony, ciszy i odmowy bycia materiałem.

Rozdział 44 będzie zatem pracował na pięciu węzłach: po pierwsze, psychoperformans jako narzędzie oporu i mediacji, czyli jako metoda organizowania sytuacji, w której konflikt może zostać przepracowany bez eskalacji przemocy; po drugie, etyka konfliktu i deeskalacja, czyli protokoły, które pozwalają konflikt uznać i utrzymać w granicach bezpieczeństwa; po trzecie, działania w przestrzeni publicznej i porządki normatywne, czyli relacja między planem sytuacyjnym a prawem, obyczajem, instytucją i reakcją zbiorowości. Każdy z tych węzłów będzie prowadzony w reżimie najwyższej ostrożności faktograficznej i terminologicznej, ponieważ polityczność w sztuce procesu łatwo ulega retoryzacji. W psychoperformansie polityka ma być opisywana jako procedura: jako architektura relacji, jako technika dystrybucji głosu, jako ekonomia widzialności, jako praktyka przerwania i jako mechanizm utrzymania godności.

44.1. Psychoperformans jako narzędzie oporu i mediacji

Psychoperformans jako narzędzie oporu i mediacji należy opisać nie w kategoriach „tematu politycznego", lecz w kategoriach technologii sytuacji, czyli projektowania warunków, w których władza, konflikt, widzialność i afekt stają się rozpoznawalne, negocjowalne i odwracalne. W tym sensie polityczność psychoperformansu jest przede wszystkim politycznością formy: sposobu dystrybucji uwagi, sposobu organizacji głosu i milczenia, sposobu wyznaczania granic ciała oraz sposobu ustanawiania norm uczestnictwa. W tradycji Hannah Arendt działanie w przestrzeni wspólnej konstytuuje wymiar polityczny poprzez pojawienie się, mówienie i inicjowanie; psychoperformans przenosi tę intuicję na poziom mikrosytuacji, w której „pojawienie się" nie jest automatycznie równoznaczne z ekspozycją, a inicjowanie nie jest równoznaczne z dominacją. W tradycji Michela Foucaulta polityczność jest immanentna wobec praktyk, ponieważ władza działa jako produkcja norm, dyscyplin i reżimów prawdy; psychoperformans, jeśli ma być narzędziem oporu, musi umieć organizować kontr-praktyki, które Foucault opisywał jako contre-conduites: odmowę bycia prowadzonym w określony sposób, odmowę

bycia klasyfikowanym, odmowę bycia przetwarzanym przez aparat widzialności i obiegu. W tradycji Jacques'a Rancière'a polityczność dotyczy „podziału postrzegalnego" i produkcji dyssensu; psychoperformans pracuje nad tym podziałem technicznie, bo operuje kanałami obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, a więc realnie przestawia progi percepcji, tempo uwagi i warunki rozpoznawalności. W tradycji Judith Butler polityczność ciała ujawnia się w performatywności zgromadzenia i w warunkach, które umożliwiają lub uniemożliwiają pojawienie się jako podmiot; psychoperformans nie tyle „reprezentuje" zgromadzenie, co modeluje jego mikromechanikę: kto ma prawo do przerwania, kto ma prawo do ciszy, kto ma prawo do nieujawniania, kto kontroluje dokumentację i kto dystrybuuje prestiż.

Z perspektywy socjologii władzy i kapitałów (Pierre Bourdieu) psychoperformans należy rozumieć jako urządzenie, które może przechwytywać lub rozbrajać kapitał symboliczny: w polu sztuki intensywność często staje się walutą, a opór bywa rekuperowany jako styl. Dlatego narzędzie oporu nie może polegać na eskalacji transgresji, tylko na precyzyjnej rekonstrukcji warunków, które wytwarzają przymus i zależność: presję grupową, dług wdzięczności, asymetrię interpretacji, przemoc archiwalną. To właśnie tu psychoperformans różni się od wielu tradycji działań krytycznych, które bazowały na szoku, prowokacji i spektaklu; jego podstawową funkcją jest konstrukcja odwracalności jako normy formalnej. Oporu nie definiuje tu temat, lecz protokół: zdolność do ustanowienia takich reguł sytuacji, w których uczestnik nie zostaje wchłonięty przez aparat widzialności, a konflikt nie zostaje przekształcony w widowisko. W tym sensie psychoperformans pozostaje w dialogu z genealogią sztuki krytycznej, ale zarazem przesuwa akcent z reprezentacji na inżynierię relacji: z „mówienia o polityce" na „projektowanie mikropolityki".

W klasycznych ujęciach oporu w naukach społecznych opór jest często rozumiany jako przeciwstawienie się dominacji wprost lub poprzez taktyki codzienności. Michel de Certeau opisywał taktyki jako praktyki użytkowników w obrębie narzuconych strategii; James C. Scott analizował infrapolitykę i „ukryte transkrypty" jako formy oporu wobec hegemonii. Psychoperformans może zostać odczytany jako narzędzie, które te intuicje materializuje w planie sytuacyjnym: zamiast deklarować opór, organizuje sytuację, w której można ćwiczyć taktyki niezgody, odmowy, odroczenia i wycofania bez eskalacji. Jednocześnie psychoperformans nie ogranicza się do „oporu negatywnego". W perspektywie Gilles'a Deleuze'a i Félixa Guattariego micropolityka dotyczy produkcji pragnienia i organizacji przepływów; narzędzie oporu musi więc umieć tworzyć alternatywne formy relacyjności, nie tylko blokować przemoc. W tym miejscu pojawia się funkcja mediacyjna: psychoperformans nie jest mediacją w sensie administracyjnym ani arbitrażem, lecz praktyką transformacji konfliktu, zbliżoną do podejść Johna Paula Lederacha, w których konflikt traktuje się jako pole relacji wymagające przebudowy, a nie jako błąd do wyciszenia. Różnica polega na tym, że psychoperformans nie pracuje przede wszystkim dyskursem, lecz kompozycją kanałów i obiektu–klucza: mediacja odbywa się poprzez zmianę reżimu uwagi, rytmu, dystansu, progu ekspozycji, a także poprzez materialne operatory znaczeń, które pozwalają uczestnikom wyjść poza wymuszoną narrację „kto ma rację".

Centralnym problemem polityczności w epoce platform jest ekonomia widzialności i jej sprzężenie z przemocą obiegu. Guy Debord opisywał spektakl jako społeczną relację pośredniczoną przez obrazy; współczesne reżimy platformowe radykalizują tę diagnozę, bo przekształcają sytuacje w dane, a dane w dystrybucję. Psychoperformans jako narzędzie oporu

musi zatem operować także na poziomie odmowy bycia przetwarzanym: poprzez minimalizację śladu, przez kontrolę dokumentacji, przez projektowanie sytuacji, które nie wymagają „dowodu wizerunkowego", aby mieć wartość. Tutaj szczególnie ważna jest etyka niejawności i prawo do nieprzezroczystości, które w humanistyce politycznej sformułował Édouard Glissant jako „prawo do nieprzezroczystości" w relacjach międzykulturowych; w psychoperformansie to prawo działa również wewnątrz wspólnoty sytuacyjnej: uczestnik nie ma obowiązku stać się transparentny, aby być uznany. Oporność polega więc na tym, że psychoperformans nie dopuszcza automatycznej translacji doświadczenia na dokument, dokumentu na obieg i obiegu na prestiż.

Wreszcie, psychoperformans jako narzędzie mediacji musi zostać odróżniony od modelu deliberacyjnego, który zakłada, że konflikt rozwiązuje się przez racjonalną argumentację w sferze publicznej. W teorii Jürgena Habermasa deliberacja opiera się na idealizowanych warunkach komunikacyjnych; krytyki Nancy Fraser pokazały, że realna sfera publiczna jest pęknięta i zhierarchizowana, a grupy marginalizowane tworzą kontrpubliczności. Psychoperformans nie obiecuje idealnej deliberacji; raczej umożliwia mikroinstytucjonalne warunki kontrpubliczności: czasowe, lokalne, odwracalne układy, w których głos nie jest jedyną walutą, a cisza nie jest porażką. Mediacja w psychoperformansie polega więc na projektowaniu warunków, w których konflikt może być utrzymany w formie agonistycznej, a nie antagonistycznej, w sensie rozróżnienia Chantal Mouffe: konflikt nie znika, lecz zostaje przekształcony tak, aby nie musiał przechodzić w dehumanizację i przemoc. Ten agonistyczny reżim wymaga precyzyjnych protokołów: prawa do przerwania, zasad świadkowania, minimalizacji dokumentacji oraz rozdziału ról, o których mowa w rozdziale prawnym; bez nich „mediacja" staje się retoryką, a „opór" staje się stylem.

Psychoperformans rozumiany w ten sposób nie jest ani narzędziem agitacji, ani narzędziem terapii społecznej, ani estetyczną dekoracją polityki. Jest metodą organizowania mikropolityki troski i konfliktu poprzez formę: poprzez plan sytuacyjny, który koduje odwracalność w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, oraz poprzez obiekt–klucz, który działa jako materialny bezpiecznik granicy. Dopiero na tej podstawie można przejść do szczegółowych modeli oporu i mediacji: od praktyk odmowy i wycofania, przez techniki dyssensu i rekadrowania, aż po protokoły negocjacji w sytuacjach wysokiej asymetrii i wysokiego ryzyka eskalacji.

Jeżeli psychoperformans ma działać jako narzędzie oporu, musi zostać opisany jako praktyka projektowania mikro–konstytucji sytuacji: tymczasowego porządku normatywnego, który reorganizuje role, dostęp do głosu, progi widzialności oraz dystrybucję ryzyka. W tym ujęciu opór nie jest przede wszystkim ekspresją sprzeciwu, lecz przekształceniem warunków, w których sprzeciw może zostać wypowiedziany albo zrealizowany bez natychmiastowej rekuperacji przez instytucję, rynek i aparat dokumentacji. Klasyczne rozróżnienie Jamesa C. Scotta na transkrypty publiczne i ukryte jest tu użyteczne, ale psychoperformans idzie dalej: nie tylko „chowa" transkrypt, lecz tworzy protokół, w którym prawo do nieujawniania staje się formalnym elementem sytuacji. To przesunięcie jest kluczowe politycznie, bo prawo do nieprzezroczystości (Édouard Glissant) nie działa wyłącznie między kulturami i grupami, ale także wewnątrz relacji wspólnotowej: osoba może uczestniczyć bez obowiązku transparentności, bez obowiązku biograficznej spowiedzi, bez obowiązku zamiany doświadczenia w materiał obiegu.

W praktykach oporu psychoperformans może zostać ujęty jako aparat taktyczny w sensie Michela de Certeau: zestaw mikro–operacji wykonywanych „wewnątrz" narzuconych strategii, lecz bez utożsamienia się z nimi. Taktyczność oznacza tu nie tyle improwizację, co precyzyjną modulację ekspozycji i czasu: opóźnianie, zmiana rytmu, reorganizacja uwagi, zawieszenie reakcji, przełączenie reżimu świadkowania. W kategoriach teorii aktora-sieci Bruno Latoura i Michela Callona kluczowe staje się pytanie o mediatory i intermediaria: które elementy sytuacji jedynie przenoszą normę, a które ją transformują. Psychoperformans projektuje mediatory w postaci obiektu–klucza, protokołów przerwania, stref bez rejestracji, a także w postaci rozdziału ról w zespole. Oporność polega na tym, że sytuacja nie jest „neutralnym tłem", lecz złożonym układem translacji, w którym można przestawić wektor władzy.

Warto zatem rozróżnić kilka typów oporu, które psychoperformans może realizować jako technologię formy, nie jako deklarację. Pierwszy typ to opór przez odmowę i wycofanie: odmowę nadprodukcji widzialności, odmowę przymusu narracji, odmowę przetwarzania wizerunkowego i danych. W tym sensie psychoperformans jest bliski krytyce spektaklu Guy Deborda, ale nie poprzestaje na diagnozie; tworzy procedury, które uniemożliwiają automatyczną konwersję sytuacji w treść. Drugi typ to opór przez redystrybucję głosu i prawa do ciszy: cisza nie jest brakiem kompetencji, tylko równoprawnym trybem udziału, co można odczytać w perspektywie krytyk deliberacjonizmu oraz analiz Nancy Fraser dotyczących kontrpubliczności. Trzeci typ to opór przez rekonfigurację świadkowania: świadek nie jest konsumentem intensywności, lecz współodpowiedzialnym uczestnikiem reżimu poufności, co zbliża psychoperformans do etyki relacyjnej i do krytyk „przemocy archiwalnej". Czwarty typ to opór przez dyssens i rekadrowanie w sensie Jacques'a Rancière'a: zmiana tego, co uchodzi za widzialne, mówialne i słyszalne, nie przez slogan, lecz przez reorganizację kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt.

W tych typach oporu mediacja nie jest przeciwieństwem sprzeciwu, lecz jego dopełnieniem w warunkach pluralizmu i konfliktu. W ujęciu Johna Paula Lederacha mediacja i transformacja konfliktu wymagają przebudowy relacji i infrastruktury komunikacyjnej; psychoperformans zapewnia narzędzia takiej przebudowy, ponieważ nie jest skazany na język sporu i na logikę argumentu, ale może pracować na rytmie, dystansie, progu ekspozycji, a także na materialnych operatorach znaczeń. Z kolei w tradycji Johana Galtunga konflikt nie jest wyłącznie sprzecznością interesów, lecz układem przemocy bezpośredniej, strukturalnej i kulturowej; psychoperformans może służyć jako narzędzie rozpoznania przemocy strukturalnej w mikroskali: w tym, kto ma prawo mówić, kto jest przerywany, kto jest dokumentowany, kto ponosi koszty ryzyka, a kto czerpie prestiż. Mediacja w psychoperformansie polega więc na tym, że konflikt zostaje „przepisany" z poziomu osobistych oskarżeń na poziom parametrów sytuacji, które da się korygować, zamiast moralizować.

W tym miejscu szczególnie użyteczne jest rozróżnienie Chantal Mouffe na antagonizm i agonizm. Antagonizm ustanawia wroga, agonizm ustanawia przeciwnika w ramach wspólnej przestrzeni reguł. Psychoperformans nie „usuwa" konfliktu, lecz konstruuje warunki agonistyczne, czyli takie, w których różnica może zostać utrzymana bez dehumanizacji i bez eskalacji. To wymaga formalnych zabezpieczeń: prawa do przerwania, protokołów deeskalacji, rozdziału ról, a także kontroli dokumentacji, bo nic tak nie wzmacnia antagonizmu jak platformowa dystrybucja wycinków i „dowodów" pozbawionych kontekstu. Psychoperformans jako narzędzie mediacji działa więc również jako narzędzie anty–eskalacyjne w sensie

infrastrukturalnym: redukuje bodźce, redukuje przymus odpowiedzi natychmiastowej, wprowadza prawo do odroczenia, a zarazem daje formę temu, co w konflikcie zwykle rozpada się w chaosie.

W praktyce można opisać psychoperformans jako mikro–instytucję mediacyjną, która łączy elementy facylitacji, mediacji i praktyk naprawczych, ale bez udawania procedury prawnej czy terapeutycznej. W obszarze justice studies istnieją dobrze rozpoznane tradycje sprawiedliwości naprawczej (restorative justice), kojarzone m.in. z Howardem Zehrem i Johnem Braithwaite'em, a w praktyce rozwijane w modelach kręgów i konferencji naprawczych; psychoperformans może czerpać z ich logiki proceduralnej (dobrowolność, odwracalność, ochrona godności, prymat bezpieczeństwa), jednocześnie zachowując własny język formalny. Z perspektywy estetyki oznacza to, że obiekt–klucz może pełnić funkcję stabilizatora kolejności mówienia, przerwania i domknięcia, a kanały światła i dźwięku mogą kodować przejścia między trybem ekspresji, trybem słuchania i trybem deeskalacji. Tak rozumiana mediacja nie jest psychologizacją konfliktu, lecz jego „przestrajaniem" na poziomie infrastruktury sytuacyjnej.

Istotne jest również osadzenie tej funkcji w genealogiach sztuki i aktywizmu, które pokazały, że działanie performatywne może być narzędziem politycznym bez redukcji do propagandy. Augusto Boal, rozwijając Teatr Uciśnionych oraz później Teatr Legislacyjny, traktował scenę jako laboratorium praktyk obywatelskich: ćwiczenie alternatyw i proceduralnych form sprawczości. Tania Bruguera w ramach koncepcji arte útil i w działaniach długotrwałych opartych na pracy z migracją przenosiła ciężar z przedstawienia na instytucjonalny prototyp, w którym sztuka staje się narzędziem realnej reorganizacji relacji. Suzanne Lacy rozwijała model new genre public art, w którym działanie jest platformą negocjacji społecznej i produkcji wspólnej widzialności. W obszarze aktywizmu performatywnego ruch ACT UP i jego zaplecze wizualne w postaci Gran Fury pokazały, jak choreografia publicznego zdarzenia oraz praca na znakach może przełamywać obojętność instytucji. W polskim kontekście tradycje happeningu, akcji ulicznych i performansu publicznego — od form efemerycznych wywodzących się z kontrkultury po działania Pomarańczowej Alternatywy w latach osiemdziesiątych oraz interwencje Akademii Ruchu — ugruntowały przekonanie, że polityczność może być realizowana przez reorganizację sytuacji w przestrzeni wspólnej, a nie przez deklarację programową. Psychoperformans wchodzi w tę genealogię, ale przenosi akcent z widowiskowości na odwracalność, z szoku na protokół, z heroizacji transgresji na ochronę autonomii.

Oporność i mediacyjność psychoperformansu polegają więc na tym, że tworzy on formy wspólnego działania, które nie muszą być natychmiast konwertowane na publiczną narrację, a jednocześnie mogą realnie zmieniać relacje w mikroskali. Ten punkt jest krytyczny, bo współczesna polityczność bywa redukowana do komunikatu i do obiegu, podczas gdy konflikty i przemoc strukturalna rozgrywają się w organizacji sytuacji: w dostępach, wykluczeniach, procedurach, rytmach i granicach. Psychoperformans jako narzędzie oporu i mediacji jest zatem praktyką „inżynierii norm" w mikroskali: buduje warunki, w których można odmówić, można przerwać, można odroczyć, można pozostać nieprzezroczystym, a zarazem można wejść w konflikt bez przekształcenia go w spektakl.

Jeżeli chcemy opisać psychoperformans jako narzędzie oporu i mediacji w sposób operacyjny, musimy przejść od diagnoz filozoficznych i socjologicznych do języka protokołu: jakie dokładnie mechanizmy w sytuacji wytwarzają lub rozbrajają dominację, jakie przełączenia umożliwiają

agonistyczny konflikt zamiast antagonizmu, i jak projektować mediację bez kolonizacji uczestnika przez narrację, dokumentację i prestiż. W praktyce oznacza to ujęcie psychoperformansu jako systemu dystrybucji władzy, a nie jako „działania o politycznym charakterze". System dystrybucji władzy jest tu rozumiany bardzo konkretnie: kto inicjuje, kto moderuje, kto interpretuje, kto dokumentuje, kto w każdej chwili może przerwać, i kto ponosi koszty ryzyka. Ten opis wymaga terminologii z teorii instytucji, studiów nad bezpieczeństwem i socjologii interakcji: prawo do przerwania jako mechanizm veto, rozdział ról jako separacja kompetencji, strefy bez rejestracji jako kontrola obiegu, protokół świadkowania jako reglamentacja dystrybucji narracji, oraz obiekt–klucz jako materialny mediator, który stabilizuje przełączenia bez dyskursywnej przemocy.

Pierwszym mechanizmem oporu jest przeniesienie polityczności z deklaracji na architekturę sytuacji. W praktykach aktywistycznych łatwo o redukcję oporu do komunikatu; psychoperformans działa inaczej, bo wytwarza mikroukład normatywny. Z perspektywy teorii instytucji Douglassa Northa instytucje to formalne i nieformalne reguły gry; psychoperformans konstruuje reguły gry w skali mikro, a więc działa jak tymczasowa instytucja. To właśnie sprawia, że może być narzędziem obywatelskim: uczy nie tego, co myśleć, lecz jak organizować relacje w warunkach konfliktu i asymetrii. W tym sensie psychoperformans jest bliższy prototypowaniu instytucjonalnemu niż spektaklowi krytyki, co koresponduje z linią rozwoju sztuki społecznie zaangażowanej i publicznej, ale z inną osią etyczną: oś ta nie jest „widzialność problemu", lecz „odwracalność uczestnictwa".

Drugim mechanizmem oporu jest konstrukcja veto i odwracalności jako formalnego prawa, a nie łaski prowadzącego. Veto w sytuacji jest politycznym odpowiednikiem zabezpieczenia mniejszości w ustroju: uniemożliwia dyktat większości i presję grupy. W psychoperformansie prawo do przerwania udziału działa jak weto jednostki wobec dynamiki zbiorowej; jest to radykalnie anty-spektakularne, bo rozsadza logikę „dokończymy za wszelką cenę". W ujęciu teorii gier można powiedzieć, że psychoperformans zmienia strukturę wypłat: nie opłaca się eskalować presji, bo każdy może przełączyć system do trybu ochronnego; nie opłaca się moralizować, bo procedura neutralizuje sankcję symboliczną. Ten mechanizm jest jednocześnie mediacyjny: umożliwia odroczenie i powrót bez przymusu natychmiastowego rozstrzygnięcia.

Trzecim mechanizmem jest separacja kompetencji, czyli rozdział ról i funkcji, który ogranicza koncentrację władzy. W praktykach procesu często jedna osoba jest zarazem autorem, moderatorem, interpretatorem, archiwistą i arbitrem; to tworzy ryzyko nadużyć nawet przy dobrych intencjach. Separacja kompetencji jest narzędziem, które w politologii i teorii prawa kojarzy się z ograniczaniem arbitralności; w psychoperformansie działa analogicznie. W praktyce oznacza to: osoba prowadząca kompozycję nie powinna być jedyną osobą decydującą o przerwaniu; osoba odpowiedzialna za dokumentację nie powinna być jedyną osobą interpretującą; osoba odpowiedzialna za mediację i deeskalację nie powinna być w centrum prestiżu artystycznego. Ten rozdział ról jest ważny także dlatego, że mediacja nie może być „przedłużeniem autorytetu artystycznego"; inaczej staje się miękką formą dyscyplinowania.

Czwartym mechanizmem jest kontrola obiegu jako warunek oporu wobec przemocy archiwalnej. W erze platform władza bardzo często przejawia się jako zdolność do produkcji i dystrybucji fragmentów, które żyją własnym życiem w obiegu. Psychoperformans jako narzędzie oporu musi mieć więc protokół anty-fragmentacyjny: minimalizację materiału

przedstawieniowego, preferencję dla dokumentacji protokołowej, strefy bez rejestracji, jasne zasady świadkowania i niecytowania. To nie jest ucieczka od polityki, lecz polityka ochrony: odmowa konwersji relacji na treść. W tym miejscu szczególnie przydatne są analizy archiwum i władzy u Jacques'a Derridy (archontyczny charakter archiwum) oraz krytyczne studia nad dokumentacją performansu, które pokazywały, że dokument nie jest neutralny, lecz wytwarza nowe hierarchie widzialności. Psychoperformans, przyjmując zasadę minimalizacji śladu, staje się narzędziem oporu wobec reżimów datafikacji, nie przez „anty-technologię", ale przez projekt proceduralny.

Piątym mechanizmem jest przestawienie konfliktu z osi personalnej na oś proceduralną. W konfliktach społecznych i instytucjonalnych często dochodzi do personalizacji: ktoś jest winny, ktoś jest toksyczny, ktoś jest agresorem, ktoś jest ofiarą, a proces zamyka się w moralnej polaryzacji, która łatwo eskaluje. Psychoperformans jako narzędzie mediacji powinien umieć rekonstruować konflikt jako efekt parametrów sytuacji: tempa, bodźców, asymetrii głosu, presji świadkowania, braku prawa do odroczenia, naruszeń granic. To nie oznacza relatywizacji przemocy; oznacza przesunięcie na poziom, na którym można projektować korektę. W praktyce mediacyjnej jest to kluczowy zabieg: oddziela się osobę od problemu, ale w psychoperformansie robi się to nie tylko słowami, lecz zmianą architektury sytuacji. To jest zarazem opór: odmowa uczestnictwa w mechanizmie moralnego spektaklu konfliktu.

Szóstym mechanizmem jest kodowanie agonizmu, czyli konstrukcja wspólnej przestrzeni reguł dla różnicy. W ujęciu Chantal Mouffe agonizm wymaga uznania konfliktu jako konstytutywnego, ale utrzymania go w ramach uznanej wspólnoty norm. Psychoperformans koduje agonizm poprzez: zasady kolejności, czas mówienia i czas ciszy, mechanizmy przerwania, protokół deeskalacji, oraz obiekt–klucz jako mediator przełączeń. W praktyce oznacza to, że konflikt nie jest tłumiony, ale jest utrzymany w reżimie, który chroni godność. Godność jest tu kategorią obywatelską, nie terapeutyczną: nie wolno używać uczestnictwa jako narzędzia upokorzenia ani jako testu lojalności.

Siódmym mechanizmem jest praca na rytmie i uwadze jako zasobach politycznych. W analizach władzy coraz częściej podkreśla się, że uwaga jest reżimem dystrybucji, a nie neutralną zdolnością; w psychoperformansie uwaga jest projektowana. Mediacja może polegać na spowolnieniu, na zawieszeniu, na wprowadzeniu pauzy, na zmianie układu przestrzennego, na redukcji bodźców, na przełączeniu z reżimu mówienia do reżimu działania na obiekcie–kluczu. Te przełączenia nie są „technikami uspokajania", lecz technikami politycznymi: ograniczają eskalację i umożliwiają powrót do sprawczości. W tym sensie psychoperformans jest narzędziem „polityki tempa" w mikroskali, co jest szczególnie istotne w warunkach przyspieszenia i natychmiastowości platformowej.

Wszystkie te mechanizmy składają się na to, co można nazwać mikrokonstytucją psychoperformansu: zbiór zasad, które organizują władzę, konflikt i widzialność. Narzędzie oporu i mediacji nie polega tu na heroicznej transgresji, lecz na rygorze protokołu: odwracalności, separacji kompetencji, kontroli obiegu i rekadrowaniu konfliktu jako problemu proceduralnego. Dopiero na tym poziomie można przejść do szczegółowych modeli zastosowań: w instytucjach kultury, w społecznościach lokalnych, w środowiskach pracy twórczej, w przestrzeni publicznej i w sytuacjach polaryzacji, gdzie mediacja wymaga zarówno ochrony, jak i uznania różnicy.

W praktyce mediacyjnej psychoperformansu zasadniczym zadaniem nie jest „doprowadzenie do zgody", lecz wytworzenie warunków, w których różnica może zostać utrzymana bez degradacji podmiotowości stron i bez przejścia w przemoc relacyjną lub instytucjonalną. To przesuwa punkt ciężkości z logiki rozstrzygnięcia na logikę utrzymania relacji w reżimie bezpieczeństwa i sprawiedliwości proceduralnej. W badaniach nad procedural justice, kojarzonych m.in. z Tomem R. Tylerem, podkreśla się, że akceptacja rozstrzygnięć zależy nie tylko od treści decyzji, lecz od poczucia, że procedura była uczciwa, głos był wysłuchany, a godność zachowana; psychoperformans wykorzystuje tę intuicję, ale przenosi ją z sali mediacyjnej i instytucji prawa na poziom mikrosytuacji estetycznej, gdzie procedura nie jest protokołem „nad" działaniem, tylko jest samym działaniem jako forma. W konsekwencji mediacja w psychoperformansie nie polega na „moderowaniu rozmowy" w klasycznym sensie facylitacji, lecz na komponowaniu przełączeń między trybami: ekspozycji i ochrony, mówienia i ciszy, intensyfikacji i deeskalacji, przy czym każdy tryb ma odrębne reguły świadkowania, odrębny próg widzialności i odrębny reżim dokumentacyjny.

Na poziomie epistemologicznym psychoperformans przyjmuje, że konflikt nie jest jedynie sprzecznością interesów ani defektem komunikacji, lecz zdarzeniem, w którym ujawniają się ukryte parametry władzy: asymetrie głosu, presje normatywne, ekonomie prestiżu, reżimy rozpoznawalności i wykluczenia. To odpowiada zarówno genealogicznym analizom Foucaulta (władza jako produkcja norm i „reżimów prawdy"), jak i ujęciom krytycznym Nancy Fraser (kontrpubliczności i nierówne warunki uczestnictwa), a w praktyce mediacyjnej zbliża psychoperformans do nurtów transformacji konfliktu, rozwijanych przez Johna Paula Lederacha, które akcentują relacje, narracje i struktury, a nie tylko interesy. Różnica polega na tym, że psychoperformans wprowadza do mediacji pełną materialność: obiekt–klucz jako mediator, kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt jako infrastruktury afektywne, oraz plan sytuacyjny jako matrycę ról. Dzięki temu konflikt może zostać przeformułowany bez redukcji do języka racji, bo to nie racje są jedynym nośnikiem sprawczości. Mediacja staje się zatem pracą na dystrybucji uwagi i na progu ekspozycji: kto jest wystawiony na spojrzenie, kto jest zmuszony do odpowiedzi, kto jest „przypięty" do roli, a kto może się wycofać bez sankcji.

Kluczowym narzędziem mediacyjnym psychoperformansu jest rekadrowanie konfliktu jako problemu proceduralnego, nie jako walki o definicję osoby. W konfliktach społecznych i instytucjonalnych szybko uruchamia się mechanizm esencjalizacji: „taka jesteś", „taki jesteś", „zawsze", „nigdy", po czym następuje moralna polaryzacja. Psychoperformans, jeśli ma działać jako narzędzie oporu, musi uniemożliwiać tę esencjalizację poprzez formalne ograniczenia języka i poprzez materialne mediatory, które odrywają uwagę od personalnego ataku. W tym sensie obiekt–klucz może działać jak urządzenie przeniesienia ciężaru: konflikt zostaje „przywiązany" do operacji na obiekcie i do reguł użycia, a nie do oceny charakteru. Jest to zgodne z intuicjami studiów nad praktykami naprawczymi, rozwijanych w restorative justice przez Howarda Zehra i Johna Braithwaite'a, gdzie fundamentalne znaczenie ma ochrona godności i oddzielenie osoby od czynu, a także prymat dobrowolności. Psychoperformans nie jest procedurą prawną ani terapeutyczną, ale może internalizować te zasady w języku formy: dobrowolność jako możliwość przerwania, ochrona godności jako zakaz spektaklu incydentu, odpowiedzialność jako korekta protokołu, a nie polowanie na winę.

W praktyce plan sytuacyjny musi przewidywać nie tylko momenty ekspresji, lecz przede wszystkim przełączenia do deeskalacji i odroczenia. W klasycznych narzędziach rozwiązywania

sporów istnieje pojęcie timeout jako techniki przerwania eskalacji; psychoperformans powinien uczynić timeout elementem estetyki, a nie „przerwą techniczną". Oznacza to, że przełączenia są kodowane w kanałach: światło przechodzi w tryb stabilizujący, dźwięk redukuje się do sygnału neutralnego, gesty zespołu uruchamiają reorganizację przestrzeni, a słowo ulega minimalizacji. Na poziomie teorii agonizmu (Chantal Mouffe) jest to mechanizm utrzymania konfliktu w reżimie wspólnych reguł: timeout nie unieważnia różnicy, lecz chroni ją przed transformacją w antagonizm. Na poziomie socjologii interakcji (Goffman) timeout jest ochroną twarzy: pozwala wycofać się bez utraty statusu i bez publicznego upokorzenia. Na poziomie polityki widzialności (Rancière) timeout jest ingerencją w podział postrzegalnego: odcina spektakl konfliktu i przestawia uwagę na warunki, które konflikt wytworzyły.

Opór psychoperformansu wobec przemocy obiegu ujawnia się tu w sposób najbardziej konkretny: mediacja wymaga kontroli dokumentacji, bo konflikt w epoce platform ma niemal natychmiastową tendencję do zamiany w fragment dystrybucyjny. W tym miejscu psychoperformans musi przyjąć pozycję radykalnie anty-archiwalną w odniesieniu do incydentu i radykalnie protokołową w odniesieniu do jakości. Archiwum incydentu jest przemocą archiwalną, ponieważ utrwala osobę w stanie kryzysu i oddaje jej wizerunek do obiegu; protokół incydentu jest narzędziem odpowiedzialności, bo utrwala parametry systemu. W terminach Jacques'a Derridy archiwum ma zawsze wymiar archontyczny: ustanawia władzę nad pamięcią; psychoperformans nie może powierzać tej władzy aparatowi platform, instytucji lub jednostce bez kontroli. Dlatego mediacja w psychoperformansie jest jednocześnie praktyką ochrony danych relacyjnych: nie tylko danych osobowych, lecz danych afektywnych i sytuacyjnych, które w obiegu stają się materiałem przemocy symbolicznej.

Warto w tym miejscu doprecyzować, że psychoperformans jako narzędzie oporu nie musi przyjmować pozycji eskalacyjnej, a często wręcz powinien przyjmować pozycję „odmowy spektaklu". Ta odmowa jest polityczna, ponieważ uderza w mechanizm, który Bourdieu opisałby jako produkcję kapitału symbolicznego poprzez widzialność, a Debord jako przekształcanie relacji w obraz. W praktykach aktywizmu performatywnego, od ACT UP po strategie nowej sztuki publicznej, widzialność była narzędziem przełamywania obojętności; psychoperformans musi umieć rozpoznać, kiedy widzialność jest emancypacyjna, a kiedy jest kolonizująca. Narzędzie mediacji w psychoperformansie polega zatem na modulacji widzialności, a nie na jej maksymalizacji. To jest również zgodne z prawem do nieprzezroczystości Glissanta: relacja nie musi być transparentna, by była realna; konflikt nie musi być publiczny, by był rozpoznany; zmiana nie musi być udokumentowana obrazem, by była skuteczna.

Jeżeli przyjąć tę logikę, psychoperformans wchodzi w dialog z tradycjami sztuki społecznie zaangażowanej, ale zarazem krytycznie je rekonfiguruje. Grant Kester, opisując dialogical aesthetics, akcentował znaczenie rozmowy, czasu i relacji; Claire Bishop krytykowała redukcję jakości artystycznej do etyki uczestnictwa i podkreślała rolę antagonizmu; Shannon Jackson analizowała społeczne „prace" sztuki jako infrastrukturę współzależności; te spory są istotne, bo pokazują, że polityczność sztuki nie jest rozstrzygnięta i że „udział" może być zarówno emancypacją, jak i wyzyskiem. Psychoperformans, jeśli chce być narzędziem oporu i mediacji, musi wbudować w swój plan sytuacyjny mechanizmy anty-wy-zyskowe: prawo do przerwania, brak długu wdzięczności, separację kompetencji, minimalizację dokumentacji, ochronę ciszy i nieprzezroczystości. Tylko wtedy uczestnictwo nie staje się pracą na rzecz prestiżu autora lub instytucji, a mediacja nie staje się miękką formą dyscyplinowania.

Modele mediacji i oporu w warunkach wysokiej asymetrii wymagają, aby psychoperformans był projektowany jako urządzenie anty-dominacyjne, zdolne neutralizować przewagi statusu, kapitału symbolicznego i kompetencji dyskursywnych. W klasycznych sytuacjach konfliktu asymetria przejawia się w tym, kto ma język, kto ma instytucję, kto ma dostęp do kanałów obiegu i kto może ponieść koszt ujawnienia. Jeżeli psychoperformans ma pełnić funkcję obywatelską, musi wprowadzić procedury, które te przewagi osłabiają, nie produkując zarazem fałszywej symetrii. W teorii konfliktu i mediacji to napięcie jest fundamentalne: model neutralności mediatora bywa krytykowany jako ukryta reprodukcja dominacji, ponieważ „neutralność" często sprzyja stronie silniejszej. Dlatego psychoperformans, zamiast udawać neutralność, powinien projektować sprawiedliwość proceduralną: takie warunki, w których strona słabsza nie ponosi dodatkowego kosztu ekspozycji, a strona silniejsza nie może używać swojej przewagi jako broni.

Pierwszym komponentem anty-dominacyjnego projektu jest kontrola tempa i kolejności. Asymetria często działa przez przyspieszenie: silniejsza strona narzuca rytm, zadaje pytania, domaga się odpowiedzi, przerywa, zmienia temat. Psychoperformans może to neutralizować przez kodowanie rytmu w planie sytuacyjnym: czas ekspresji jest limitowany, czas ciszy jest równoprawny, a przejścia między trybami są sterowane przez obiekt–klucz, nie przez osobę o największej sile dyskursywnej. W praktyce obiekt–klucz może pełnić funkcję regulatora kolejności: nie w sensie teatralnego rekwizytu, lecz w sensie proceduralnego tokenu, który materializuje prawo do głosu i prawo do przerwania. Takie rozwiązanie bywa stosowane w różnych formach praktyk deliberacyjnych i kręgów naprawczych, gdzie fizyczny obiekt reguluje kolejność mówienia; psychoperformans nadaje temu wymiar estetyczny, ale nie rezygnuje z funkcji regulacyjnej. Dzięki temu dominacja nie może działać przez zagarnianie czasu i uwagi.

Drugim komponentem jest rozdzielenie przestrzeni ekspresji od przestrzeni świadkowania. W asymetrii władzy jednym z najbardziej przemocowych mechanizmów jest publiczne „wystawienie" strony słabszej: widownia, instytucja, dokumentacja, a czasem nawet grupa stają się narzędziem nacisku. Psychoperformans powinien projektować strefy o różnym progu widzialności: strefy pełnej poufności, strefy półpubliczne, strefy publiczne, z jasnym reżimem dokumentacji i z prawem do przeniesienia rozmowy do strefy mniej widzialnej. To jest praktyczne zastosowanie etyki nieprzezroczystości Glissanta oraz ochrony twarzy w sensie Goffmana. W warunkach polaryzacji publicznej przeniesienie konfliktu z przestrzeni spektaklu do przestrzeni protokołu jest aktem politycznym: odmawia platformowej ekonomii „dowodu" i chroni osoby przed wtórną przemocą obiegu.

Trzecim komponentem jest inżynieria języka: minimalizacja interpretacji, zakaz etykietowania, zakaz diagnozowania, zakaz redukowania osoby do roli. W asymetrii strona silniejsza często dysponuje językiem, który pozwala jej kolonizować interpretację: może nazywać, definiować, psychologizować, patologizować, delegitymizować. Psychoperformans musi temu przeciwdziałać przez protokół: zamiast debatować o intencjach i „prawdzie" osoby, pracuje się na parametrach sytuacji, granicach i konsekwencjach działań. Jest to zgodne z praktykami mediacji opartej na interesach, ale psychoperformans idzie dalej, bo przenosi część negocjacji z poziomu dyskursu na poziom kanałów: światło i dźwięk mogą sygnalizować przełączenie z trybu sporu do trybu odroczenia; gesty zespołu mogą zatrzymywać naruszenia bez publicznego upokorzenia; obiekt–klucz może przejąć funkcję „przerwania" bez konieczności wypowiadania sprzeciwu, który w asymetrii bywa kosztowny.

Czwartym komponentem jest zabezpieczenie prawa do odmowy bez sankcji. W asymetrii sankcja działa poprzez dług wdzięczności, utratę prestiżu, ryzyko zawodowe, ryzyko instytucjonalne, ryzyko ostracyzmu. Psychoperformans, jeśli ma być narzędziem oporu, musi chronić odmowę jako praktykę obywatelską: odmowa nie jest buntem, jest prawem. Formalnie realizuje to prawo do przerwania udziału, prawo do ciszy, prawo do odroczenia, oraz zakaz wymuszania narracji. Materialnie realizuje to strefa bezpieczeństwa oraz brak dokumentacji incydentu. Organizacyjnie realizuje to rozdział ról: osoba wspierająca i mediująca nie może być tą samą, która ocenia „rezultat" i przyznaje prestiż.

Piątym komponentem jest praca na kapitałach i kosztach ryzyka. W ujęciu Bourdieu dominacja jest reprodukowana przez dystrybucję kapitału symbolicznego i przez ekonomię uznania. W psychoperformansie trzeba zatem kontrolować, kto czerpie prestiż z mediacji i z oporu. Jeżeli autor, organizator lub instytucja akumulują kapitał, a uczestnik ponosi koszt ekspozycji, powstaje wyzysk relacyjny. Z tego powodu psychoperformans musi wprowadzać mechanizmy anty-prestiżowe: brak heroizacji konfliktu, brak spektaklu pojednania, brak narracji o „przemianie" jako dowodu skuteczności, a jeśli powstaje dokumentacja, ma ona charakter protokołowy, nie wizerunkowy. To nie jest estetyczna skromność, lecz polityka dystrybucji: ogranicza możliwość rekuperacji oporu przez instytucję.

Szóstym komponentem jest zdolność do działania w warunkach polaryzacji, gdzie konflikt jest zasilany z zewnątrz przez media, grupy, narracje tożsamościowe i mechanizmy radykalizacji. W takim kontekście psychoperformans nie może być „platformą debaty", bo debata często jest sceną eskalacji. Musi być raczej urządzeniem, które rozmontowuje automatyzm reakcji: spowalnia, wprowadza odroczenie, przełącza z reżimu natychmiastowego osądu na reżim procedury. Z perspektywy teorii agonizmu Mouffe to jest warunek utrzymania wspólnej przestrzeni reguł; z perspektywy praktyk transformacji konfliktu Lederacha to jest warunek, aby strony w ogóle mogły wejść w relację, która nie jest natychmiastowym starciem. W psychoperformansie rolę tę pełnią przełączenia kanałów: przejście z mówienia do działania na obiekcie–kluczu, przejście z ekspozycji do strefy poufności, przejście z intensyfikacji do deeskalacji.

Siódmy komponent dotyczy wprost relacji między oporem a instytucją. Psychoperformans jako narzędzie obywatelskie często będzie realizowany w instytucjach kultury, które same są strukturami władzy, raportowania i prestiżu. Aby opór nie został natychmiast wchłonięty, psychoperformans musi negocjować warunki z instytucją: format dokumentacji, zasady komunikacji, prymat prawa do przerwania, brak przymusu wizerunkowego, oraz ochronę poufności. Jest to w praktyce element polityki instytucjonalnej w duchu krytyki instytucjonalnej: nie poprzez gest demaskacji, lecz poprzez prototypowanie alternatywnych standardów. W tym sensie psychoperformans może stać się narzędziem budowania mikroinstytucji wewnątrz instytucji: lokalnych reżimów odpowiedzialności, które następnie mogą zostać przeniesione na inne praktyki.

W rezultacie model mediacji w warunkach asymetrii w psychoperformansie opiera się na trzech zasadach nadrzędnych. Po pierwsze: odwracalność jako prawo i jako forma. Po drugie: kontrola widzialności i obiegu jako warunek ochrony godności. Po trzecie: separacja kompetencji jako ograniczenie arbitralności i prestiżu. Te zasady nie są abstrakcją; są matrycą projektową, która decyduje o tym, czy psychoperformans jest praktyką oporu, czy tylko

estetyczną symulacją polityczności. Dopiero na tej podstawie można przejść do konkretnych planów sytuacyjnych: jak komponować sekwencje przełączeń, jak projektować obiekt–klucz jako mediator konfliktu, oraz jak przygotowywać zespół do deeskalacji w sposób, który nie kolonizuje uczestników.

W praktyce projektowej psychoperformansu, rozumianego jako narzędzie oporu i mediacji, kluczowe staje się przejście od „etyki intencji" do „etyki architektury", czyli do takiego sposobu konstruowania planu sytuacyjnego, w którym mechanizmy anty-dominacyjne są wbudowane w samą logikę działania. W tym sensie psychoperformans można potraktować jako mikrosystem governance: tymczasową strukturę zarządzania konfliktem i współobecnością, działającą poprzez reguły, przełączenia i materialne mediatory. Teza ta jest zgodna zarówno z genealogią władzy u Michela Foucaulta (władza jako relacja i praktyka), jak i z analizami instytucjonalnej produkcji norm u Mary Douglas oraz z perspektywą studiów nad organizacjami wysokiej niezawodności, rozwijanych przez Karla E. Weicka i Kathleen M. Sutcliffe, gdzie bezpieczeństwo jest funkcją czujności proceduralnej, a nie retoryki. Psychoperformans, jeśli ma być narzędziem oporu, musi wytwarzać taką „czujność" w skali mikro: nie przez kontrolę policyjną, lecz przez projekt odwracalności, separacji kompetencji i kontroli obiegu.

Najbardziej wymagającą kwestią w mediacji psychoperformansowej jest praca z asymetrią interpretacji, czyli sytuacją, w której jedna strona ma większą zdolność narzucania sensu, diagnozy i ram dyskursywnych. Ten typ dominacji jest szczególnie trudny, bo działa „miękko": poprzez kategorie, w których w ogóle wolno mówić. W krytycznej teorii dyskursu (od Foucaulta po Pierre'a Bourdieu) jest to mechanizm centralny; w praktyce konfliktu oznacza to, że strona silniejsza może przekształcić spór w problem psychologiczny, moralny albo kompetencyjny strony słabszej. Psychoperformans neutralizuje tę przewagę, o ile ogranicza władzę interpretacji przez formalną redukcję metajęzyka: nie negocjuje „prawdy o osobie", lecz negocjuje parametry sytuacji, granice i konsekwencje. W języku mediacji jest to przesunięcie w stronę procedur i interesów, ale psychoperformans idzie dalej, bo rezygnuje z hegemonii dyskursu na rzecz infrastruktury afektywnej; konflikt może zostać przepracowany poprzez zmianę reżimu uwagi, dystansu, rytmu i widzialności, a nie wyłącznie przez argumenty. To jest moment, w którym obiekt–klucz działa jako mediator w sensie Bruno Latoura: nie przenosi znaczeń w sposób neutralny, tylko je przekształca, ponieważ wymusza przejście przez materialną operację zamiast przez przemoc interpretacji.

W tym miejscu szczególnie użyteczne jest zestawienie psychoperformansu z trzema klasycznymi tradycjami mediacyjnymi, przy czym nie chodzi o kopiowanie metod, lecz o adaptację ich rygoru proceduralnego. Pierwsza tradycja to negocjacje oparte na zasadach (principled negotiation) Rogera Fishera i Williama Ury'ego, gdzie nacisk kładzie się na oddzielenie ludzi od problemu, koncentrację na interesach i generowanie opcji; psychoperformans może przejąć tę logikę na poziomie formalnym, ale bez redukcji do rozmowy: „oddzielenie ludzi od problemu" realizuje się przez rekadrowanie konfliktu jako układu parametrów sytuacyjnych oraz przez przeniesienie części ekspresji na kanał obiektu i gestu. Druga tradycja to mediacja transformacyjna Roberta A. Busha i Josepha P. Folgera, która nie traktuje mediacji jako fabryki ugód, lecz jako proces wzmacniania sprawczości i rozpoznania; psychoperformans jest z nią kompatybilny, o ile wzmacnianie sprawczości realizuje się poprzez realne prawo do przerwania, prawo do ciszy i prawo do odroczenia, a „rozpoznanie" nie jest wymuszonym wyznaniem, tylko możliwością przejścia z antagonizmu do agonizmu. Trzecia

tradycja to praktyki sprawiedliwości naprawczej, związane z Howardem Zehrem i Johnem Braithwaite'em, w których istotna jest dobrowolność, ochrona godności i procedury domknięcia; psychoperformans może tu przejąć zasadę, że incydent nie jest widowiskiem, a odpowiedzialność jest korektą systemu, nie produkcją kozła ofiarnego, przy czym „korekta systemu" dokonuje się poprzez zmianę planu sytuacyjnego, a nie przez moralną rekonfigurację uczestników.

W planie sytuacyjnym psychoperformansu mediacja powinna mieć strukturę przełączeniową, a nie narracyjną. Oznacza to, że zamiast dążyć do linearnej opowieści konfliktu i jego rozstrzygnięcia, projektuje się sekwencję trybów, w których konflikt jest kolejno: rozpoznany jako różnica, odseparowany od spektaklu, utrzymany w granicach bezpieczeństwa, a następnie przetworzony w korektę parametrów współobecności. Tę logikę można rozumieć jako inżynierię eskalacji i deeskalacji: konflikt nie jest tłumiony, lecz jest „przestrajany" w sensie proceduralnym. Z punktu widzenia klasycznych modeli eskalacji, takich jak model Friedricha Glasla, mechanizmy przełączeń mają zatrzymać przejście od sporu o sprawę do sporu o twarz, a potem do sporu o destrukcję; psychoperformans, projektując prawo do przerwania i odroczenia, wprowadza hamulec, który działa zanim konflikt stanie się autopodtrzymującym się sprzężeniem zwrotnym. Z punktu widzenia socjologii interakcji Goffmana jest to ochrona twarzy przez formalne „wyjścia awaryjne", a z punktu widzenia teorii agonizmu Chantal Mouffe jest to utrzymanie konfliktu w ramach wspólnego porządku reguł.

Jednym z najbardziej skutecznych narzędzi mediacyjnych w psychoperformansie jest dystrybucja odpowiedzialności za widzialność. W konfliktach i sporach widzialność działa jak broń: wstyd, upokorzenie i publiczne przypisanie roli często są skuteczniejsze niż argument. Psychoperformans, jeśli ma być narzędziem oporu, musi mieć formalny reżim widzialności, który uniemożliwia wykorzystanie publiczności i dokumentacji jako instrumentu nacisku. To oznacza, że projektuje się strefy, w których ekspresja odbywa się bez świadkowania masowego, oraz strefy, w których świadkowanie jest możliwe, ale podlega protokołowi poufności i niecytowania. Ten reżim ma charakter obywatelski, bo w epoce datafikacji relacji polityka coraz częściej odbywa się przez kontrolę obiegu, a nie przez kontrolę argumentów; psychoperformans, minimalizując ślad i preferując dokumentację protokołową, działa jako praktyka oporu wobec przemocy archiwalnej i platformowej fragmentaryzacji zdarzeń.

Warto podkreślić, że mediacja psychoperformansowa nie jest „neutralizacją konfliktu", lecz raczej jego reformatowaniem. W tradycjach sztuki krytycznej i performatywnej istniała silna pokusa, by konflikt intensyfikować w imię demaskacji; jednak w warunkach polaryzacji społecznej intensyfikacja łatwo przechodzi w antagonizm i w dehumanizację. Psychoperformans, zachowując genealogiczną świadomość polityczności formy (od Arendt przez Rancière'a po Butler), musi jednocześnie praktykować rygor deeskalacyjny, bo inaczej staje się narzędziem reprodukcji przemocy. W tym sensie psychoperformans jest bardziej kompatybilny z rozumieniem polityki jako organizacji współzależności niż z polityką jako teatralizacją wroga; jego narzędziem nie jest slogan, lecz protokół: odwracalność, separacja kompetencji, ochrona ciszy, kontrola widzialności i domknięcie bez długu wdzięczności. Dopiero na tej podstawie można mówić o mediacji jako o praktyce realnie obywatelskiej: tworzącej mikroinstytucje, w których konflikt nie jest wymazywany, lecz jest utrzymany w granicach godności.

Psychoperformans jako narzędzie oporu i mediacji domyka się jako propozycja polityczności proceduralnej: nie buduje swojej siły na komunikacie, lecz na możliwości ustanowienia i utrzymania tymczasowego porządku normatywnego, w którym konflikt, różnica i asymetria nie zostają wyparte ani zmitologizowane, lecz zostają przepracowane w formie odwracalnych przełączeń. W tym ujęciu kluczowe jest rozpoznanie, że władza działa przede wszystkim przez warunki sytuacji: przez tempo, progi widzialności, dystrybucję prawa do mówienia i milczenia, oraz przez kontrolę dokumentacji i obiegu. Psychoperformans, projektując plan sytuacyjny jako mikrosystem governance, wykonuje więc pracę obywatelską w mikroskali: ćwiczy zdolność wspólnoty do utrzymania agonizmu (Chantal Mouffe) bez przejścia w antagonizm, do wyłaniania się podmiotowości w warunkach kontroli widzialności (Judith Butler), do przestawiania „podziału postrzegalnego" (Jacques Rancière) w sposób, który nie produkuje spektaklu przemocy. To jest zasadnicza różnica wobec wielu tradycji sztuki zaangażowanej, które utożsamiały polityczność z eskalacją widzialności: psychoperformans zakłada, że opór może polegać na modulacji widzialności, a mediacja na odmowie fragmentaryzacji zdarzenia przez aparat platformowy.

Z perspektywy socjologii i teorii instytucji psychoperformans jest narzędziem prototypowania norm. Douglass North rozumiał instytucje jako reguły gry; Mary Douglas pokazywała, jak instytucje stabilizują kategorie i pamięć; w obu ujęciach władza działa poprzez nawyk i procedurę. Psychoperformans wytwarza nawyk odwracalności, przerwania i odroczenia, a więc stabilizuje inne reguły gry niż te, które dominują w polu kultury zorientowanej na prestiż i obieg. W języku Pierre'a Bourdieu oznacza to próbę przestawienia mechanizmów akumulacji kapitału symbolicznego: zamiast heroizować intensywność i widzialność, psychoperformans faworyzuje kompetencję protokołową, separację kompetencji i ochronę godności. W praktyce to przesunięcie jest oporem wobec rekuperacji: opór nie jest natychmiast przetwarzany w styl, bo jego podstawowym „rezultatem" nie jest obraz, lecz zmiana parametrów sytuacji, która nie musi zostać sfotografowana, aby była skuteczna.

W tym rozdziale wyłoniło się kilka osi, które można traktować jako kryteria oceny polityczności psychoperformansu w trybie oporu i mediacji. Po pierwsze: odwracalność jako formalne prawo, nie jako „wrażliwość" prowadzącego. Po drugie: separacja kompetencji i rozdział ról jako ograniczenie arbitralności oraz jako warunek niekolonizowania mediacji przez autorytet artystyczny. Po trzecie: kontrola widzialności i obiegu, rozumiana jako ochrona relacji przed przemocą archiwalną i platformową fragmentaryzacją, a zarazem jako warunek tego, by konflikt nie stawał się widowiskiem. Po czwarte: rekadrowanie konfliktu z osi personalnej na oś proceduralną, co umożliwia korektę parametrów sytuacji zamiast moralnej eskalacji. Po piąte: kodowanie agonizmu w przełączeniach kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, gdzie obiekt–klucz pełni funkcję materialnego mediatora, stabilizującego prawo do przerwania i porządek kolejności.

Równocześnie trzeba jasno zaznaczyć granice: psychoperformans nie jest narzędziem zastępującym prawo, terapię, ani formalną mediację w sytuacjach wymagających interwencji instytucjonalnej. Jego siła polega na tym, że może przygotowywać i ćwiczyć kompetencje obywatelskie w skali mikro: umiejętność utrzymania różnicy, zdolność do przerwania, zdolność do odroczenia, umiejętność ochrony poufności i godności w sytuacji konfliktu. To są kompetencje polityczne w najściślejszym sensie arendtowskim: zdolność do działania wśród innych bez redukcji ich do narzędzi. Psychoperformans nie musi obiecywać „pojednania" ani

„zgody”; powinien obiecywać procedurę, w której nikt nie jest zmuszony do spektaklu i w której opór nie jest natychmiast konwertowany na towar obiegu.

W konsekwencji psychoperformans jako narzędzie oporu i mediacji można rozumieć jako praktykę anty-przemocową w sensie infrastrukturalnym: ogranicza przemoc nie przez moralne potępienie, lecz przez projektowanie przełączeń, które uniemożliwiają eskalację presji, stygmatyzację, przymus narracji i wyzysk widzialności. Jest to polityka troski rozumiana proceduralnie, a nie sentymentalnie: troska jako kompetencja organizowania warunków, w których autonomia jest realna, a konflikt nie musi przechodzić w antagonizm. W tym sensie psychoperformans wpisuje się w linię praktyk, które od Augusto Boala i jego laboratoriów sprawczości, przez Suzanne Lacy i jej platformy relacyjne, po Tanię Bruguera i prototypowanie użyteczności, szukały form działania realnie obywatelskiego; zarazem jednak wprowadza własny rygor: minimalizację śladu, prymat prawa do przerwania oraz obiekt–klucz jako operator granicy i przełączeń.

44.2. Etyka konfliktu i deeskalacja

Etyka konfliktu w psychoperformansie nie jest kodeksem dobrych intencji, lecz systemem normatywnych ograniczeń narzuconych na formę po to, aby konflikt nie mógł zostać przekształcony w narzędzie dominacji, upokorzenia ani akumulacji kapitału symbolicznego. W perspektywie politycznej konflikt jest konstytutywny dla życia wspólnego i nie znika przez moralną perswazję; w perspektywie obywatelskiej stawką jest to, czy konflikt zostanie utrzymany w reżimie agonistycznym, czy przejdzie w antagonizm (Chantal Mouffe). Psychoperformans, jako praktyka operująca na planie sytuacyjnym i kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, ma przewagę proceduralną nad rozmową i debatą: może projektować konflikt jako zdarzenie o regulowanych progach ekspozycji, o kontrolowanym rytmie, o formalnych prawach przerwania i odroczenia, a więc może ograniczać przemoc wynikającą z asymetrii głosu, statusu i widzialności. Ta przewaga jest zarazem zobowiązaniem etycznym: skoro można zaprojektować odwracalność, nie wolno opierać jakości działania na eskalacji, która przerzuca koszty ryzyka na uczestnika.

Rdzeń etyki konfliktu w psychoperformansie można opisać jako triadę: autonomia, nieszkodzenie i sprawiedliwość proceduralna, przy czym nie są to pojęcia abstrakcyjne, tylko kryteria formalne planu sytuacyjnego. Autonomia oznacza realne prawo do przerwania udziału i realne prawo do nieprzezroczystości, czyli brak obowiązku ujawnienia, brak przymusu narracji, brak konieczności tłumaczenia się przed grupą oraz brak sankcji symbolicznej po wycofaniu. Nieszkodzenie oznacza aktywne ograniczanie mechanizmów eskalacji, które w konfliktach działają jak sprzężenia zwrotne: presja publiczności, natychmiastowość odpowiedzi, upokorzenie, moralizowanie, etykietowanie i przemoc archiwalna. Sprawiedliwość proceduralna oznacza, że zasady są jednakowe dla wszystkich, role są rozdzielone, możliwość wpływu na przebieg jest realna, a nie tylko deklaratywna; w literaturze socjopsychologicznej Tom R. Tyler pokazywał, że to poczucie „uczciwego procesu” jest jednym z kluczowych warunków akceptacji decyzji i utrzymania legitymizacji, niezależnie od wyniku sporu. W psychoperformansie „wynik” nie jest rozstrzygnięciem racji, lecz utrzymaniem godności i odwracalności: konflikt może pozostać nierozwiązany, a działanie i tak może być etycznie poprawne, jeżeli procedura ochroniła autonomię.

Konflikt w psychoperformansie należy rozumieć jako zjawisko wielowymiarowe, nie redukowalne do różnicy poglądów. W klasycznych typologiach z obszaru conflict studies rozróżnia się konflikty rzeczowe, relacyjne i tożsamościowe, a także konflikty wartości, interesów i potrzeb. John Burton, rozwijając podejście human needs, podkreślał, że część konfliktów nie jest negocjowalna na poziomie interesów, ponieważ dotyczy fundamentalnych potrzeb rozpoznania, bezpieczeństwa i sprawczości; w psychoperformansie oznacza to, że nie wolno projektować mediacji jako gry argumentów, gdy stawką jest godność i ochrona granic. Z kolei Morton Deutsch, opisując dynamikę współpracy i rywalizacji, wskazywał, że percepcja celów jako sprzecznych uruchamia spirale wrogości; w psychoperformansie przeciwdziała się temu, projektując cele proceduralne wspólne dla wszystkich stron: ochronę autonomii, zakaz upokorzenia, prawo do przerwania, minimalizację śladu. Te cele nie wymagają zgody światopoglądowej, wymagają zgody na reżim formy.

Deeskalacja w psychoperformansie jest zatem nie tyle „uspokajaniem emocji", ile kontrolą parametrów sytuacji, które wytwarzają przemoc interakcyjną. Randall Collins, analizując mikrosocjologię przemocy, argumentował, że przemoc i eskalacja są silnie zależne od warunków sytuacyjnych, a szczególnie od dynamiki napięcia konfrontacyjnego oraz od mechanizmów upokorzenia i utraty twarzy; w języku Ervinga Goffmana utrata twarzy generuje reakcje obronne, które mogą przyjmować formę agresji lub destrukcyjnej odmowy. Psychoperformans, jeśli ma być deeskalacyjny, musi chronić twarz uczestników przez formalne „wyjścia awaryjne": przerwanie, odroczenie, przełączenie trybu, separację stron bez publicznego komentarza. Deeskalacja staje się właściwością formy: kanały światła i dźwięku nie intensyfikują, gdy konflikt rośnie; kanał słowa ulega minimalizacji, aby nie uruchamiać moralizacji; kanał gestu przechodzi w tryb organizacji przestrzeni; obiekt–klucz działa jako materialny wyłącznik eskalacji, ponieważ umożliwia przerwanie bez werbalnego sprzeciwu, który w konfliktach o wysokiej asymetrii bywa szczególnie kosztowny.

W tym miejscu trzeba wprowadzić rozróżnienie fundamentalne dla etyki konfliktu w psychoperformansie: konflikt nie może zostać zawłaszczony jako paliwo estetyczne. W polu sztuki krytycznej istnieje długa historia pracy na antagonizmie, ale równie długa historia rekuperacji, w której cierpienie, spór i ekspozycja stają się walutą prestiżu, a koszty ponoszą ci, którzy mają mniej kapitału symbolicznego. Claire Bishop, krytykując redukcję sztuki partycypacyjnej do „dobrych intencji", zwracała uwagę na znaczenie konfliktu i antagonizmu w ocenie sztuki; równocześnie jej argument bywał nadużywany jako usprawiedliwienie praktyk, które testują granice uczestników bez realnej odwracalności. Psychoperformans musi odróżnić konflikt jako materiał poznawczy od konfliktu jako eksploatacja: w tym pierwszym przypadku konflikt jest obiektem pracy proceduralnej, w drugim jest narzędziem dominacji. Różnicę rozstrzyga nie deklaracja, lecz protokół: czy istnieje prawo do przerwania, czy istnieje separacja kompetencji, czy istnieje zakaz dokumentowania incydentu, czy istnieje domknięcie bez długu wdzięczności, czy istnieje korekta planu sytuacyjnego po zdarzeniu.

Etyka konfliktu musi też uwzględniać polityczną materialność tożsamości i nierówności, bo konflikty nie rozgrywają się w próżni. Kimberlé Crenshaw, opisując intersekcjonalność, pokazywała, że doświadczenie przemocy i wykluczenia jest splotem osi społecznych, a zatem „równe zasady" mogą działać nierówno, jeżeli nie uwzględniają asymetrii bezpieczeństwa. W psychoperformansie przekłada się to na projektowanie ochrony: nie wszyscy ponoszą ten sam koszt ekspozycji, nie wszyscy mają tę samą zdolność do wejścia w spór publicznie, nie wszyscy

mogą sobie pozwolić na bycie wizerunkowo „powiązanym” z konfliktem. Deeskalacja w takim ujęciu jest też praktyką anty-stygmatyzacyjną: zakaz etykietowania, zakaz patologizowania, zakaz publicznego „wyjaśniania” zachowań, oraz obowiązek przeniesienia wrażliwych fragmentów do stref o niższej widzialności, jeżeli tylko jest to możliwe.

Architektura deeskalacji w psychoperformansie musi zostać opisana jako system przełączeń i progów, który działa niezależnie od nastroju, charyzmy i retorycznej sprawności prowadzącego. Deeskalacja nie jest tu „umiejętnością uspokajania ludzi”, tylko właściwością formy: zestawem warunków sytuacyjnych, które ograniczają eskalację upokorzenia, presji i konfrontacyjnego napięcia. W mikrosocjologii przemocy Randall Collins pokazywał, że przemoc i eskalacja nie są automatycznym skutkiem gniewu, lecz zależą od organizacji sytuacji, szczególnie od dynamiki twarzy, widowni i rytmu konfrontacji; Erving Goffman opisywał, jak utrata twarzy i wystawienie na spojrzenie uruchamiają reakcje obronne. Psychoperformans, pracując kanałami obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, ma narzędzia do sterowania tymi parametrami: może zmieniać widzialność, tempo, dystans, bodźce, a przede wszystkim może materializować prawo do przerwania, które przerywa sprzężenia zwrotne eskalacji zanim staną się autopodtrzymujące.

Najpierw trzeba rozdzielić trzy pojęcia, które w praktyce często są mylone: deeskalacja, tłumienie i unieważnianie. Deeskalacja oznacza obniżenie napięcia i ograniczenie ryzyka przemocy przy zachowaniu prawa do różnicy; tłumienie oznacza wymuszenie spokoju kosztem autonomii, często przez presję moralną lub instytucjonalną; unieważnianie oznacza odebranie konfliktowi legitymacji poprzez ośmieszenie, psychologizację lub przerzucenie winy na „wrażliwość” uczestnika. Psychoperformans ma być narzędziem oporu, więc nie może stosować tłumienia ani unieważniania, ponieważ to reprodukuje dominację w miękkiej formie. Deeskalacja w reżimie agonistycznym (Mouffe) utrzymuje konflikt jako różnicę, ale przestawia jego formę na taką, która nie uruchamia degradacji godności.

W praktyce plan sytuacyjny powinien zawierać wyraźny protokół eskalacji i deeskalacji, który można opisać jako układ trzech progów: próg sygnału, próg przełączenia i próg domknięcia. Próg sygnału oznacza moment, w którym zespół rozpoznaje wzrost ryzyka i uruchamia sygnał bez interpretacji intencji. W psychoperformansie sygnał powinien być możliwie niejęzykowy, aby nie wchodzić w spór o znaczenia; obiekt–klucz może tu pełnić rolę wyłącznika, a kanały światła i dźwięku mogą kodować sygnał „zmiany trybu” bez publicznego komentarza. Próg przełączenia oznacza przejście do trybu ochronnego: redukcja bodźców, reorganizacja przestrzeni, minimalizacja słowa, separacja stron, prawo do przerwania i odroczenia. Próg domknięcia oznacza przywrócenie minimalnej stabilności bez wymuszonego pojednania i bez długu wdzięczności: konflikt może pozostać nierozwiązany, ale sytuacja zostaje zabezpieczona, a uczestnicy odzyskują twarz i sprawczość. Ten układ progów jest istotny, bo w warunkach wysokiej intensywności ludzie tracą zdolność do złożonego przetwarzania; potrzebują prostych przełączeń, które działają jak infrastruktura, a nie jak perswazja.

Kluczową kategorią w deeskalacji psychoperformansowej jest prawo do odroczenia. W konfliktach eskalacja często wynika z presji natychmiastowości: „wyjaśnijmy to teraz”, „powiedz teraz”, „zdecyduj teraz”. Presja natychmiastowości jest narzędziem dominacji, bo faworyzuje tych, którzy mają większą sprawność retoryczną i większy kapitał w sytuacji. Psychoperformans musi wprowadzić odroczenie jako formalny mechanizm: możliwość przełączenia z trybu sporu

do trybu pauzy bez sankcji. Odroczenie jest jednocześnie narzędziem oporu wobec platformowego rytmu natychmiastowej reakcji, który sprzyja polaryzacji. W planie sytuacyjnym odroczenie powinno być kodowane w kanałach: zmiana światła na neutralne, wyciszenie dźwięku, przejście z rozmowy do działania na obiekcie–kluczu, przejście do innej strefy przestrzeni. Odroczenie nie oznacza ucieczki od konfliktu; oznacza ochronę warunków, w których konflikt może być utrzymany bez przemocy.

Drugą kategorią jest separacja kompetencji i ról w zespole jako narzędzie deeskalacji. W klasycznych błędach prowadzenia działań relacyjnych prowadzący jednocześnie moderuje spór, broni własnej kompozycji, interpretuje i ocenia uczestników, co tworzy przemoc autorytetu. Psychoperformans musi ustanowić role: osoba odpowiedzialna za protokół bezpieczeństwa i deeskalację nie jest autorem interpretacji; osoba odpowiedzialna za kanały techniczne (światło, dźwięk) reaguje na sygnał przełączenia bez dyskusji; osoba odpowiedzialna za poufność i dokumentację wprowadza zakaz rejestracji w strefie deeskalacji. Taki rozdział ról działa jak mechanizm ograniczania arbitralności: konflikt nie jest „przerabiany" przez jedną osobę w jej własnej narracji. Na poziomie obywatelskim jest to odpowiednik ograniczenia władzy wykonawczej przez mechanizmy proceduralne.

Trzecią kategorią jest ochrona twarzy i redukcja widowni. W konfliktach obecność świadków zwiększa presję na eskalację, bo strony walczą o status i o utrzymanie spójności wizerunkowej; Goffman pokazał, jak w interakcjach społecznych twarz jest zasobem i ryzykiem. Deeskalacja w psychoperformansie polega więc na redukcji widowni: przeniesieniu sytuacji do strefy o niższej widzialności, rozproszeniu grupy, ograniczeniu świadkowania. To jest szczególnie ważne w warunkach platformowych, gdzie „widownią" może być potencjalnie obieg. Z tego powodu protokół deeskalacji musi zawierać zakaz dokumentowania incydentu oraz zakaz „wyjaśniania publiczności", co w praktykach performatywnych bywa kuszące, bo ratuje „ciągłość wydarzenia". Psychoperformans nie może ratować ciągłości kosztem godności; deeskalacja ma pierwszeństwo nad dramaturgią.

Czwarta kategoria to minimalizacja języka i zakaz moralizowania. W konfliktach eskalacja jest karmiona przez interpretacje intencji, przez przypisywanie winy, przez diagnozowanie, przez etykietowanie. Psychoperformans powinien mieć protokół językowy: krótkie komunikaty, bez pytań „dlaczego", bez rozstrzygania racji w momencie eskalacji, bez rozkazu „uspokój się", który jest przemocą miękką. Deeskalacja oznacza przejście z dyskursu intencji do dyskursu granic i procedur: „zatrzymujemy", „zmieniamy tryb", „możesz przerwać", „możesz odejść", „wrócimy później, jeśli chcesz". Ten język jest spójny z ochroną autonomii, bo nie wymusza narracji.

Wreszcie, deeskalacja w psychoperformansie musi uwzględniać ryzyko wtórnej przemocy w postaci „troski" jako narzędzia dominacji. W relacjach asymetrycznych troska może stać się paternalizmem: ktoś „wie lepiej", „pomaga" w sposób, który odbiera sprawczość. Joan Tronto, formułując etykę troski, podkreślała, że troska obejmuje kompetencję i odpowiedzialność, a nie tylko intencję; w psychoperformansie oznacza to, że wsparcie ma być oferowane jako wybór, a nie narzucane jako diagnoza. Deeskalacja nie może kolonizować uczestnika; ma mu oddawać kontrolę. Dlatego protokół deeskalacji powinien minimalizować dotyk, minimalizować pytania, minimalizować ocenę, a maksymalizować możliwość decyzji: zostać, wyjść, przerwać, odroczyć, wrócić.

Domknięcie etyki konfliktu i deeskalacji w psychoperformansie wymaga przełożenia zasad na komponenty projektowe planu sytuacyjnego, które dają się wdrożyć w różnych kontekstach: od działań kameralnych po sytuacje publiczne, od środowisk o wysokiej zgodności po środowiska spolaryzowane. Kryterium poprawności nie jest tu deklarowana wrażliwość, lecz stabilność systemu: czy forma potrafi zatrzymać eskalację bez unieważnienia konfliktu, czy potrafi chronić autonomię bez przemocy paternalizmu, i czy potrafi utrzymać godność uczestników bez produkcji spektaklu. To jest w praktyce test polityczności proceduralnej: czy konflikt zostaje utrzymany w reżimie agonistycznym (Mouffe), czy forma nieuchronnie pcha go w antagonizm przez presję widowni, natychmiastowości i moralizacji.

Pierwszym komponentem jest matryca przełączeń kanałów, czyli jawny opis tego, jak kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt zmieniają tryb pracy, gdy rośnie ryzyko eskalacji. W trybie ekspresji kanały mogą intensyfikować doświadczenie; w trybie deeskalacji ich funkcja ulega odwróceniu: obraz przestaje być narzędziem ekspozycji, słowo ulega minimalizacji, gest przechodzi w organizację przestrzeni, światło stabilizuje orientację, dźwięk jest wyciszany, obiekt–klucz uruchamia przełączenie i działa jako materialny bezpiecznik. Matryca przełączeń jest etycznym rdzeniem, bo usuwa arbitralność: zespół nie „decyduje według nastroju", tylko realizuje protokół. To jest analogiczne do rozwiązań z kultur bezpieczeństwa w organizacjach wysokiej niezawodności (Weick, Sutcliffe): procedury są po to, aby w kryzysie nie improwizować moralności, lecz uruchomić zabezpieczenie.

Drugim komponentem jest minimalny zestaw ról deeskalacyjnych i zasada separacji kompetencji. Psychoperformans musi zakładać, że jedna osoba nie powinna mieć pełnej kontroli nad konfliktem, dokumentacją i interpretacją, ponieważ to rodzi przemoc autorytetu. Minimalnie potrzebne są role: osoba prowadząca kompozycję, osoba odpowiedzialna za protokół bezpieczeństwa i deeskalację, osoba odpowiedzialna za kanały techniczne (światło, dźwięk), oraz osoba odpowiedzialna za reżim poufności i dokumentacji. W działaniach mniejszych role mogą się łączyć, ale nie mogą się łączyć te, które tworzą konflikt interesów: na przykład autor nie powinien jednocześnie być arbitrem przerwania i narratorem „sensu" incydentu. Separacja kompetencji jest elementem etyki konfliktu, bo ogranicza ryzyko, że deeskalacja stanie się tłumieniem konfliktu w interesie spójności dzieła lub prestiżu.

Trzecim komponentem jest protokół poufności i zakaz przemocy archiwalnej. Deeskalacja jest niemożliwa, jeśli uczestnicy wiedzą, że konflikt będzie rejestrowany i może wejść w obieg, ponieważ widzialność działa wtedy jak broń statusowa. Z tego powodu plan sytuacyjny musi wprost określać: brak rejestracji w strefie deeskalacji, brak fotografowania incydentu, brak nagrywania dźwięku, brak relacjonowania szczegółów osobom trzecim, oraz zakaz publicznego „wyjaśniania" sytuacji jako widowiska. Jeżeli jakaś forma dokumentacji jest konieczna, powinna mieć charakter protokołowy: zapis parametrów sytuacji i przełączeń, a nie zapis wizerunku i emocji. To jest praktyczna odpowiedź na archontyczny charakter archiwum w sensie Jacques'a Derridy: kontrola archiwum jest kontrolą pamięci i władzy; psychoperformans, jeżeli ma być etyczny, musi ograniczać możliwość przechwycenia pamięci konfliktu jako narzędzia dominacji.

Czwartym komponentem jest protokół języka minimalnego, który zapobiega moralizacji i unieważnianiu. Deeskalacja wymaga wycofania języka intencji i winy w momencie eskalacji. Plan sytuacyjny powinien wprost narzucać zakaz etykietowania, zakaz diagnozowania, zakaz ironii i zawstydzania, zakaz „uspokój się", zakaz presji natychmiastowego wyjaśnienia. Zamiast

tego stosuje się komunikaty proceduralne: sygnał przełączenia, informacja o prawie do przerwania, propozycja odroczenia, wskazanie strefy bezpieczeństwa. To jest zarazem wymiar obywatelski: procedura chroni godność i sprawczość, a nie wymusza spójność narracyjną.

Piątym komponentem jest mechanizm odroczenia i powrotu, czyli jawna zasada, że konflikt może zostać przerwany i wrócić później w innym reżimie. W konflikcie dominacja często działa przez presję natychmiastowości; odroczenie neutralizuje tę przewagę. W planie sytuacyjnym odroczenie musi być pełnoprawnym ruchem, nie porażką: ma uruchamiać domknięcie, które nie wytwarza długu wdzięczności. To domknięcie obejmuje przywrócenie twarzy (Goffman) oraz minimalną stabilizację relacji bez wymuszonego pojednania. W praktyce oznacza to: brak komentarzy o osobie, brak „analizy" incydentu na forum, brak produkcji moralnej narracji, a następnie możliwość powrotu do sytuacji w innym trybie lub zakończenie udziału bez sankcji.

Szóstym komponentem jest kryterium różnicy między deeskalacją a tłumieniem, które można sformułować jako test podmiotowości. Jeżeli po deeskalacji uczestnik ma więcej sprawczości (może wybrać: zostać, wyjść, wrócić, milczeć), deeskalacja była realna. Jeżeli po „deeskalacji" uczestnik ma mniej sprawczości (musi się tłumaczyć, przepraszać, uspokajać dla dobra grupy, potwierdzić lojalność), to była przemoc miękka, czyli tłumienie. Ten test jest kluczowy, ponieważ w praktykach relacyjnych i partycypacyjnych często myli się porządek z bezpieczeństwem. Bezpieczeństwo proceduralne w psychoperformansie nie jest brakiem konfliktu; jest możliwością utrzymania konfliktu bez utraty godności.

Siódmym komponentem jest zasada uczenia się systemowego po incydencie, ale bez stygmatyzacji. Konflikt i eskalacja powinny prowadzić do audytu planu sytuacyjnego: które parametry podniosły ryzyko, gdzie zabrakło strefy przełączenia, gdzie była presja widowni, gdzie język zespołu uruchomił moralizację, gdzie dokumentacja była zbyt inwazyjna. Audyt nie może być polowaniem na winę; ma być korektą systemu. To jest zgodne z logiką kultur bezpieczeństwa: naprawia się protokół, a nie produkuje kozła ofiarnego. W psychoperformansie ta korekta jest również korektą estetyczną: forma zostaje przestrojona tak, aby jej intensywność nie wymagała przemocy.

Tym samym 44.2 ustanawia deeskalację jako centralny wskaźnik jakości psychoperformansu w perspektywie politycznej. Oporność nie polega na eskalacji konfliktu, lecz na odmowie jego spektakularnego zawłaszczenia i na zdolności do utrzymania różnicy w reżimie autonomii, poufności i sprawiedliwości proceduralnej. Psychoperformans nie obiecuje zgody; obiecuje formę, która nie pozwala konfliktowi stać się narzędziem dominacji.

44.3. Działania w przestrzeni publicznej i porządki normatywne

Działania psychoperformansowe w przestrzeni publicznej nie mogą być opisywane wyłącznie jako „wyjście na zewnątrz" praktyki artystycznej, ponieważ wraz ze zmianą lokalizacji zmienia się ontologia sytuacji: wchodzimy w splot wielości porządków normatywnych, z których każdy posiada własne kryteria legitymizacji, własne procedury sankcji, własne reżimy widzialności oraz własne definicje tego, co jest „zakłóceniem", „zgromadzeniem", „wydarzeniem", „praktyką religijną", „rozrywką", „demonstracją" albo „działaniem podejrzanym". Psychoperformans w przestrzeni publicznej jest więc nie tylko praktyką estetyczną, lecz także praktyką prawną,

obywatelską i instytucjonalną w sensie operacyjnym: staje się interakcją z państwem, samorządem, właścicielem terenu, służbami porządkowymi, przypadkowymi świadkami, mediami i infrastrukturą miejską, a także z nieformalnymi normami obyczajowymi, klasowymi i kulturowymi. W kategoriach Michela Foucaulta oznacza to wejście w gęstą tkankę urządzeń władzy i dyscypliny; w kategoriach Pierre'a Bourdieu oznacza to wejście w pole walk o definicję tego, co uchodzi za uprawnione użycie przestrzeni; w kategoriach Henri Lefebvre'a oznacza to konfrontację między przestrzenią praktykowaną, przestrzenią planowaną i przestrzenią wyobrażoną; w kategoriach Jacques'a Rancière'a oznacza to test granic podziału postrzegalnego, czyli granic tego, co wolno zobaczyć, usłyszeć i uznać w przestrzeni wspólnej. Psychoperformans jako praktyka oporu i mediacji, gdy pojawia się w mieście, dotyka rdzenia polityczności: nie dlatego, że wygłasza tezy, lecz dlatego, że reorganizuje relację między ciałem, normą i przestrzenią, a tym samym uruchamia mechanizmy sankcjonowania.

Pojęcie „przestrzeni publicznej" wymaga tu rygoru analitycznego, ponieważ w wielu kontekstach mamy do czynienia z przestrzeniami hybrydowymi: prywatnymi przestrzeniami o funkcjach publicznych, infrastrukturalnymi korytarzami przepływu, strefami zarządzanymi przez różne reżimy administracyjne, a także miejscami o wielowarstwowej pamięci i konfliktowej symbolice. Marc Augé, opisując „nie-miejsca", zwracał uwagę na przestrzenie tranzytu, które są z natury zorientowane na przepływ i redukcję relacji; w takich przestrzeniach psychoperformans będzie postrzegany nie jako „wydarzenie", lecz jako zakłócenie logiki infrastruktury. Z kolei Edward Soja, rozwijając pojęcie sprawiedliwości przestrzennej, pokazywał, że dystrybucja dostępu do przestrzeni jest rdzeniem nierówności; psychoperformans, jeżeli ma być obywatelski, musi rozpoznawać, że „wejście" w przestrzeń publiczną jest zawsze wejściem w mapę nierówności, w tym nierówności bezpieczeństwa, ekspozycji i ryzyka. Do tego dochodzi kwestia własności i zarządzania: prawo własności, prawo administracyjne, regulaminy porządkowe, normy korzystania z dróg i chodników, normy dotyczące hałasu oraz zgromadzeń. Nawet gdy nie wchodzimy w szczegółowe przepisy, struktura jest stabilna: przestrzeń publiczna jest zawsze polem styku uprawnień jednostki (wolność wypowiedzi, wolność zgromadzeń, wolność twórczości) z dopuszczalnymi ograniczeniami wynikającymi z bezpieczeństwa, porządku publicznego, ochrony praw innych osób i ochrony mienia. W europejskich reżimach praw człowieka ta struktura jest wyraźna: Europejska Konwencja Praw Człowieka wiąże wolność wypowiedzi z dopuszczalnymi ograniczeniami, a wolność zgromadzeń z kryteriami konieczności i proporcjonalności; analogicznie Międzynarodowy Pakt Praw Obywatelskich i Politycznych formułuje wolność ekspresji i zgromadzeń w logice ograniczeń uzasadnionych. W polskim porządku konstytucyjnym wolność wyrażania poglądów i wolność zgromadzeń są chronione, ale jednocześnie zasada proporcjonalności ograniczeń oraz ochrona praw i wolności innych osób wyznaczają realne ramy działania. Psychoperformans w przestrzeni publicznej musi więc być projektowany jako praktyka, która potrafi istnieć w reżimie ograniczeń bez kapitulacji w sensie politycznym, ale też bez romantycznego fetyszyzowania konfliktu z prawem.

W tym miejscu szczególnie ważne jest rozróżnienie między porządkami normatywnymi a porządkiem prawnym. Teoria pluralizmu normatywnego i pluralizmu prawnego – rozwijana w antropologii prawa m.in. przez Sally Falk Moore i Johna Griffithsa – uczy, że „prawo" jest tylko jednym z systemów regulujących zachowania; obok niego działają normy instytucji, normy grup społecznych, normy niepisane, normy moralne, a także normy infrastrukturalne kodowane w architekturze i technologii. Działanie psychoperformansowe może być w pełni legalne, a mimo

to spotkać się z natychmiastową sankcją społeczną, ostracyzmem, agresją słowną lub interwencją „obywatelską” ze strony przypadkowych świadków; może też być formalnie wątpliwe, a mimo to społecznie tolerowane, jeśli wpisuje się w lokalne obyczaje. Dlatego „porządki normatywne” w tytule podrozdziału należy rozumieć jako warstwy, które jednocześnie: definiują granice tego, co uznaje się za dopuszczalne; uruchamiają mechanizmy sankcji; produkują interpretacje i etykiety; a także organizują hierarchie wiarygodności. W przestrzeni publicznej szczególnie istotne są hierarchie wiarygodności: kto jest uznawany za „uprawnionego użytkownika” przestrzeni, a kto za intruza; kto jest „artystą” i „organizacją”, a kto „dziwakiem”; kto jest „uczestnikiem wydarzenia”, a kto „zagrożeniem”. W terminach Goffmana to walka o ramę sytuacyjną: o to, czy zdarzenie będzie rozumiane jako performance, protest, zakłócenie, rytuał, incydent bezpieczeństwa, czy „nic”. W terminach Rancière’a to spór o dystrybucję tego, co w ogóle ma status zdarzenia w przestrzeni wspólnej.

Psychoperformans musi tę walkę o ramę traktować jako element planu sytuacyjnego, a nie jako zewnętrzny przypadek. Jeżeli plan sytuacyjny zakłada pracę z konfliktem i mediacją, to w przestrzeni publicznej konflikt nie będzie tylko konfliktem między uczestnikami; będzie konfliktem między zdarzeniem a otoczeniem normatywnym, które może reagować gwałtownie, arbitralnie i nieprzewidywalnie. To wymaga myślenia w kategoriach zarządzania ryzykiem, ale nie w sensie korporacyjnego compliance, tylko w sensie etyki odpowiedzialności Maxa Webera: przewidywania konsekwencji działania w warunkach niepełnej kontroli. Odpowiedzialność organizacyjna w przestrzeni publicznej oznacza w szczególności: precyzyjne rozpoznanie statusu miejsca (własność, zarządca, regulaminy, natężenie ruchu, obecność kamer, typ użytkowników), rozpoznanie potencjalnych punktów zapalnych (symbolika miejsca, konflikty lokalne, napięcia tożsamościowe), rozpoznanie reżimu widzialności (możliwość fotografowania przez osoby trzecie, ryzyko obiegu), a także rozpoznanie reżimu interwencji (możliwe reakcje ochrony, straży miejskiej, policji, zarządcy). W perspektywie Bruno Latoura i studiów nad infrastrukturą nie wolno traktować przestrzeni jako neutralnego tła: latarnie, monitoring, barierki, rozkład ławek, przepływy, oznakowanie, obecność patroli, a nawet akustyka ulicy są aktorami, które współkonstytuują sytuację. Psychoperformans, który ignoruje infrastrukturę, skazuje się na przypadkowość eskalacji.

Jednocześnie, i to jest warunek polityczności psychoperformansu, nie chodzi o to, by „nie prowokować” i wtopić się w normę. Chodzi o to, by świadomie zaprojektować relację z normą, w tym możliwość jej rekontekstualizacji. Historia performansu publicznego dostarcza tu nie jako repertuaru gestów do kopiowania, lecz jako materiału do analizy mechanizmów normatywnych. Allan Kaprow, przechodząc od happeningu do form bardziej rozproszonych, pokazywał, że „wydarzenie” może być wtórne wobec instrukcji i relacji; Fluxus z George’em Maciunasem operował minimalizmem gestu i partyturą, co przesuwało ciężar z widowiska na procedurę; Joseph Beuys, włączając w działanie kategorię rzeźby społecznej, przenosił dyskusję w stronę instytucji i polityki; Adrian Piper, pracując z własną obecnością i rasową czy klasową ramą odbioru, ujawniała, że „publiczne” jest zawsze filtrowane przez hierarchie rozpoznawalności; Krzysztof Wodiczko, realizując projekcje i interwencje na budynkach instytucji, pokazywał, że normatywność miasta jest normatywnością symboli i pamięci; Suzanne Lacy, konstruując projekty relacyjne w przestrzeni publicznej, ujawniała wagę czasu, współpracy i protokołów; Tania Bruguera, rozwijając praktyki z pogranicza sztuki i polityki, unaoczniała, że instytucjonalne ramy i reżimy zgody są częścią dzieła. W polskim kontekście tradycje działań ulicznych i zbiorowych – od Akademii Ruchu po performatywne praktyki oporu Pomarańczowej

Alternatywy – stanowią materiał do analizy nie tyle „jak robić”, ile „jak działa norma”: jak reaguje aparat porządku, jak reaguje przechodzień, jak działa humor, jak działa ambiwalencja, jak działa kategoria „wydarzenia kulturalnego” jako tarcza legitymizacji.

Z tych genealogii wynika podstawowa zasada dla psychoperformansu: działanie w przestrzeni publicznej musi być projektowane jako praca na ramie sytuacyjnej, a więc jako praca na rozpoznawalności. Rozpoznawalność nie oznacza publicity; oznacza możliwość wytworzenia takiej ramy, w której uczestnik nie jest automatycznie wystawiony na przemoc interpretacyjną, a działanie nie jest automatycznie traktowane jako zagrożenie. W praktyce plan sytuacyjny musi przewidzieć, jakie etykiety mogą zostać nadane z zewnątrz, i jakie minimalne elementy formy mogą je neutralizować bez eskalacji: czytelność ról, czytelność granic, czytelność prawa do przerwania, a także minimalizacja ryzyka kolizji z przepływem. To jest miejsce, w którym etyka deeskalacji z poprzedniego podrozdziału spotyka się z urbanistyką i z prawem: deeskalacja w przestrzeni publicznej zaczyna się zanim pojawi się konflikt, bo konflikt jest funkcją projektu. Jeżeli psychoperformans ma działać jako narzędzie mediacji, to musi potrafić mediować również między własnym zdarzeniem a porządkami normatywnymi miasta: między prawem a obyczajem, między infrastrukturą a ciałem, między widownią przypadkową a uczestnikiem, między instytucją a wspólnotą lokalną. Dopiero na tym fundamencie można przejść do szczegółowych typów przestrzeni publicznych, typów konfliktów normatywnych oraz protokołów interwencji i negocjacji, które nie redukują praktyki do legalizmu, ale też nie romantyzują transgresji.

W przestrzeni publicznej zasadniczym problemem psychoperformansu staje się typologia miejsca, ponieważ różne typy przestrzeni uruchamiają odmienne reżimy normatywne i odmienne „domyślne” interpretacje zdarzenia. Inaczej działa ciąg komunikacyjny o wysokiej przepustowości (chodnik, przejście, węzeł przesiadkowy), inaczej plac miejski o funkcji reprezentacyjnej, inaczej park jako przestrzeń rekreacji, inaczej teren przyinstytucjonalny, który bywa formalnie publiczny, lecz faktycznie administrowany przez procedury właścicielskie, ochroniarskie i wizerunkowe. W terminach Marca Augé przestrzenie tranzytu i infrastruktury są zorganizowane wokół przepływu, a ich normatywność jest w dużej mierze „wbudowana” w architekturę i technologię; w takich lokalizacjach performatywna praca na bezruchu, rytmie i progu ekspozycji będzie odczytywana jako zakłócenie, niezależnie od intencji. W terminach Jane Jacobs „oczy ulicy” nie są wyłącznie metaforą bezpieczeństwa, ale mechanizmem natychmiastowego sądzenia: gęstość spojrzeń zwiększa presję na konformizację. W terminach Henriego Lefebvre’a każda z tych przestrzeni jest jednocześnie praktykowana, planowana i wyobrażona, a psychoperformans wchodzi w konflikt nie tylko z prawem i regulaminem, lecz z „wyobrażoną funkcją” miejsca, która bywa silniejsza niż formalne przepisy. Dlatego w planie sytuacyjnym nie wolno traktować „miasta” jako jednolitego tła: trzeba rozpoznać, czy działanie wchodzi w strefę przepływu, strefę reprezentacji, strefę rekreacji, strefę pamięci, strefę sacrum, czy strefę ekonomii konsumpcyjnej, bo każda z nich ma inne progi tolerancji dla bezruchu, dźwięku, zgromadzenia, gestu i obecności obiektu–klucza.

Różnica między przestrzeniami formalnie publicznymi a przestrzeniami quasi-publicznymi jest tu krytyczna. W wielu miastach najbardziej „publiczne” w odbiorze miejsca są w praktyce przestrzeniami zarządzanymi jak prywatne: pasaże handlowe, dziedzińce, podcienia, place przedkomercyjne, a nawet fragmenty infrastruktury transportowej, w których ochrona i regulaminy funkcjonują jako równoległy porządek sankcji. Socjologia miasta i antropologia

przestrzeni, rozwijane m.in. przez Sethę Low, pokazują, że prywatyzacja i sekurytyzacja przestrzeni publicznej nie polegają wyłącznie na zmianie własności, lecz na zmianie norm i sposobów egzekwowania: monitoring, ochrona, zakazy przebywania, zakazy „zakłócania", „gromadzenia się", „rejestrowania" albo „działań nieautoryzowanych" produkują efekt prawny i społeczny nawet wtedy, gdy formalne podstawy są niejasne. Don Mitchell, pisząc o konflikcie wokół „prawa do miasta", akcentował, że przestrzeń publiczna jest polem polityki materialnej, a nie neutralnej sceny; psychoperformans, jeśli ma być obywatelski, musi umieć rozpoznawać te sytuacje jako konflikt porządków normatywnych: porządku praw i wolności jednostki, porządku zarządczego właściciela, porządku bezpieczeństwa, porządku estetyki miejskiej, porządku obyczajowego przechodniów oraz porządku platformowej widzialności. To zderzenie porządków jest tym, co w antropologii prawa opisywano jako pluralizm normatywny: nie istnieje jeden system reguł; istnieje ich równoczesność, a sankcje mogą mieć charakter formalny, półformalny i czysto społeczny.

W tym punkcie potrzebna jest precyzja pojęciowa: „porządek normatywny" obejmuje co najmniej cztery warstwy, które w praktyce psychoperformansu nakładają się i wchodzą w konflikt. Pierwsza warstwa to porządek prawny w sensie formalnym, który określa uprawnienia, zakazy, procedury oraz kompetencje organów interwencji. Druga warstwa to porządek administracyjno-zarządczy, czyli regulaminy i praktyki właścicielskie, w tym praktyki ochrony i służb porządkowych, które często działają szybciej niż procedura prawa. Trzecia warstwa to porządek obyczajowy i kulturowy: lokalne normy „co wypada", kto jest „uprawnionym użytkownikiem" przestrzeni, jak wygląda „normalne zachowanie" i gdzie przebiega granica tolerancji dla odmienności. Czwarta warstwa to porządek infrastrukturalno-technologiczny: monitoring, architektura wroga, bariery, układ ławek, przepływy, oznakowanie, a także platformy medialne, które umożliwiają natychmiastową dystrybucję obrazu i wytwarzają wtórne sankcje przez obieg. W ujęciu Bruno Latoura i studiów nad infrastrukturą te elementy nie są „tłem", lecz aktorami, które mediują zdarzenie, wymuszają interpretacje i uruchamiają interwencje. Psychoperformans w przestrzeni publicznej musi więc operować jak praktyka translacji: tłumaczyć własną formę tak, by nie oddać jej automatycznie w ręce dominujących ram (zagrożenie, zakłócenie, incydent), a jednocześnie nie kapituluje w sensie politycznym przez redukcję do „eventu".

W europejskich reżimach praw człowieka istnieje stabilna logika kolizji wolności i ograniczeń, która jest fundamentalna dla rozumienia psychoperformansu w przestrzeni publicznej: wolność wypowiedzi i wolność zgromadzeń są chronione, ale mogą podlegać ograniczeniom, jeżeli ograniczenia są przewidziane prawem, służą prawnie uzasadnionym celom i są konieczne oraz proporcjonalne w społeczeństwie demokratycznym. Ta logika nie jest abstrakcją, bo determinuje realne style interwencji: organy porządkowe i administracja działają często w języku „porządku publicznego", „bezpieczeństwa" i „praw innych osób", a spór dotyczy zwykle proporcjonalności i konieczności reakcji. W orzecznictwie Europejskiego Trybunału Praw Człowieka podkreślano zarówno ochronę samej istoty wolności zgromadzeń, jak i pozytywne obowiązki państwa w zakresie umożliwienia pokojowego zgromadzenia, nawet jeśli spotyka się ono z niechęcią lub kontrreakcją; jednocześnie dopuszczano, że działania, które istotnie zakłócają porządek lub naruszają prawa innych osób, mogą być ograniczane, o ile reakcja nie przyjmuje formy arbitralnej represji. Z perspektywy psychoperformansu oznacza to konieczność projektowania działania jako struktury, która minimalizuje ryzyko kolizji z przepływem i mieniem, a maksymalizuje czytelność pokojowego charakteru sytuacji, przy czym

„czytelność” nie ma tu charakteru reklamowego, tylko normatywny: chodzi o to, by działanie nie było łatwe do przechwycenia przez ramę „zagrożenia”.

W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny psychoperformansu w przestrzeni publicznej powinien być projektowany w trybie podwójnej legitymizacji. Z jednej strony legitymizacja prawno-obywatelska: minimalizacja elementów, które mogą zostać uznane za blokowanie, narażanie, utrudnianie ruchu, zakłócanie spokoju, naruszanie cudzej własności, oraz przygotowanie ról i procedur na wypadek interwencji. Z drugiej strony legitymizacja kulturowa: praca na ramie sytuacyjnej w sensie Ervinga Goffmana, czyli takie ukształtowanie widzialności, dystansu i rytmu, aby przypadkowy świadek mógł odczytać zdarzenie jako praktykę pokojową, a nie jako konflikt. W tym miejscu etyka deeskalacji z poprzedniego podrozdziału staje się warunkiem działania publicznego: deeskalacja nie jest reakcją na konflikt, lecz prewencyjnym sposobem projektowania sytuacji w środowisku, gdzie konflikt może zostać wywołany przez sam fakt obecności. Dlatego w przestrzeni publicznej psychoperformans powinien być rozumiany jako praktyka mediacji między porządkami normatywnymi: między prawem a obyczajem, między infrastrukturą a ciałem, między ochroną a uczestnikiem, między widownią przypadkową a wspólnotą działania, między logiką miasta jako przepływu a logiką działania jako zatrzymania.

Operacyjny sens „porządków normatywnych” w działaniach psychoperformansowych ujawnia się najmocniej w chwilach nieplanowanej interakcji: gdy przypadkowy świadek próbuje narzucić interpretację, gdy zarządca lub ochrona domaga się przerwania, gdy monitoring staje się narzędziem presji, gdy przechodnie zaczynają fotografować, gdy pojawia się kontrreakcja w postaci agresji słownej, a czasem gdy konflikt lokalny zostaje „przyklejony” do działania, które nie było jego źródłem. W tych momentach psychoperformans przestaje być wyłącznie praktyką kompozycji; staje się praktyką negocjacji ramy sytuacyjnej i praktyką deeskalacji w warunkach wielości aktorów, z których wielu ma realną władzę sankcji. Dlatego plan sytuacyjny w przestrzeni publicznej musi zakładać, że kluczowym polem pracy będzie ramowanie w sensie Ervinga Goffmana: walka o to, „co tu się dzieje”, i kto ma prawo to nazwać. W mieście nazwanie zdarzenia jest władzą: nazwa „zakłócenie porządku” uruchamia aparat interwencji; nazwa „zgromadzenie” uruchamia reżim prawny i administracyjny; nazwa „wydarzenie kulturalne” uruchamia inne wzorce tolerancji, choć nie gwarantuje ochrony; nazwa „incydent bezpieczeństwa” uruchamia mechanizmy przymusu. Psychoperformans jako praktyka oporu nie może oddawać tej władzy bez walki, ale ta walka nie może być eskalacją; musi być walką proceduralną, w której narzędziem jest czytelność pokojowego charakteru, odwracalność, minimalizacja kolizji oraz gotowość do przełączeń i odroczenia.

Pierwszym problemem operacyjnym jest monitoring i reżim widzialności technologicznej. W przestrzeni publicznej monitoring bywa wszechobecny, ale jego znaczenie normatywne jest dwojakie: z jednej strony jest infrastrukturą bezpieczeństwa i dowodu, z drugiej jest narzędziem dyscypliny, które wzmacnia asymetrię między użytkownikiem a zarządcą. Michel Foucault opisywał panoptyczne mechanizmy władzy jako produkcję samokontroli; w mieście monitoring działa analogicznie, ale dodatkowo jest połączony z obiegiem platformowym: obraz może krążyć, zostać przechwycony, zmontowany i użyty jako narzędzie stygmatyzacji. Psychoperformans, aby pozostać etyczny, musi traktować monitoring nie jako „tło”, lecz jako aktora. Oznacza to, że plan sytuacyjny powinien minimalizować sytuacje, w których uczestnik jest wystawiony na rozpoznawalność wrażliwą: takie pozycjonowanie w przestrzeni, które

ogranicza frontalną ekspozycję twarzy, takie użycie obiektu–klucza, które pozwala pracować na gestach i relacji z obiektem, a nie na wizerunkowej ekspresji, oraz takie projektowanie stref, w których ewentualne przełączenie do trybu deeskalacji odbywa się w miejscu mniej podatnym na „publiczny zapis" zdarzenia. Zasadą nie jest ukrywanie się, lecz kontrola progu ekspozycji: psychoperformans nie może produkować przemocy archiwalnej, więc nie może konstruować sytuacji, w których konflikt lub kryzys uczestnika są łatwo przechwytywalne przez rejestrację.

Drugim problemem jest przypadkowy świadek jako aktor normatywny. Antropologia miasta i socjologia interakcji pokazują, że świadek w przestrzeni publicznej nie jest neutralny: jest potencjalnym arbitrem normalności, potencjalnym uruchamiaczem służb, potencjalnym producentem obiegu. W kategoriach Pierre'a Bourdieu świadek dysponuje habitusem, który determinuje jego „domyślne" odczytanie zdarzenia; w kategoriach Judith Butler widzialność ciała w przestrzeni publicznej jest zawsze filtrowana przez normy rozpoznawalności, które różnicują, kto jest „czytelny" jako uprawniony, a kto jako podejrzany. Psychoperformans nie może „wychować" przechodnia, ale może zaprojektować minimalną ramę, która ogranicza ryzyko agresywnej interpretacji: czytelna granica działania, brak chaosu w przepływie, brak elementów łatwych do przechwycenia jako zagrożenie (np. agresywna ekspresja akustyczna bez kontekstu), oraz jasne procedury przerwania. To jest aspekt obywatelski: w przestrzeni publicznej prawo do działania jest realne, ale jego praktykowanie wymaga umiejętności minimalizowania niepotrzebnych punktów zapalnych, ponieważ koszty eskalacji są rozłożone nierówno.

Trzecim problemem jest ochrona, zarządca i służby jako porządek sankcji półformalnej i formalnej. Psychoperformans w przestrzeni publicznej musi zakładać, że interwencja może pojawić się szybko i arbitralnie, a styl interwencji zależy od lokalnej kultury instytucjonalnej. Tu etyka deeskalacji ma zastosowanie bezpośrednie: należy unikać natychmiastowej konfrontacji dyskursywnej, ponieważ spór o racje w warunkach nierówności kompetencji i władzy sankcji jest często nieskuteczny i eskalacyjny. Skuteczniejsze są procedury: prawo do przerwania, przełączenie do trybu minimalnego, propozycja odroczenia, a przede wszystkim zdolność do natychmiastowego obniżenia poziomu bodźców i reorganizacji przestrzeni. Jest to analogiczne do strategii „compliance minimalnego" w sytuacjach konfliktu z aparatem porządku: nie chodzi o podporządkowanie się w sensie politycznym, lecz o redukcję ryzyka przemocy i o ochronę uczestników. W ujęciu Maxa Webera to przejaw etyki odpowiedzialności: przewidywanie konsekwencji i minimalizacja kosztów dla słabszych.

Czwarty problem dotyczy ramowania działania jako „pokojowego" bez redukcji do eventu. Pokojowość w przestrzeni publicznej jest kategorią normatywną: decyduje o tym, czy działanie mieści się w reżimie tolerancji. Jednak pokojowość nie może oznaczać „grzeczności" ani depolityzacji. Psychoperformans może zachować ostrze oporu, jeśli przeniesie je z komunikatu na architekturę sytuacji: na modulację widzialności, na prawo do przerwania, na odmowę dokumentacyjnego zawłaszczenia, na minimalizację śladu, na pracę z obiektem–kluczem jako mediatorem relacji. To jest opór wobec platformowej ekonomii konfliktu: odmowa spektaklu. Jednocześnie, aby nie zostać przechwyconym jako incydent, psychoperformans musi dbać o czytelność porządku: widoczne granice, brak ryzyka kolizji z ruchem, brak elementów, które mogą zostać uznane za agresywne. W kategoriach Jacques'a Rancière'a jest to praca na podziale postrzegalnego: nie tylko „co pokazujemy", lecz „jak umożliwiamy widzenie", tak aby normatywne ramy nie uruchamiały automatycznego mechanizmu represji.

Piątym problemem jest obiekt–klucz jako narzędzie negocjacji. W przestrzeni publicznej obiekt jest czytelny jako rzecz, a rzecz ma własną normatywność: może być uznana za przeszkodę, za zagrożenie, za naruszenie mienia, za „podejrzany pakunek", za rekwizyt. Dlatego obiekt–klucz musi być projektowany nie tylko symbolicznie, ale też infrastrukturalnie: jego skala, materiał, mobilność, widoczność, możliwość szybkiego usunięcia, brak ryzyka dla przechodnia, brak skojarzeń z zagrożeniem. Obiekt–klucz ma zarazem funkcję proceduralną: może być tokenem prawa do przerwania, może być sygnałem przełączenia, może być narzędziem skupienia uwagi, może być „kotwicą" deeskalacji. W negocjacji z zarządcą lub służbą obiekt–klucz może działać jako dowód, że sytuacja jest zorganizowana, nie chaotyczna: że istnieje porządek, role i możliwość natychmiastowego zakończenia. To jest element ramowania, ale nie jest to reklama; to jest redukcja ryzyka błędnej interpretacji.

Szósty problem dotyczy dokumentacji przez osoby trzecie, czyli wtórnego porządku normatywnego platform. W przestrzeni publicznej nie da się w pełni kontrolować fotografowania i nagrywania przez przechodniów, ale psychoperformans ma obowiązek minimalizować ryzyko, że uczestnik zostanie wystawiony na przemoc obiegu. To oznacza projektowanie działań w taki sposób, by wrażliwe momenty (konflikt, kryzys, deeskalacja) nie były eksponowane w centrum widzialności, oraz by można było przełączyć sytuację do strefy o niższej widzialności. W praktyce jest to forma etyki nieprzezroczystości Glissanta: prawo do relacji bez pełnej transparentności. W warunkach kultury, w której obraz jest walutą, odmowa ekspozycji wrażliwości jest oporem; ale jest też warunkiem etyki.

Model planu sytuacyjnego dla psychoperformansu w przestrzeni publicznej musi być zaprojektowany jako sekwencja operacyjna, w której każda faza posiada własne progi normatywne, własne ryzyka interpretacyjne oraz własne procedury przełączeń. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny powinien być komponowany w pięciu fazach: przygotowanie i rozpoznanie, wejście i ramowanie, utrzymanie i modulacja, deeskalacja i odroczenie, domknięcie i ewaluacja. Ta sekwencja nie jest dramaturgią w sensie teatralnym; jest infrastrukturą odpowiedzialności, która pozwala utrzymać działanie w porządkach normatywnych miasta bez legalistycznej kapitulacji i bez romantyzowania konfliktu. Jest to zastosowanie etyki odpowiedzialności Maxa Webera w warunkach niepełnej kontroli, a zarazem praktyczne przełożenie pluralizmu normatywnego (Sally Falk Moore, John Griffiths) na architekturę działania.

Faza pierwsza, przygotowanie i rozpoznanie, polega na analitycznym mapowaniu miejsca. Mapowanie obejmuje status przestrzeni (własność, zarządca, regulaminy), gęstość przepływów (ruch pieszy, rowerowy, samochodowy), obecność infrastruktury kontroli (monitoring, ochrona, patrole), topografię potencjalnych punktów zapalnych (symbolika, konflikty lokalne, miejsca pamięci, napięcia tożsamościowe), a także akustykę i światło (czy dźwięk niesie się daleko, czy oślepia, czy istnieją strefy półwidzialne). W perspektywie Henri Lefebvre'a jest to rozpoznanie relacji między przestrzenią planowaną a przestrzenią praktykowaną; w perspektywie Bruno Latoura jest to identyfikacja aktorów nie-ludzkich, którzy będą mediować sytuację. Na tym etapie podejmuje się też decyzje o parametrach obiektu–klucza: skala, mobilność, materiał, brak ryzyka skojarzeń z zagrożeniem, możliwość natychmiastowego usunięcia, brak kolizji z przepływem. Projektuje się również reżim widzialności: gdzie uczestnicy będą ustawieni, gdzie jest strefa przełączenia, gdzie jest strefa deeskalacji o niższej ekspozycji, i jak uniknąć sytuacji, w której deeskalacja odbywa się w centrum widowni przypadkowej.

Faza druga, wejście i ramowanie, jest pracą na ramie sytuacyjnej w sensie Goffmana. Kluczową decyzją jest to, jak działanie stanie się „czytelne" jako pokojowe i zorganizowane bez redukcji do eventu. Ramowanie nie polega na banerach i komunikatach, lecz na porządku: widocznej granicy działania, widocznej możliwości przerwania, braku chaosu w przepływie, niskiej agresywności bodźców, czytelności ról zespołu. W praktyce zespół powinien posiadać role proceduralne: osoba odpowiedzialna za kontakt z zarządcą i służbami, osoba odpowiedzialna za przełączenia deeskalacyjne, osoba odpowiedzialna za kanały techniczne (światło, dźwięk), osoba odpowiedzialna za poufność i reżim dokumentacji. Separacja kompetencji ogranicza arbitralność i minimalizuje ryzyko, że konflikt zostanie „wzięty" w autorską narrację. Ramowanie obejmuje także ustalenie minimalnych reguł dla uczestników, ale reguły te muszą być nieinwazyjne i anty-paternalistyczne: prawo do przerwania, prawo do odroczenia, prawo do ciszy, zakaz wzajemnego zawstydzania, zakaz dokumentowania wrażliwych momentów, przy czym zakaz dokumentowania dotyczy przede wszystkim zespołu i obszaru pod kontrolą, bo osób trzecich nie da się w pełni kontrolować. Ramowanie obejmuje również przygotowanie komunikatów proceduralnych do użycia w razie interwencji: krótkich, bez moralizacji, bez eskalacji.

Faza trzecia, utrzymanie i modulacja, jest właściwą pracą psychoperformansową w warunkach miejskich. W tej fazie obiekt–klucz pełni funkcję stabilizatora uwagi i regulatora przełączeń, a kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są modulowane tak, by nie uruchamiać automatycznych ram „zagrożenia". Oznacza to, że intensywność nie może rosnąć przez hałas, chaotyczny ruch i zatarcie granic; intensywność może rosnąć przez precyzję, rytm, powtarzalność, minimalizm, które w przestrzeni publicznej bywają bardziej bezpieczne niż ekspresja krzykliwa. To jest zarazem forma oporu wobec logiki spektaklu: opór nie musi być głośny, by był realny. W tej fazie kluczowe jest stałe monitorowanie parametrów sytuacji: pojawienie się skupiska gapiów, zmiana nastroju przechodniów, pojawienie się agresji słownej, zbliżenie ochrony, wzrost fotografowania, zmiana przepływu. Te parametry są traktowane jako sygnały progowe, a nie jako „opinia publiczności". W tym sensie psychoperformans w przestrzeni publicznej działa jak system wczesnego ostrzegania, w którym sygnały uruchamiają przełączenia, a przełączenia są częścią formy.

Faza czwarta, deeskalacja i odroczenie, jest uruchamiana, gdy rośnie ryzyko interwencji lub gdy pojawia się agresywna interpretacja. Deeskalacja w przestrzeni publicznej wymaga natychmiastowego obniżenia bodźców i reorganizacji przestrzeni: wyciszenie dźwięku, neutralizacja światła, minimalizacja słowa, przesunięcie do strefy o niższej widzialności, separacja osób, prawo do przerwania. Kluczowe jest to, aby deeskalacja nie była spektaklem przeprosin ani moralnego tłumaczenia. Komunikaty są proceduralne: „zmieniamy tryb", „robimy przerwę", „możesz odejść", „wrócimy, jeśli chcesz". W sytuacji kontaktu z ochroną lub służbami osoba odpowiedzialna za kontakt prowadzi rozmowę w trybie minimalnym, bez konfrontacji, z naciskiem na pokojowy charakter i na gotowość natychmiastowego zakończenia. Ta gotowość jest narzędziem ochrony uczestników, a nie rezygnacją z oporu; opór przenosi się na poziom architektury: to, że działanie potrafi się zatrzymać bez upokorzenia, jest elementem jego polityczności. Odroczenie jest tu centralne: w warunkach miejskich spór o racje w chwili interwencji zwykle nie przynosi rezultatu, a eskaluje ryzyko. Odroczenie chroni twarz uczestników i minimalizuje koszty nierówne.

Faza piąta, domknięcie i ewaluacja, nie może polegać na celebracji widzialności, lecz na audycie normatywnym. Audyt obejmuje pytania: czy działanie utrzymało autonomię uczestników; czy prawo do przerwania było realne; czy deeskalacja była deeskalacją, a nie tłumieniem; czy obiekt–klucz działał jako mediator i wyłącznik; czy matryca przełączeń była wystarczająco szybka; gdzie pojawiły się punkty zapalne; czy monitoring i obieg platformowy wytworzyły ryzyko wtórnej przemocy; czy zespół nie moralizował; czy dokumentacja nie naruszyła poufności. W tym sensie ewaluacja jest korektą systemu, nie oceną osób. Kultura bezpieczeństwa w sensie Weicka i Sutcliffe zakłada uczenie się z drobnych sygnałów i „bliskich wypadków"; psychoperformans w przestrzeni publicznej powinien działać analogicznie: najmniejsze sygnały eskalacji są danymi do korekty planu sytuacyjnego. To jest też praktyka obywatelska: budowanie mikroinstytucji odpowiedzialności, które mogą zostać przeniesione na inne działania.

Tak skonstruowany plan sytuacyjny pozwala psychoperformansowi funkcjonować w przestrzeni publicznej jako praktyka mediacji między porządkami normatywnymi, a nie jako gest romantycznej transgresji. Działanie nie jest tu „próbą wolności" wbrew prawu, lecz testem proporcjonalności i sprawiedliwości proceduralnej w realnym środowisku miasta. Jednocześnie, dzięki modulacji widzialności, minimalizacji spektaklu, kontroli śladu i prymatowi prawa do przerwania, psychoperformans zachowuje ostrze oporu: odmawia logice platformowej przemocy obiegu i odmawia instytucjonalnej presji na widowiskową „spójność". W tym sensie jest praktyką polityczną w sensie proceduralnym: produkuje warunki, w których różnica może zostać utrzymana bez degradacji podmiotowości.

Perspektywa gospodarcza i zarządcza

Perspektywa gospodarcza i zarządcza w psychoperformansie nie jest dodatkiem „od budżetu", lecz warunkiem możliwości praktyki, ponieważ to właśnie w ekonomii projektu ujawnia się realna dystrybucja sprawczości, ryzyka i kosztów ukrytych. W polu sztuk performatywnych i praktyk relacyjnych gospodarka działania nie sprowadza się do prostego zestawienia „nakładów" i „efektów", gdyż mamy do czynienia z dobrami doświadczenia i z dobrami o wysokiej niepewności jakościowej, które Richard Caves opisywał jako produkcje obciążone kontraktową niepełnością, a David Throsby jako praktyki o podwójnej wartości: ekonomicznej i kulturowej. Psychoperformans, jako technologia formy operująca planem sytuacyjnym oraz kanałami obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, generuje rezultaty, które bywają niemierzalne w krótkim horyzoncie, a jednocześnie materialnie kosztowne w produkcji i utrzymaniu: praca koncepcyjna, przygotowanie przestrzeni, logistyka obiektów–kluczy, opieka nad uczestnikami, protokoły bezpieczeństwa, dokumentacja i archiwizacja, a także koszty instytucjonalne po stronie organizatora. Dlatego rozdział 45 wprowadza język ekonomii kultury, zarządzania projektowego oraz produkcji w sztukach żywych po to, by psychoperformans mógł być praktyką trwałą, skalowalną i odporną na przemoc ekonomiczną, która w polu kultury przyjmuje postać nieopłaconej pracy, chronicznego niedoszacowania ryzyk, „heroicznej" eksploatacji zasobów osobistych oraz asymetrycznych relacji mecenatu.

Ekonomia psychoperformansu jest ekonomią projektową w sensie Pierre'a-Michela Mengera: praca jest rozpisana na zadania o niepewnym czasie trwania, rozproszona w sieciach, a kariera ma charakter portfelowy, oparty na łączeniu zleceń, rezydencji, grantów, partnerstw i pracy instytucjonalnej. Zarazem jest to ekonomia świata sztuki w sensie Howarda Beckera: rezultat nie jest „dziełem" pojedynczego autora, lecz efektem współdziałania sieci aktorów, standardów, infrastruktury i konwencji – od techniki i administracji, przez logistykę i komunikację, po reżimy prawne i organizacyjne. W psychoperformansie to współdziałanie jest szczególnie widoczne, ponieważ forma jest procesualna, a produkcja wchodzi w ciało działania: nie można oddzielić „wartości artystycznej" od jakości organizacji, bezpieczeństwa, rzetelności finansowej, transparentności ról i uczciwości wyceny pracy. W tym sensie rozdział 45 jest częścią etyki psychoperformansu: tam, gdzie budżet jest fikcją, pojawia się przemoc – przeniesiona na najsłabszych wykonawców, na uczestników, na producentów i technikę, a ostatecznie na samą formę, która zaczyna żywić się niedoborem, chaosem i długiem.

Jednym z kluczowych napięć jest tu klasycznie opisywana przez Williama Baumola i Williama Bowena „choroba kosztów" w sektorze performing arts: produktywność pracy w działaniach żywych nie rośnie w tempie porównywalnym z sektorami zmechanizowanymi, bo nie da się w prosty sposób „przyspieszyć" obecności, prób, pracy z grupą i bezpieczeństwa bez utraty jakości lub wzrostu ryzyka. Psychoperformans, w którym deeskalacja, odwracalność i ochrona autonomii są fundamentem, ma dodatkowo strukturalnie ograniczoną podatność na cięcie kosztów w obszarach krytycznych; w praktyce oznacza to, że presja finansowa będzie próbowała przerzucać koszty na nieopłaconą pracę, na redukcję zespołu, na oszczędności na przestrzeni, na skracanie czasu przygotowania, na minimalizowanie protokołów bezpieczeństwa albo na eskalację widzialności w celu pozyskania środków. Rozdział 45 pokazuje, jak te presje rozpoznawać i neutralizować, projektując ekonomię psychoperformansu w sposób odporny, a więc zbudowany na zróżnicowanych strumieniach finansowania, na uczciwej kalkulacji kosztów pełnych (w tym kosztów pośrednich i kosztów ryzyka), na realistycznym harmonogramie przepływów pieniężnych oraz na architekturze partnerstw, które nie zawłaszczają formy.

Perspektywa gospodarcza obejmuje również pytanie o to, co w ogóle uznajemy za „efekt", a co za „koszt", i jak te kategorie są negocjowane z instytucjami. W politykach kulturalnych i w praktykach grantowych standardem stały się wskaźniki ilościowe, które bywają użyteczne administracyjnie, ale często nie chwytają jakości procesów relacyjnych, pracy z konfliktem, bezpieczeństwa i długiego trwania. Dlatego w rozdziale 45 pojawia się pojęcie „rachunku wrażliwego": sposobu kalkulacji i uzasadniania, który nie redukuje wartości do liczby odbiorców ani do wizerunkowego echa, tylko włącza koszty opieki, koszty odwracalności, koszty poufności, koszty deeskalacji i koszty materialnej odpowiedzialności za obiekty, przestrzeń i czas. W ekonomii kultury można to opisać jako próbę ujawnienia zewnętrzności (externalities) i wartości opcyjnej (option value) oraz wartości istnienia (existence value), a w zarządzaniu publicznym jako praktykę „public value" w sensie Marka H. Moore'a: wytwarzanie wartości społecznej nie poprzez spektakl, lecz poprzez realną poprawę warunków współobecności, kompetencji relacyjnych i bezpieczeństwa symbolicznego.

Z tego powodu rozdział 45 jest skonstruowany jako trzyczęściowy aparat: najpierw modele finansowania i mecenatu, które pozwalają psychoperformansowi istnieć bez uzależnienia od jednego źródła i bez podporządkowania formy logice sponsorskiej; następnie rachunek koszt–

efekt wraz z rachunkiem wrażliwym, który umożliwia obronę jakości procesualnej wobec presji wskaźników i krótkich cykli rozliczeniowych; wreszcie produkcja, logistyka, łańcuch wartości i wycena pracy, czyli to, co w praktyce decyduje o trwałości i bezpieczeństwie działania. Ta konstrukcja zakłada, że ekonomia psychoperformansu jest jednocześnie ekonomią zasobów materialnych (sprzęt, transport, przestrzeń, obiekty–klucze), ekonomią pracy (czas koncepcyjny, czas organizacyjny, czas wykonawczy, czas opieki i koordynacji), ekonomią ryzyka (ubezpieczenia, rezerwy, procedury), ekonomią relacji (partnerstwa, reputacja, zaufanie), a także ekonomią śladu (dokumentacja, archiwum, dystrybucja), gdzie każdy z tych wymiarów może zostać skolonizowany przez dominację, jeśli nie zostanie wpisany w protokół odpowiedzialności.

W tej perspektywie zarządzanie psychoperformansem nie jest „kompromisem z biurokracją", lecz częścią jego epistemologii: praktyka, która chce być narzędziem oporu i mediacji, nie może opierać się na ekonomicznej przemocy wobec własnych wykonawców, uczestników i współpracowników. Ekonomia jest tu zatem narzędziem demistyfikacji: ujawnia, gdzie działa ukryta praca, gdzie powstają koszty przerzucone, gdzie „mecenat" zamienia się w zawłaszczenie, gdzie partnerstwo jest asymetryczne, a gdzie wskaźniki produkują fikcję sukcesu kosztem jakości. Zamiast traktować budżet jako dokument pomocniczy, rozdział 45 traktuje go jako mapę etyczną praktyki: budżet pokazuje, co jest chronione, a co jest poświęcane; pokazuje, czy deeskalacja i odwracalność są realne, czy są deklaracją bez infrastruktury; pokazuje, czy obiekt–klucz jest tylko znakiem, czy również odpowiedzialnością materialną; pokazuje, czy psychoperformans jest praktyką trwałą, czy jednorazową eksplozją, która zostawia po sobie dług, chaos i wypalenie.

45.1. Modele finansowania i mecenat (granty, rezydencje, partnerstwa)

Modele finansowania psychoperformansu trzeba rozumieć nie jako neutralne „źródła pieniędzy", lecz jako konkurujące logiki instytucjonalne, które wchodzą w materiał działania równie realnie jak przestrzeń, ciało i obiekt–klucz. Z perspektywy ekonomii kultury (David Throsby, Richard Caves) oraz socjologii produkcji artystycznej (Howard S. Becker, Pierre-Michel Menger) finansowanie nie jest wyłącznie transferem zasobów, lecz także transferem oczekiwań, wskaźników, procedur kontroli i definicji sukcesu. W tym sensie mecenat, grant, rezydencja i partnerstwo są odmiennymi reżimami kontraktowymi w warunkach niepełności kontraktu, o której pisał Oliver E. Williamson, oraz asymetrii informacji i relacji pryncypał–agent, analizowanej w klasycznej ekonomii instytucjonalnej. Psychoperformans, jako praktyka procesualna i relacyjna, jest szczególnie podatny na to napięcie, ponieważ jego „produkt" ma charakter zdarzeniowy, a część rezultatów jest dystrybuowana w czasie i w obszarze kompetencji społecznych, których nie da się łatwo sprowadzić do prostego KPI. Finansowanie staje się więc równocześnie narzędziem umożliwienia, narzędziem regulacji i potencjalnym narzędziem zawłaszczenia formy.

W praktyce można wyróżnić trzy podstawowe reżimy finansowania, które następnie mieszają się w układach hybrydowych. Pierwszy reżim to finansowanie publiczne, którego rdzeniem jest logika dobra wspólnego i odpowiedzialności instytucji wobec obywateli, ale którego instrumentarium bywa kształtowane przez administracyjną kulturę audytu i rozliczalności. Drugi reżim to mecenat prywatny i filantropijny, w którym logika wsparcia i prestiżu splata się

z logiką wpływu, selekcji i reputacyjnej ekonomii daru. Trzeci reżim to finansowanie rynkowe i quasi-rynkowe, oparte na przychodach własnych, sprzedaży usług, biletów, licencji, a także na ekonomii uwagi, w której widzialność bywa warunkiem monetyzacji. Każdy z tych reżimów ma własny aparat normatywny: w publicznym dominują procedury konkursowe, harmonogramy, kwalifikowalność kosztów i sprawozdawczość; w filantropijnym dominują selektywność, oczekiwania wizerunkowe i „storytelling" skuteczności; w rynkowym dominują presje popytu, standaryzacja i ryzyko misji dryfu. Psychoperformans, jeśli ma zachować etykę odwracalności i deeskalacji, musi umieć wchodzić w te reżimy bez oddania rdzenia praktyki, czyli bez przekształcenia planu sytuacyjnego w narzędzie spełniania cudzych oczekiwań kosztem autonomii uczestników.

Finansowanie publiczne w polu kultury ma charakter strukturalnie ambiwalentny. Z jednej strony jest historycznie i normatywnie sprzęgnięte z ideą wspierania dóbr, których rynek nie zapewnia w sposób adekwatny, co klasycznie tłumaczy się zarówno kategorią dobra publicznego, jak i mechanizmem pozytywnych efektów zewnętrznych, które nie są internalizowane przez ceny. Z drugiej strony współczesne systemy grantowe, zarówno państwowe, jak i samorządowe, funkcjonują pod presją audytu i standaryzacji, którą w studiach nad instytucjami opisywano jako „audit society" (Michael Power). W praktyce oznacza to rosnącą wagę mierzalnych rezultatów, harmonogramów, wskaźników, produktów materialnych i komunikacyjnych, a także formalnych procedur, które faworyzują działania łatwe do opisu i do rozliczenia. Psychoperformans natomiast działa często w obszarze rezultatów relacyjnych: zmiany kompetencji współobecności, reorganizacji afektu, wypracowania protokołów deeskalacyjnych, mikroinstytucjonalizacji bezpieczeństwa symbolicznego. Te rezultaty bywają najbardziej wartościowe, ale jednocześnie najtrudniejsze do przełożenia na format formularza. Dlatego model finansowania publicznego dla psychoperformansu wymaga nie tyle „dopasowania się" do formularza, ile kompetencji translacyjnej: umiejętności opisania procesu w języku administracyjnym bez zubożenia jego sensu oraz bez fałszywej obietnicy pełnej przewidywalności.

W obszarze finansowania publicznego krytyczne jest rozróżnienie między wsparciem projektowym a wsparciem instytucjonalnym. W polskiej architekturze prawno-finansowej kultury istnieją stabilne kategorie dotacji, w tym dotacje o charakterze celowym oraz finansowanie działalności instytucji kultury przez organizatora, a z punktu widzenia zarządzania różnica między logiką „projektu" a logiką „instytucji" przekłada się na inne profile ryzyka. Finansowanie projektowe sprzyja epizodyczności i portfelowości (Menger), premiuje umiejętność aplikowania, a niekoniecznie jakość długiego trwania; finansowanie instytucjonalne stabilizuje zasoby i pozwala utrzymywać zespół, protokoły bezpieczeństwa, magazyny obiektów–kluczy, archiwum, relacje z partnerami i społecznościami. Dla psychoperformansu, który aspiruje do bycia praktyką obywatelską, stabilność instytucjonalna jest często warunkiem etycznym: bez niej rośnie pokusa skracania przygotowania, redukowania ról bezpieczeństwa, przerzucania kosztów na nieopłaconą pracę i eskalowania widzialności w celu pozyskania środków. Stabilność instytucjonalna nie musi oznaczać „instytucjonalizacji" w sensie utraty krytyczności; może oznaczać utrwalenie minimalnych standardów odpowiedzialności.

Zarazem finansowanie publiczne wiąże się z ryzykiem instrumentalizacji przez politykę i przez zmienne priorytety. W teorii polityk kulturalnych często przywołuje się zasadę „arm's length",

która miała chronić decyzje artystyczne przed bezpośrednią kontrolą polityczną; w praktyce europejskiej i krajowej ta ochrona bywa częściowa i podatna na wahania. Psychoperformans, jeśli ma zachować zdolność mediacji i oporu, musi projektować swoją gospodarkę tak, by nie być w pełni zależnym od jednego strumienia finansowania, ponieważ zależność zwiększa podatność na presję zgodności i autocenzurę. W języku teorii zależności od zasobów (Jeffrey Pfeffer, Gerald R. Salancik) dywersyfikacja nie jest „sprytem", tylko mechanizmem utrzymania autonomii: im bardziej praktyka jest zależna od jednego dawcy, tym większe ryzyko przechwycenia celu i tym większa skłonność do misji dryfu, nawet jeśli nie jest to nazywane wprost.

Ważnym elementem finansowania publicznego jest także reżim kwalifikowalności kosztów i harmonogram przepływów pieniężnych, który dla działań performatywnych bywa kluczowy. Psychoperformans wymaga kosztów przygotowawczych, które często nie są widowiskowe, ale są krytyczne: rozpoznanie miejsca, praca koncepcyjna, przygotowanie obiektu–klucza, logistyka, szkolenia zespołu w protokołach deeskalacji, budowa matrycy przełączeń kanałów, a czasem przygotowanie stref o różnej widzialności i poufności. Jeżeli system finansowania premiuje wyłącznie „dzień wydarzenia" i produkty komunikacyjne, powstaje strukturalna presja na redukcję pracy niewidzialnej, a więc na obniżenie bezpieczeństwa i jakości. Ekonomia kultury zna ten mechanizm jako niedoszacowanie pracy reprodukcyjnej i organizacyjnej w produkcji artystycznej; psychoperformans musi temu przeciwdziałać przez model budżetowania, który ujawnia koszty pełne, w tym koszty pośrednie, koszty ryzyka i koszty utrzymania standardów etycznych. W praktyce oznacza to projektowanie finansowania nie tylko jako „pokrycia wydatków", ale jako konstrukcji, która utrzymuje zdolność do przerwania, odroczenia, deeskalacji i ochrony poufności bez przerzucenia kosztów na uczestnika lub na najsłabsze ogniwa zespołu.

Ostatecznie, w publicznym reżimie grantowym psychoperformans musi przyjąć strategię, którą można nazwać strategią translacji i buforowania. Translacja polega na precyzyjnym przełożeniu procesu na język celów, rezultatów i produktów bez zamiany praktyki w spektakl, a więc bez obietnicy efektów, które wymagają ekspozycji uczestników. Buforowanie polega na wbudowaniu w finansowanie marginesu na nieprzewidywalność: rezerwy czasowej, rezerwy organizacyjnej i rezerwy kosztowej, które umożliwiają realne prawo do przerwania i realną deeskalację, zamiast udawanej „ciągłości wydarzenia". Bez buforów psychoperformans staje się praktyką ryzykowną etycznie, bo każda nieprzewidziana sytuacja grozi przemocą ekonomiczną: eskalacją tempa, skróceniem procedur, presją na uczestników, aby „dowieźć rezultat". W tym sensie finansowanie publiczne może być fundamentem odpowiedzialności, ale tylko wtedy, gdy jest projektowane jako infrastruktura standardów, a nie jako doraźne zasilenie widzialności.

Mecenat prywatny i filantropijny w polu psychoperformansu działa w reżimie ekonomii daru, w którym pieniądz nie jest neutralnym ekwiwalentem, lecz nośnikiem relacji, prestiżu i władzy interpretacyjnej. Marcel Mauss opisał dar jako zobowiązanie do odwzajemnienia, a Pierre Bourdieu pokazał, że w praktykach mecenatu dar bywa konwertowany na kapitał symboliczny, który następnie działa jak waluta legitymizacji w polu kultury. Dla psychoperformansu oznacza to, że mecenat może być zarówno źródłem autonomii wobec krótkich cykli audytowych, jak i narzędziem subtelnego przechwycenia formy przez oczekiwanie wdzięczności, widzialności, „pięknej narracji", a czasem przez oczekiwanie kontroli nad tematem, kontekstem i

wizerunkowym efektem. Viviana Zelizer, pisząc o relacyjnym konstruowaniu wartości pieniądza, zwracała uwagę, że transfery finansowe są zawsze osadzone w reżimach relacji; w psychoperformansie trzeba te reżimy projektować tak, by pieniądz nie narzucał przemocy normatywnej: nie wymuszał ekspozycji uczestnika, nie wymuszał eskalacji konfliktu dla efektu, nie wymuszał dokumentacji wrażliwych momentów, nie wymuszał „dowiezienia" rezultatu kosztem prawa do przerwania i odroczenia.

W tym sensie profesjonalizacja relacji mecenatu nie jest cynizmem, lecz ochroną etycznego rdzenia praktyki. W języku ekonomii instytucjonalnej i teorii kontraktów problemem jest tu niepełność kontraktu: nie da się ex ante opisać wszystkich stanów świata, które mogą wystąpić w procesualnej praktyce relacyjnej. Im bardziej praktyka jest oparta na relacji, tym większe znaczenie ma kontrakt relacyjny i governance oparty na zaufaniu, ale równocześnie rośnie ryzyko, że zaufanie stanie się mechanizmem presji. Dlatego psychoperformans powinien stosować zasadę minimalnej wystarczalności zobowiązań: jasno rozdzielać to, co jest możliwe do obiecania (organizacja, bezpieczeństwo, protokoły, jakość infrastruktury), od tego, czego obiecywać nie wolno (konkretne zmiany w czyimś życiu, spektakularne przełomy, ekspozycja wrażliwości, trwałe „rezultaty psychologiczne"). Etyka finansowania polega tu na odmowie obietnicy, która w praktyce wymaga przemocy: jeśli mecenat jest uzależniony od widowiskowego efektu, psychoperformans zostaje zepchnięty w logikę spektaklu, a to jest sprzeczne z jego funkcją mediacyjną i deeskalacyjną.

Współczesny mecenat bywa sprzęgnięty z logiką odpowiedzialności korporacyjnej i zarządzania reputacją, co w teorii organizacji i marketingu wiąże się z pojęciem interesariuszy (R. Edward Freeman) oraz z zarządzaniem ryzykiem reputacyjnym. W praktyce oznacza to, że sponsor lub fundator może wymagać widzialności znaku, narracji sukcesu, mierzalnych wskaźników i „bezpiecznej" estetyki. Psychoperformans musi rozpoznawać tę logikę jako potencjalnie sprzeczną z ochroną poufności i nieprzezroczystości uczestników: w działaniach relacyjnych widzialność bywa formą przemocy, a dokumentacja może stać się narzędziem wtórnej stygmatyzacji. Z tego powodu mecenat w psychoperformansie powinien być konstruowany jako mecenat protokołowy: finansowanie infrastruktury odpowiedzialności, nie finansowanie ekspozycji. W praktyce oznacza to przeniesienie „wartości dla mecenasa" z obszaru spektaklu do obszaru standardów: wsparcie zespołu, logistyki, obiektu–klucza, przestrzeni, bezpieczeństwa, dostępności, archiwum protokołów (bez wizerunków), a także rozwijania kompetencji mediacyjnych i organizacyjnych. Taki model pozwala sponsorowi uzyskać realny efekt społeczny bez przechwytywania formy.

Równolegle istnieje filantropia indywidualna i fundacyjna, która może działać mniej spektakularnie, ale bywa bardziej selektywna i bardziej oparta na relacji osobistej. W socjologii organizacji pozarządowych i filantropii często podkreślano, że selekcja grantobiorców przez fundacje może kształtować całe segmenty pola kultury, a więc wytwarzać normy i style praktyki. Psychoperformans, jeśli ma zachować pluralizm metod i lokalność znaczeń, musi unikać sytuacji, w której jeden donor staje się de facto kuratorem formy. Mechanizm zależności od zasobów (Pfeffer, Salancik) działa tu bezlitośnie: im bardziej praktyka zależy od jednego strumienia, tym silniej internalizuje jego język i jego oczekiwania, często nieświadomie. Odpowiedzią jest dywersyfikacja, ale nie tylko ilościowa; dywersyfikacja musi być także dywersyfikacją logik, aby żadna z nich nie mogła narzucić hegemonii. W praktyce oznacza to projektowanie portfela finansowania: część publiczna dla stabilności i legitymizacji dobra

wspólnego, część filantropijna dla elastyczności, część przychodów własnych dla autonomii operacyjnej, część partnerstw rzeczowych dla redukcji kosztów infrastruktury. Taki portfel nie eliminuje ryzyka, ale rozprasza je i osłabia mechanizm przechwycenia.

Rezydencje artystyczne stanowią osobny model finansowania, bo łączą zasoby pieniężne z zasobami infrastrukturalnymi oraz z zasobem instytucjonalnej ramy. Z perspektywy ekonomii produkcji w sztukach żywych rezydencja jest instrumentem obniżania kosztów stałych i kosztów transakcyjnych: zapewnia przestrzeń, zaplecze techniczne, czas, czasem wsparcie produkcyjne i komunikacyjne. Równocześnie rezydencja jest narzędziem governance: instytucja goszcząca posiada własne normy, standardy ryzyka, reżimy dokumentacji, warunki wizerunkowe i procedury dostępu do przestrzeni. Psychoperformans, jeśli ma utrzymać swoje standardy etyczne, musi wchodzić w rezydencję z jasno zdefiniowanym rdzeniem: prymatem prawa do przerwania, reżimem poufności, matrycą przełączeń deeskalacyjnych, separacją kompetencji i ochroną przed przemocą archiwalną. Rezydencja jest więc korzystna wtedy, gdy działa jak inkubator infrastruktury, a nie jak mechanizm normalizacji. W języku teorii organizacji można powiedzieć, że dobra rezydencja redukuje koszty transakcyjne bez narzucania izomorfizmu instytucjonalnego, który opisywali Paul DiMaggio i Walter W. Powell: bez presji, by wszystkie praktyki wyglądały i rozliczały się tak samo. Jeżeli rezydencja wymusza standaryzację i spektakularność, psychoperformans traci swoją funkcję mediacji i przechodzi w reżim eventowy.

Partnerstwa, zwłaszcza międzysektorowe, są w psychoperformansie modelem szczególnie silnym, ponieważ praktyka ta z definicji operuje na styku estetyki, edukacji, dobrostanu społecznego i obywatelskiej mediacji, a więc w obszarach, które w zarządzaniu publicznym nazywa się współprodukcją (co-production) i sieciowym governance. Partnerstwo nie jest jednak „darmowym zasobem”; partnerstwo jest kontraktem o podziale ryzyk, o podziale reputacji, o podziale odpowiedzialności i o podziale kontroli nad ramą działania. W tym miejscu wraca problem pryncypał–agent i konflikt interesów: partner może chcieć widzialności, instytucja może chcieć bezpieczeństwa wizerunkowego, organizacja społeczna może chcieć realnej zmiany, samorząd może chcieć wskaźników. Psychoperformans musi projektować partnerstwo jako układ, w którym rdzeń etyczny nie jest negocjowalny, a negocjowalne są formy jego operacjonalizacji. Partnerstwo jest zatem dobre wtedy, gdy wzmacnia standardy odpowiedzialności, a nie wtedy, gdy wzmacnia presję na wytwarzanie „dowodów sukcesu” kosztem poufności i autonomii.

W tym kontekście mecenat, rezydencje i partnerstwa można opisać jako trzy narzędzia budowania odporności: mecenat zapewnia elastyczność i zasoby nie zawsze dostępne w grantach; rezydencje zapewniają infrastrukturę i czas; partnerstwa zapewniają sieciowy dostęp do zasobów i legitymizację w wielu porządkach normatywnych naraz. Każde z tych narzędzi może jednak wytworzyć presję na misję dryfu, jeśli nie zostanie wpisane w protokół ochrony: ochrony autonomii uczestników, ochrony poufności, ochrony prawa do przerwania i ochrony integralności planu sytuacyjnego. W ekonomii kultury trwałość praktyki jest rzadko funkcją jednego strumienia; jest funkcją architektury portfela, jakości governance i zdolności translacyjnej, która pozwala mówić różnymi językami instytucji bez zdrady sensu praktyki.

Trzecim filarem modeli finansowania psychoperformansu jest finansowanie rynkowe i quasi-rynkowe, rozumiane szeroko jako przychody własne, sprzedaż usług, bilety, honoraria, licencje,

a także instrumenty hybrydowe, w których kultura wchodzi w relacje z edukacją, zdrowiem publicznym, rozwojem lokalnym czy ekonomią społeczną. W ekonomii kultury ten obszar bywa opisywany przez pryzmat zawodności rynku (market failure), ale równocześnie przez pryzmat mechanizmów, które pozwalają częściowo internalizować wartość wytwarzaną przez praktyki artystyczne. Psychoperformans, ze względu na procesualność i pracę na relacjach, jest w tym reżimie narażony na dwie przeciwstawne presje: z jednej strony presję standaryzacji i „produktowienia" działania, z drugiej strony presję ekonomii uwagi, w której widzialność, polaryzacja i spektakl stają się walutą. Obie presje są potencjalnie sprzeczne z etyką odwracalności i deeskalacji, dlatego model przychodów własnych musi być projektowany jako model selektywny: monetyzować to, co nie narusza poufności i autonomii, oraz odmawiać monetyzacji tego, co wymaga ekspozycji wrażliwości.

W praktyce przychody własne psychoperformansu mogą przyjmować kilka form, które dają się uporządkować według stopnia ryzyka misji dryfu. Najniższe ryzyko mają usługi infrastrukturalne i edukacyjne, w których psychoperformans jest oferowany jako metodologia pracy z formą, z mediacją i z protokołami bezpieczeństwa: szkolenia, warsztaty, laboratoria praktyk, konsultacje dla instytucji, przygotowanie planów sytuacyjnych, projektowanie matryc przełączeń kanałów, budowanie standardów deeskalacji i poufności. Tego typu usługi są w logice rynku usług profesjonalnych, a nie w logice spektaklu; można je wyceniać, nie ujawniając wrażliwych danych uczestników. W zarządzaniu publicznym i w teorii policy design istnieją modele kontraktowania usług społecznych, ale psychoperformans musi tu zachować ostrożność wobec medykalizacji i biurokratycznej redukcji praktyki: nie wolno obiecywać efektów terapeutycznych jako „produktu". Można natomiast obiecywać kompetencje organizacyjne i proceduralne: poprawę jakości współobecności, narzędzia deeskalacji, standardy bezpieczeństwa symbolicznego, rozwój praktyk refleksyjnych i protokołów pracy z konfliktem. W tym sensie psychoperformans może funkcjonować jako profesjonalna metodologia w polu edukacji i instytucji, bez utraty artystycznego rdzenia, o ile rdzeń jest chroniony przez język odpowiedzialności, a nie przez język „cudownego efektu".

Kolejną formą są produkty niematerialne i niemal-neutralne w sensie poufności: publikacje, narzędzia metodyczne, scenopisy w rozumieniu planów sytuacyjnych, zbiory protokołów (bez danych osobowych), modele ewaluacji, materiały szkoleniowe, a także licencjonowanie pewnych elementów infrastruktury estetycznej, jeśli powstają jako autonomiczne artefakty. W ekonomii kreatywnej mówi się tu o prawach własności intelektualnej i o ekonomii licencji, ale w psychoperformansie kluczowe jest, aby nie licencjonować „życia uczestnika" ani jego ekspozycji. Licencjonować można natomiast narzędzia: formaty, matryce, protokoły, partytury przełączeń kanałów, typologie obiektów–kluczy jako operatorów znaczeń. Taki model pozwala przekształcić część pracy w zasób powtarzalny, co w perspektywie Baumola i Bowena jest sposobem obejścia choroby kosztów: nie da się przyspieszyć obecności, ale można częściowo amortyzować koszty przez produkcję narzędzi, które działają w wielu projektach. To wymaga jednak bardzo wysokiej jakości opracowania i rygoru etycznego, aby narzędzia nie stały się instrumentem zawłaszczeń w innych kontekstach.

Wyższe ryzyko misji dryfu pojawia się w modelach biletowanych i eventowych, gdzie presja popytu i presja doświadczeniowej atrakcyjności mogą wypierać prawo do przerwania, poufność i matrycę deeskalacji. W praktykach performatywnych widać często, że biletowany model finansowania premiuje „ciągłość wydarzenia": skoro widownia zapłaciła, pojawia się presja, by

„dowieźć show”. Psychoperformans, który jest narzędziem mediacji i oporu, musi tę presję neutralizować poprzez wbudowane protokoły: jawne prawo do przerwania, modulację widzialności, strefy o różnej ekspozycji, zakaz dokumentowania wrażliwych momentów, a przede wszystkim taki format, w którym „wydarzenie” nie opiera się na eskalacji i na przemocowej dramaturgii. Jeżeli biletowanie ma sens, to raczej w modelach, gdzie płaci się za uczestnictwo w laboratorium praktyk, a nie za oglądanie cudzej wrażliwości; płaci się za infrastrukturę i kompetencję prowadzenia, a nie za spektakl.

W kontekście ekonomii uwagi szczególnie groźny jest model finansowania pośrednio rynkowego przez widzialność: poprzez sponsorów uzależnionych od zasięgu, poprzez monetyzację platformową, poprzez „content economy”. Ten model wprost premiuje polaryzację, konflikt i spektakl, co jest sprzeczne z deeskalacją. Psychoperformans, jeżeli ma pozostać etyczny, musi przyjąć strategię anty-spektakularną: minimalizować wrażliwą widzialność, ograniczać dokumentację do protokołów, preferować formy komunikacji, które opisują metodę i standardy, a nie ekspozycję uczestników. W języku studiów medialnych można powiedzieć, że jest to odmowa platformowego reżimu ekstrakcji afektu. W języku etyki praktyki jest to ochrona autonomii: uczestnik nie może stać się zasobem marketingowym.

W tym miejscu warto uporządkować instrumenty hybrydowe, które w praktyce pozwalają psychoperformansowi funkcjonować jako praktyka obywatelska bez redukcji do rynku. Są to między innymi: umowy usługowe z instytucjami edukacji i kultury, zlecenia na programy partycypacyjne i mediacyjne, modele współprodukcji w politykach lokalnych, finansowanie z obszaru ekonomii społecznej, a także mechanizmy crowdfundingowe i membership. Crowdfunding jest szczególny, bo łączy element daru i element rynku: wspierający oczekują zwykle „nagrody” i narracji, ale równocześnie są bardziej skłonni akceptować brak spektakularności, jeśli rdzeń praktyki jest jasno zakomunikowany. Jednak crowdfunding rodzi ryzyko presji społecznej i presji transparentności: wspierający mogą domagać się „dowodów”. Psychoperformans powinien tu stosować tę samą zasadę co w mecenacie: finansowanie infrastruktury odpowiedzialności, nie ekspozycji. Wspierający mogą otrzymywać wiedzę, narzędzia, publikacje, dostęp do laboratoriów, a nie obraz cudzej intymności. Membership, czyli stałe członkostwo wspierające, jest z perspektywy teorii zależności od zasobów instrumentem stabilizacji: rozprasza zależność na wiele małych relacji, co zmniejsza ryzyko przechwycenia. Jednocześnie wymaga instytucjonalnej rzetelności: przejrzystości finansowej i stałej pracy komunikacyjnej, która nie może stać się przemocą obiegu.

W zarządzaniu psychoperformansem kluczowa jest zatem konstrukcja portfela finansowania, która łączy reżimy o różnych logikach, ale podporządkowuje je jednej normie nadrzędnej: ochronie autonomii uczestnika, ochronie poufności, prawu do przerwania, a także uczciwej wycenie pracy i kosztów ryzyka. W języku Pfeffera i Salancika jest to strategia redukcji zależności; w języku Throsby’ego jest to ochrona podwójnej wartości, która nie może zostać skolonizowana przez jedną miarę; w języku Cavesa jest to zarządzanie kontraktową niepełnością poprzez governance i protokoły. Portfel finansowania powinien być projektowany tak, by żadna logika nie mogła zdominować praktyki: publiczna stabilność nie może zamienić procesu w formularz, filantropia nie może zamienić procesu w wdzięczność, rynek nie może zamienić procesu w produkt.

Na koniec trzeba dopowiedzieć: „mecenat” w psychoperformansie jest kategorią etyczną, a nie tylko ekonomiczną. Mecenat jest dobry nie wtedy, gdy daje pieniądze, lecz wtedy, gdy umożliwia standardy odpowiedzialności: pozwala finansować niewidzialną pracę bezpieczeństwa, deeskalacji i organizacji; pozwala utrzymać zespół i separację ról; pozwala utrzymać obiekt–klucz jako materialny operator znaczeń bez kompromisów w zakresie bezpieczeństwa; pozwala utrzymać poufność bez presji dowodów. Model finansowania jest więc testem integralności praktyki: jeśli finansowanie wymaga przemocy, to jest to finansowanie toksyczne, nawet jeśli jest „wspaniałe” w liczbach. Jeśli finansowanie umożliwia odwracalność, deeskalację i nieprzezroczystość, to jest finansowaniem zgodnym z epistemologią psychoperformansu.

45.2. Rachunek koszt–efekt i „rachunek wrażliwy”

Rachunek koszt–efekt w psychoperformansie nie może być zredukowany do technicznego ćwiczenia księgowego, ponieważ w praktykach procesualnych i relacyjnych „efekt” jest kategorią sporną, a „koszt” bywa rozproszony, ukryty i systemowo przerzucany na tych, którzy mają najsłabszą pozycję negocjacyjną w polu produkcji kultury. Ekonomia kultury Davida Throsby’ego, teoria kontraktowej niepełności Richarda Cavesa, socjologia produkcji artystycznej Howarda S. Beckera oraz analizy projektowej kariery i rynku pracy twórczej Pierre’a-Michela Mengera tworzą tu wspólny punkt wyjścia: sektor sztuk żywych wytwarza dobra doświadczenia i dobra o wysokiej niepewności jakościowej, w których mierzenie rezultatu jest zawsze wtórne wobec konstrukcji instytucjonalnej i wobec tego, kto ma władzę definiowania wartości. Jeżeli rachunek koszt–efekt ma służyć psychoperformansowi jako narzędziu oporu i mediacji, musi więc przyjąć charakter krytyczny i jednocześnie operacyjny: ma ujawniać koszty ukryte oraz obnażać fałszywe miary sukcesu, a zarazem ma umożliwiać stabilne projektowanie finansowania, harmonogramów i standardów bezpieczeństwa.

W klasycznych ujęciach ewaluacyjnych i ekonomicznych istnieje cała rodzina metod, które na pierwszy rzut oka wydają się gotowe do zastosowania w kulturze: analiza kosztów i korzyści (cost–benefit analysis), analiza kosztów i skuteczności (cost-effectiveness analysis), analiza kosztów i użyteczności (cost-utility analysis), rachunek kosztów pełnych (full cost accounting), a w sektorze publicznym także podejścia oparte na logice wartości publicznej (Mark H. Moore) oraz modele zarządzania przez rezultaty, które nasiliły się wraz z kulturą audytu opisywaną przez Michaela Powera. Problem polega na tym, że metody te powstały w środowiskach, gdzie „wynik” jest albo mierzalny w jednostkach fizycznych, albo możliwy do przełożenia na pieniądz przez mechanizmy rynkowe, albo przynajmniej daje się ująć w stabilną metrykę użyteczności. Psychoperformans operuje natomiast w sferze efektów relacyjnych, afektywnych i instytucjonalnych: wytwarza protokoły deeskalacji, standardy poufności, praktyki odwracalności, kompetencje współobecności, mikroinstytucje troski i sprawczości; efekty te są realne, ale nie są ani prostą sumą „uczestników”, ani czystą zmianą zachowania w krótkim horyzoncie, ani też nie powinny być zamieniane na wskaźnik, który wymusza ekspozycję wrażliwości. W tym sensie rachunek koszt–efekt w psychoperformansie zaczyna się od rozpoznania przemocy metryki: wskaźnik może być narzędziem dominacji, jeżeli wymusza spektakl, przyspieszenie, przymus „dowiezienia” oraz kolonizuje prawo do przerwania.

Dlatego w tym rozdziale konieczne jest wprowadzenie „rachunku wrażliwego” jako metodyki, która łączy rygor ekonomiczny z rygorem etycznym. Rachunek wrażliwy nie jest metaforą; jest procedurą ujawniania kosztów i efektów, które zwykle są wypierane przez logikę rozliczalności, a jednocześnie są konstytutywne dla jakości psychoperformansu. W praktyce oznacza to, że w rachunku wrażliwym kosztami są nie tylko wydatki budżetowe, lecz także koszty transakcyjne i organizacyjne w sensie Olivera E. Williamsona, koszty pracy niewidzialnej i pracy opiekuńczej (care work) analizowanej przez Joan Tronto, koszty pracy emocjonalnej (emotional labour) w ujęciu Arlie Russell Hochschild, koszty ryzyka i buforów bezpieczeństwa, koszty czasu na zgodę, wycofanie zgody i prawo do przerwania, koszty separacji ról, koszty infrastruktury poufności, koszty minimalizacji przemocy archiwalnej, koszty dostępności i anty-wykluczenia, a także koszty alternatywne (opportunity costs) po stronie zespołu i uczestników. Jednocześnie efektami są nie tylko produkty komunikacyjne i frekwencja, lecz także wartości relacyjne w sensie dóbr relacyjnych opisywanych w ekonomii społecznej, kapitał społeczny (Putnam, Bourdieu, Coleman) rozumiany nie jako slogan, ale jako wymierna zdolność do współdziałania i zaufania proceduralnego, oraz wzrost kompetencji mediacyjnych i deeskalacyjnych, które w warunkach polaryzacji społecznej mają znaczenie obywatelskie.

Aby nie popaść w dowolność, rachunek wrażliwy wymaga porządku pojęciowego. Pierwszym krokiem jest rozdzielenie trzech poziomów „efektu”, znanych z klasycznych modeli logicznych i teorii zmiany (Carol H. Weiss): produkty (outputs), rezultaty krótkoterminowe i średnioterminowe (outcomes) oraz oddziaływania długoterminowe (impacts). Psychoperformans wytwarza produkty, takie jak zorganizowane sesje, opracowane plany sytuacyjne, protokoły bezpieczeństwa, przygotowane obiekty–klucze, dokumentacja protokołowa bez danych wrażliwych; wytwarza też rezultaty, takie jak wzrost kompetencji regulacji napięcia w grupie, wzrost zdolności do przerwania bez stygmatyzacji, wzrost kompetencji komunikacji w konflikcie, wzrost zdolności do praktykowania nieprzezroczystości i ochrony granic; wreszcie może współtworzyć oddziaływania, takie jak trwałe mikroinstytucje troski i mediacji, zmiana norm korzystania z przestrzeni publicznej, wzrost zdolności wspólnoty do działania bez eskalacji przemocy symbolicznej. Rachunek wrażliwy nie obiecuje automatycznie oddziaływań, bo byłaby to obietnica przemocowa; rachunek wrażliwy dokumentuje prawdopodobieństwa i warunki brzegowe, a więc to, co w ewaluacji realistycznej Pawsona i Tilleya nazywa się mechanizmami działającymi w określonych kontekstach.

Drugim krokiem jest uporządkowanie kosztów w sposób zgodny z realiami produkcji performatywnej. W praktyce psychoperformansu trzeba odróżniać koszty bezpośrednie (czas i wynagrodzenia zespołu, materiały, transport, przestrzeń, technika), koszty pośrednie i administracyjne (koordynacja, księgowość, sprawozdawczość, komunikacja, uzgodnienia z partnerami), koszty transakcyjne (negocjacje, umowy, procedury zgód, ubezpieczenia, regulaminy, uzgodnienia w przestrzeni publicznej), koszty przygotowania niewidzialnego (rozpoznanie miejsca, próby, szkolenia z deeskalacji, budowa matrycy przełączeń kanałów), koszty ryzyka (rezerwy czasowe i finansowe na odroczenie, przerwanie i zmianę trybu), koszty utrzymania standardów etycznych (separacja ról, strefy poufności, ograniczenie dokumentacji), a także koszty długiego trwania (archiwum protokołowe, utrzymanie obiektów–kluczy, serwis sprzętu, utrzymanie relacji z partnerami). W rachunkowości zarządczej istnieją narzędzia, które pozwalają to uchwycić bez poetyzacji: rachunek kosztów pełnych oraz rachunek kosztów działań (activity-based costing) rozwijany w praktyce zarządzania m.in. przez Roberta S. Kaplana i Robina Coopera. Psychoperformans, jeżeli ma być stabilny, powinien budżetować koszty w

logice działań, a nie w logice „wydarzenia”, bo to właśnie działania przygotowawcze i bezpieczeństwa są najczęściej wymazywane przez kulturę audytu.

Trzecim krokiem jest wypracowanie zasady proporcjonalności i zasady minimalnej przemocy metryki. Zasada proporcjonalności oznacza, że miary i procedury ewaluacyjne nie mogą kosztować więcej (w sensie pracy i ekspozycji) niż wartość informacji, którą przynoszą, oraz nie mogą naruszać autonomii uczestnika. W praktyce oznacza to odmowę ewaluacji opartej na wymaganiu szczegółowych narracji biograficznych i „dowodów zmiany” tam, gdzie taka ekspozycja jest sprzeczna z poufnością. Zasada minimalnej przemocy metryki oznacza, że wskaźniki nie mogą wymuszać eskalacji widzialności ani presji „dowiezienia”, bo wówczas rachunek koszt–efekt staje się mechanizmem dominacji. Psychoperformans wprowadza w to miejsce wskaźniki proceduralne i infrastrukturalne: czy prawo do przerwania było realne, czy matryca przełączeń działała, czy deeskalacja była skuteczna bez unieważnienia, czy separacja ról była zachowana, czy dokumentacja nie naruszyła poufności, czy koszty ryzyka były zabezpieczone. Są to wskaźniki jakości w sensie systemowym, a nie marketingowym; przypominają bardziej miary niezawodności i bezpieczeństwa organizacyjnego niż miary popularności.

Narzędziownik rachunku wrażliwego w psychoperformansie musi łączyć trzy reżimy dowodowe: reżim finansowo-księgowy, reżim zarządczo-procesowy oraz reżim ewaluacyjno-społeczny. Rozdzielenie tych reżimów jest warunkiem uniknięcia błędu kategorii: w praktykach relacyjnych to, co ma wartość etyczną, często nie jest dowodem księgowym, a to, co jest dowodem księgowym, często nie mówi nic o jakości procesu. W kulturze audytu nacisk na dowód finansowy i dowód produktowy bywa tak silny, że instytucje próbują traktować je jako dowody oddziaływania; psychoperformans musi temu przeciwdziałać przez architekturę dowodów, która jest zgodna z epistemologią praktyki. Dowód finansowo-księgowy jest potrzebny, aby zapewnić legalność i transparentność przepływów; dowód procesowy jest potrzebny, aby wykazać jakość organizacji i bezpieczeństwa; dowód społeczny jest potrzebny, aby opisać zmianę bez przemocy ekspozycji. Rachunek wrażliwy polega na tym, że nie miesza się tych reżimów dowodowych, lecz buduje ich spójność: księgowość nie udaje psychologii, a ewaluacja nie udaje faktury.

Pierwszym filarem narzędziownika jest rachunek kosztów pełnych w logice działań i zasobów. W zarządzaniu i rachunkowości zarządczej rachunek kosztów działań (activity-based costing) Kaplana i Coopera pozwala przypisać koszty nie do abstrakcyjnych kategorii, lecz do konkretnych działań: rozpoznanie miejsca, przygotowanie obiektów–kluczy, szkolenie zespołu z matrycy przełączeń, przygotowanie stref poufności, uzgodnienia z partnerami i zarządcą przestrzeni, przygotowanie dokumentacji protokołowej, przeprowadzenie sesji, debriefing, archiwizacja protokołów, ewaluacja, komunikacja. Taki rachunek jest ważny, bo ujawnia koszty niewidzialne, które w kulturze audytu są spychane na „entuzjazm” i nieopłaconą pracę. Z punktu widzenia psychoperformansu jest to narzędzie etyczne: ujawnienie kosztów pracy opiekuńczej i emocjonalnej (Tronto, Hochschild) przerywa mechanizm ich przerzucania na najsłabszych. W praktyce rachunek kosztów działań powinien być powiązany z rachunkiem kosztów pośrednich i z zasadą full cost recovery, aby instytucja nie finansowała projektów kosztem własnej stabilności, a wykonawcy nie finansowali projektu kosztem własnego zdrowia i wypalenia. W sektorze kultury właśnie niedoszacowanie kosztów pośrednich jest jednym z mechanizmów przemocy ekonomicznej.

Drugim filarem jest analiza scenariuszowa i analiza wrażliwości, które w zarządzaniu ryzykiem i finansach służą do testowania odporności projektu na zmienne. Psychoperformans, jako praktyka zakładająca prawo do przerwania i odroczenia, musi mieć wbudowane scenariusze: scenariusz bazowy, scenariusz opóźnień, scenariusz przerwania, scenariusz interwencji w przestrzeni publicznej, scenariusz redukcji składu zespołu, scenariusz awarii techniki, scenariusz eskalacji konfliktu. Te scenariusze nie są „pessymizmem"; są infrastrukturą etyki, ponieważ bez nich prawo do przerwania staje się fikcją ekonomiczną. W analizie wrażliwości identyfikuje się zmienne o największym wpływie na koszt i na bezpieczeństwo: koszty pracy i czas pracy, koszty przestrzeni, koszty logistyki obiektów–kluczy, koszty ubezpieczeń i zabezpieczeń, koszty dokumentacji, koszty dostępności. Następnie projektuje się bufory: rezerwy finansowe, rezerwy czasowe i rezerwy organizacyjne. Bufor w psychoperformansie nie jest „marnotrawstwem"; jest kosztem ochrony autonomii i ochrony przed przemocą „dowiezienia".

Trzecim filarem jest ewaluacja realistyczna (Pawson, Tilley) i logika mechanizmów w kontekście, która umożliwia opisywanie efektów bez obietnicy deterministycznej. Psychoperformans działa przez mechanizmy: mechanizm deeskalacji przez matrycę przełączeń, mechanizm regulacji przez obiekt–klucz jako materialny operator znaczeń, mechanizm ochrony granic przez reżim poufności i prawo do przerwania, mechanizm budowania zaufania przez separację ról i transparentność procedur. Te mechanizmy uruchamiają się w określonych kontekstach: innych w grupie kameralnej, innych w instytucji, innych w przestrzeni publicznej. Ewaluacja realistyczna pyta: co działa, dla kogo, w jakich warunkach i dlaczego. To jest idealne dla psychoperformansu, bo pozwala opisywać efekty jako zależne od warunków, a nie jako obietnice. W rachunku wrażliwym mechanizmy stają się kluczowymi kategoriami „dowodu": dowodem nie jest „intymna opowieść", tylko fakt, że mechanizm był uruchomiony, że był dostępny, że działał, i że w razie potrzeby można go było przerwać.

Czwartym filarem jest podejście do efektu oparte na zdolnościach i sprawczości, czyli capability approach, kojarzony z Amartyą Senem i Marthą C. Nussbaum. W kulturze audytu efekt bywa rozumiany jako zmiana zachowania lub jako „satysfakcja". Psychoperformans wytwarza jednak przede wszystkim zdolności: zdolność do przerwania bez stygmatyzacji, zdolność do regulacji napięcia w relacji, zdolność do mediacji i do pracy z konfliktem, zdolność do utrzymania granic i poufności, zdolność do współobecności bez przemocy. Te zdolności są mierzalne w sposób etyczny, o ile mierzy się nie biografie, lecz kompetencje proceduralne i dostępność mechanizmów. Capability approach jest w tym sensie kompatybilne z etyką psychoperformansu: zamiast obiecywać „szczęście" lub „zdrowie", opisuje się poszerzenie przestrzeni możliwych działań podmiotu. W ujęciu Senowskim jest to przesunięcie z dóbr i zasobów na wolności realne; w psychoperformansie to przesunięcie jest fundamentalne.

Piątym filarem jest wartościowanie w kategoriach wartości publicznej (Mark H. Moore) i logiki dóbr relacyjnych. Wartość publiczna nie jest zyskiem ani liczbą uczestników; jest wytwarzaniem warunków, które społeczeństwo uznaje za pożądane: bezpieczeństwa symbolicznego, zdolności do współdziałania, redukcji eskalacji konfliktu, wzrostu kompetencji mediacyjnych, wzrostu jakości przestrzeni wspólnej. Psychoperformans, jako praktyka obywatelska, może opisywać swoje efekty właśnie w tych kategoriach, a rachunek wrażliwy może je „uzasadniać" przez dowody procesu: protokoły, standardy, wskaźniki proceduralne. W tym ujęciu wskaźnikami nie są zasięgi, lecz parametry niezawodności: czy proces zapewniał możliwość wycofania zgody, czy

deeskalacja była dostępna, czy poufność była chroniona, czy dokumentacja nie naruszała granic, czy konflikty były utrzymywane w reżimie agonistycznym, a nie antagonizmu.

Kluczową kwestią jest tu dobór metod ewaluacji, aby nie naruszać poufności i nie produkować przemocy ekspozycji. W naukach społecznych standardem jest triangulacja metod (Norman Denzin), łączenie danych ilościowych i jakościowych. Psychoperformans może stosować triangulację, ale musi dokonać przesunięcia: z danych biograficznych na dane procesowe. Dane ilościowe mogą obejmować: liczbę przełączeń trybu w trakcie działań, liczbę przerwań, czas trwania faz deeskalacji, liczbę interwencji proceduralnych, liczbę incydentów, liczbę zmian konfiguracji przestrzeni, parametry dostępności. Dane jakościowe mogą obejmować: krótkie, zanonimizowane refleksje uczestników, ale nie w formie wymuszonej spowiedzi; obserwację zorientowaną na proces; autoewaluację zespołu w trybie audytu mechanizmów; analizę protokołów. Tak skonstruowana ewaluacja ma charakter etyczny, bo nie wymaga ujawnienia intymności, a jednocześnie jest merytoryczna, bo dostarcza danych o działaniu mechanizmów.

Ostatecznie rachunek wrażliwy jest sposobem obrony psychoperformansu przed dwoma rodzajami redukcji: redukcją księgową, która widzi tylko faktury, i redukcją marketingową, która widzi tylko widzialność. Rachunek wrażliwy ustanawia trzeci język: język odpowiedzialności proceduralnej, który da się zoperacjonalizować w budżecie, harmonogramie, protokołach i w ewaluacji. W tym języku „efekt" nie jest spektaklem, lecz utrzymaniem warunków: warunków autonomii, poufności, deeskalacji, odwracalności i uczciwej wyceny pracy.

Podwójny rachunek psychoperformansu można zdefiniować jako sprzężenie dwóch warstw: warstwy ekonomiczno-finansowej opartej na rachunku kosztów pełnych oraz warstwy etyczno-proceduralnej, którą stanowi rachunek wrażliwy. Warstwa ekonomiczno-finansowa odpowiada na pytanie: ile realnie kosztuje utrzymanie praktyki w standardzie profesjonalnym, legalnym i logistycznie bezpiecznym. Warstwa etyczno-proceduralna odpowiada na pytanie: czy koszty i efekty są rozłożone sprawiedliwie, czy wskaźniki nie wytwarzają przemocy, oraz czy infrastruktura projektu umożliwia realne prawo do przerwania, poufność i deeskalację. Dopiero takie sprzężenie pozwala psychoperformansowi istnieć jako praktyka odporna na „przemoc dowiezienia" i na przemoc metryki, a zarazem daje narzędzie rozmowy z instytucjami finansującymi, które oczekują rozliczalności, ale często nie rozumieją, że rozliczalność może być projektowana bez redukcji człowieka do danych.

Warstwa pierwsza – rachunek kosztów pełnych – powinna być budowana w standardzie, który w sektorze kultury jest często postulowany, a rzadziej realnie praktykowany: z pełnym ujawnieniem kosztów pośrednich i kosztów pracy niewidzialnej. W praktyce oznacza to, że budżet nie może być wyłącznie listą wydatków kwalifikowalnych, lecz musi być mapą działań i zasobów. Każdy pakiet działań ma przypisany czas pracy (z rozróżnieniem ról), koszty materiałowe, koszty przestrzeni, koszty logistyki, koszty ubezpieczeń i koszty administracyjne. W tej warstwie kluczowe jest ujawnienie kosztów transakcyjnych: negocjacji, uzgodnień, procedur zgód, procedur prawnych i organizacyjnych, bo to one decydują o realnym obciążeniu zespołu. Ujawnienie kosztów transakcyjnych jest też narzędziem polityki: pokazuje instytucjom, że nadmierna biurokratyzacja zwiększa koszty i zmniejsza jakość, a więc jest nieefektywna nawet w ich własnej logice.

Warstwa druga – rachunek wrażliwy – wymaga ustanowienia standardów minimalnych, które działają jak „bezpieczniki” praktyki. Te standardy minimalne można potraktować jako zestaw kryteriów jakości o charakterze infrastrukturalnym. Po pierwsze, standard autonomii: istnienie realnego prawa do przerwania i wycofania zgody, bez sankcji wizerunkowej i bez presji „dowieźmy dla programu”. Po drugie, standard poufności: projektowanie dokumentacji i komunikacji tak, by nie wytwarzać przemocy archiwalnej, czyli wtórnego narażenia uczestnika przez obieg. Po trzecie, standard deeskalacji: istnienie matrycy przełączeń kanałów, ról odpowiedzialnych za przełączenia, oraz przygotowanych scenariuszy odroczenia. Po czwarte, standard separacji ról: rozdzielenie kompetencji kontaktu z instytucjami, pracy z grupą, bezpieczeństwa, techniki i dokumentacji, co minimalizuje arbitralność i redukuje ryzyko eskalacji. Po piąte, standard uczciwej wyceny pracy: wynagrodzenie i wycena czasu pracy, w tym czasu przygotowawczego, debriefingu i pracy opiekuńczej, tak aby projekt nie był oparty na ukrytej eksploatacji. Po szóste, standard buforów: rezerwy czasowe i finansowe na przerwanie i zmianę trybu, które czynią prawo do przerwania realnym, a nie deklaratywnym.

Taki zestaw standardów pozwala zbudować wskaźniki, które są kompatybilne z kulturą audytu, ale nie są przemocowe. Wskaźniki rachunku wrażliwego nie są wskaźnikami emocjonalnej „poprawy” uczestnika, tylko wskaźnikami jakości infrastruktury procesu. Mogą obejmować: procent czasu i budżetu przeznaczony na przygotowanie niewidzialne; udział kosztów pośrednich w budżecie; liczbę osób w zespole w relacji do liczby uczestników (wskaźnik bezpieczeństwa organizacyjnego); liczbę przełączeń trybu w trakcie realizacji; liczbę przerwań i ich obsłużenie proceduralne; czas reakcji na sygnały eskalacyjne; liczbę incydentów i sposób ich dokumentacji (bez danych wrażliwych); zgodność dokumentacji z protokołem poufności; poziom dostępności (np. liczba adaptacji, liczba alternatywnych form uczestnictwa); a także wskaźniki jakości partnerstw, takie jak podział odpowiedzialności i ryzyka opisany w umowach. Takie wskaźniki są twarde, ale nie są przemocowe, bo nie wymagają „dowodów” w postaci intymnych historii.

Rachunek wrażliwy ma też wymiar negocjacyjny wobec instytucji finansujących. W rozmowie o koszt–efekt psychoperformans powinien umieć wykazać, że część kosztów, które instytucje uznają za „zbędne”, jest w istocie kosztem redukcji ryzyka i kosztem utrzymania standardów. To jest analogiczne do logiki high-reliability organizations (Weick, Sutcliffe): organizacje wysokiej niezawodności inwestują w procedury, redundancje i monitoring, bo wiedzą, że koszt awarii jest większy niż koszt prewencji. Psychoperformans, jako praktyka operująca na relacjach i potencjalnych napięciach, powinien argumentować podobnie: deeskalacja i prawo do przerwania są redundancją, ale redundancją etyczną. W tym sensie rachunek wrażliwy nie jest „miękki”; jest rygorystyczny, bo wymaga inwestycji w niewidzialne mechanizmy.

Kluczowym punktem jest także praca z „efektem” w języku, który jest naukowo i instytucjonalnie zrozumiały, a zarazem nie jest redukcjonistyczny. Tu przydatne są dwie ramy: capability approach (Sen, Nussbaum) i wartość publiczna (Moore). Psychoperformans nie obiecuje, że „naprawi” ludzi; obiecuje, że zbuduje warunki, w których zwiększa się przestrzeń możliwych działań, w których konflikt może być utrzymany bez eskalacji, a uczestnik może zachować autonomię. W tym języku efektem jest zwiększenie zdolności do przerwania, do negocjacji granic, do współobecności, do mediacji, do utrzymania poufności; efektem jest też zbudowanie mikroinstytucji troski i bezpieczeństwa symbolicznego. Te efekty można opisywać przez dowody procesu: protokoły, standardy, wskaźniki infrastruktury. To jest naukowo solidne,

bo opiera się na mechanizmach i na warunkach brzegowych, a nie na spektakularnych narracjach.

Domknięcie podrozdziału wymaga podkreślenia jednej zasady nadrzędnej: rachunek koszt–efekt w psychoperformansie jest jednocześnie narzędziem ekonomicznym i narzędziem etycznym, a jego podstawową funkcją jest ochrona praktyki przed przemocą „dowiezienia" i przed kolonizacją przez metryki. Jeżeli projekt jest rozliczany wyłącznie przez frekwencję i widzialność, powstaje presja na ekspozycję i spektakl; jeżeli jest rozliczany przez rachunek wrażliwy, powstaje presja na standardy odpowiedzialności, które są istotą psychoperformansu. W tym sensie rachunek wrażliwy nie jest alternatywą dla ekonomii; jest ekonomią świadomą, że w kulturze koszt i efekt są zawsze polityczne, bo są zawsze związane z władzą definiowania wartości.

45.3. Produkcja, logistyka, łańcuch wartości i wycena pracy

Produkcja psychoperformansu jest w praktyce aparatem organizacyjnym, który współkonstytuuje formę równie silnie jak kompozycja kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt; nie jest więc „zapleczem", lecz warstwą sprawczą, która determinuje, czy plan sytuacyjny może zostać zrealizowany w standardzie etycznym, bezpieczeństwa i jakości. W ujęciu Howarda S. Beckera psychoperformans funkcjonuje w świecie sztuki jako efekt kooperacji: rezultat powstaje dzięki sieci ról, konwencji, infrastruktury technicznej i administracyjnej oraz negocjacji między aktorami o zróżnicowanej władzy. Pierre-Michel Menger dodaje do tego strukturę projektu i portfelowość pracy: produkcja rozgrywa się w logice zadań, krótkich kontraktów, niepewności i wieloźródłowości zasobów. David Throsby i Richard Caves podkreślają zaś, że jest to produkcja dóbr o wysokiej niepewności jakościowej i dużej wrażliwości na reputację, co w praktyce oznacza, iż błędy organizacyjne nie są „neutralne": potrafią trwale uszkodzić zaufanie uczestników, partnerów, społeczności i instytucji, a więc uszkodzić kapitał relacyjny, na którym psychoperformans w znacznej mierze się opiera.

Jeżeli w klasycznej teorii przedsiębiorstwa Michael E. Porter mówi o łańcuchu wartości jako o sekwencji aktywności, które wytwarzają wartość dla odbiorcy, to w psychoperformansie łańcuch wartości musi zostać przeformułowany tak, by nie redukować wartości do konsumpcji doświadczenia. Wartość psychoperformansu jest w dużej mierze wartością proceduralną: powstaje wtedy, gdy infrastruktura produkcyjna umożliwia odwracalność, deeskalację, prawo do przerwania, ochronę poufności i uczciwą wycenę pracy. Innymi słowy, wartość nie jest wyłącznie efektem „estetycznego wyniku", lecz efektem jakości governance, czyli sposobu zarządzania decyzjami, ryzykiem, rolami oraz przepływami zasobów. W języku teorii kosztów transakcyjnych Olivera E. Williamsona oznacza to, że kluczowym celem produkcji nie jest minimalizacja kosztu w sensie potocznym, lecz minimalizacja kosztów oportunizmu, błędów koordynacyjnych oraz kosztów wynikających z niepełności kontraktu w sytuacji, gdzie część stanów świata jest nieprzewidywalna i nie powinna być „wypychana" na uczestnika.

Produkcję psychoperformansu można opisać jako system przepływów w czterech wymiarach: przepływ ludzi (uczestnicy, zespół, partnerzy, służby, publiczność przypadkowa), przepływ rzeczy (obiekty–klucze, technika, materiały, dokumenty, elementy scenograficzne i

zabezpieczenia), przepływ informacji (zgody, protokoły bezpieczeństwa, komunikacja ról, sygnały progowe, harmonogramy, instrukcje), oraz przepływ ryzyka (kto ponosi konsekwencje przerwania, awarii, interwencji, eskalacji konfliktu, utraty poufności). W praktyce zarządczej do opisu takiego systemu stosuje się narzędzia znane z zarządzania projektami: struktura podziału pracy WBS, mapowanie zależności i ścieżki krytycznej CPM, macierze odpowiedzialności typu RACI, zarządzanie zmianą i ryzykiem zgodnie z logiką ISO 31000. Te narzędzia nie są biurokratycznym ornamentem; w psychoperformansie są mechanizmami ochrony autonomii, ponieważ im lepiej zaprojektowane przepływy, tym mniejsza presja „improwizacji na ludziach", czyli przerzucania kosztu chaosu na uczestnika.

W tym miejscu trzeba wprost nazwać różnicę między improwizacją artystyczną a improwizacją organizacyjną. Improwizacja artystyczna może być świadomie zaprojektowaną cechą formy; improwizacja organizacyjna jest zwykle deficytem, który zwiększa ryzyko eskalacji i naruszeń. Psychoperformans, jako praktyka, która ma prawo do przerwania i odroczenia, wymaga redundancji organizacyjnej: minimalnych „nadmiarów" zasobów i kompetencji, które pozwalają bez przemocy przełączyć tryb, zmienić konfigurację przestrzeni, wyciszyć kanały, zabezpieczyć obiekt–klucz i zakończyć działanie bez upokorzenia. W teorii organizacji wysokiej niezawodności (Karl E. Weick, Kathleen M. Sutcliffe) redundancja i wrażliwość na sygnały są fundamentem bezpieczeństwa; psychoperformans powinien internalizować tę logikę, bo pracuje w środowisku, gdzie „incydent" jest często produkowany nie przez intencję, lecz przez nieporozumienie ramy sytuacyjnej i przez kumulację mikro-błędów.

Centralnym pojęciem produkcyjnym staje się więc reżim decyzji: kto i na jakiej podstawie podejmuje decyzję o przełączeniu, o przerwaniu, o zmianie miejsca, o zmianie intensywności, o wejściu w interakcję z zarządcą przestrzeni, o ograniczeniu dokumentacji. Jeżeli decyzje są rozproszone bez protokołu, rośnie ryzyko konfliktu kompetencyjnego; jeżeli decyzje są scentralizowane bez mechanizmów kontroli, rośnie ryzyko arbitralności. Dlatego governance psychoperformansu wymaga projektowania ról i ich kompetencji w sposób, który w zarządzaniu ryzykiem nazwano by rozdziałem funkcji: osoba odpowiedzialna za kontakt z instytucją i służbami nie powinna jednocześnie prowadzić pracy procesowej z uczestnikami; osoba odpowiedzialna za dokumentację nie powinna być osobą, która decyduje o przerwaniach, bo dokumentacja ma tendencję do wytwarzania presji „zapiszmy, bo inaczej nic nie będzie"; osoba odpowiedzialna za bezpieczeństwo i deeskalację musi mieć realną władzę operacyjną, a nie funkcję dekoracyjną. Ten rozdział kompetencji jest w psychoperformansie odpowiednikiem separacji obowiązków w audycie i w kontroli wewnętrznej, znanej z systemów COSO: chodzi o to, by ograniczyć ryzyko błędu i nadużycia wynikające z koncentracji władzy w jednym miejscu.

Łańcuch wartości psychoperformansu należy zatem opisywać jako łańcuch wartości odpowiedzialności. W fazie pre-produkcji wartość powstaje przez rozpoznanie kontekstu, negocjacje, przygotowanie planu sytuacyjnego, projekt obiektów–kluczy jako bezpiecznych operatorów znaczeń, przygotowanie protokołów zgód i poufności, trening zespołu w matrycy przełączeń oraz budowę scenariuszy przerwania i odroczenia. W fazie produkcji wartość powstaje przez utrzymanie warunków: kontrolę przepływów, modulację kanałów, gotowość przełączeń, ochronę granic uczestnika i minimalizację przemocy obiegu. W fazie post-produkcji wartość powstaje przez debriefing, audyt mechanizmów, archiwizację protokołową bez wrażliwych danych, rozliczenie pracy bez przerzucania kosztów na słabszych oraz utrzymanie relacji z partnerami i społecznościami. Ten opis jest istotny, bo w kulturze projektowej sektorów

kreatywnych często przecenia się „dzień wydarzenia”, a niedoszacowuje pre- i post-produkcję; w psychoperformansie jest to błąd strukturalny, bo to właśnie pre- i post-produkcja niosą główne koszty etyczne i bezpieczeństwa.

Logistyka w psychoperformansie nie jest wyłącznie transportem, lecz zarządzaniem łańcuchem odpowiedzialności rzeczy. Obiekt–klucz, ponieważ jest materialnym operatorem znaczeń, posiada jednocześnie status artefaktu symbolicznego i status przedmiotu, który musi być bezpieczny, mobilny, odporny na uszkodzenia i możliwy do natychmiastowego zabezpieczenia. W praktyce oznacza to potrzebę „łańcucha opieki” nad obiektem: od wytworzenia lub pozyskania, przez transport, magazynowanie, przygotowanie, użytkowanie, demontaż, czyszczenie, serwis, aż po archiwum. W zarządzaniu logistycznym analogiczne procesy opisuje się jako control of custody i asset management; w psychoperformansie ten rygor ma wymiar etyczny, bo awaria obiektu–klucza w krytycznym momencie może uruchomić eskalację, a nie tylko „zepsuć estetykę”. Logistyka obejmuje też przepływ dokumentów: zgód, protokołów, instrukcji, harmonogramów, a więc system informacji, który musi działać w czasie rzeczywistym bez chaosu i bez nadmiaru.

Cykl życia projektu psychoperformansowego można opisać jako sekwencję faz i bram decyzyjnych, które w zarządzaniu projektami odpowiadają modelom stage-gate, a w produkcji performatywnej funkcjonują jako rytm pre-produkcji, produkcji i post-produkcji. Różnica polega na tym, że w psychoperformansie bramy decyzyjne muszą uwzględniać kryteria etyczne i kryteria ryzyka w równym stopniu jak kryteria budżetowe. Innymi słowy: nie wystarczy, że projekt jest „możliwy do zrobienia”; musi być możliwy do zrobienia bez przemocy ekonomicznej i bez przemocy proceduralnej wobec uczestników. W praktyce oznacza to wprowadzenie trzech rodzajów bram: bramy koncepcyjnej, bramy bezpieczeństwa i bramy finansowej, które powinny zostać zestrojone, ale nie mogą być ze sobą utożsamione. Jeżeli brama finansowa dominuje, powstaje presja „dowiezienia” kosztem prawa do przerwania; jeżeli brama koncepcyjna dominuje, ryzyko organizacyjne i prawne bywa wypierane; jeżeli brama bezpieczeństwa dominuje bez zrozumienia formy, praktyka zostaje znormalizowana do procedury pozbawionej sensu. Kompetencja produkcyjna w psychoperformansie polega na utrzymaniu równowagi między tymi bramami.

Faza inicjacji w cyklu życia projektu obejmuje sformułowanie celu, ale w psychoperformansie cel musi zostać rozpisany jako zestaw warunków i mechanizmów, a nie jako obietnica rezultatu. W praktyce inicjacja obejmuje: mapowanie kontekstu społecznego i instytucjonalnego, identyfikację interesariuszy (Freeman), identyfikację porządków normatywnych, określenie granic poufności, definicję obiektu–klucza i jego funkcji, wstępny model matrycy przełączeń kanałów, oraz wstępny profil ryzyka. Ryzyko obejmuje nie tylko bezpieczeństwo fizyczne, lecz także bezpieczeństwo symboliczne, ryzyko przemocy archiwalnej, ryzyko konfliktu w przestrzeni publicznej, ryzyko reputacyjne i ryzyko finansowe. W zarządzaniu ryzykiem zgodnie z ISO 31000 ryzyko jest funkcją prawdopodobieństwa i konsekwencji, ale w psychoperformansie konsekwencje nie mogą być liczone wyłącznie w pieniądzu; obejmują konsekwencje relacyjne i konsekwencje etyczne. W praktyce inicjacja kończy się pierwszą bramą: czy projekt da się zaprojektować tak, by prawo do przerwania było realne, a nie deklaratywne. Jeżeli odpowiedź brzmi nie, projekt wymaga zmiany skali, zmiany formatu lub zmiany finansowania.

Faza planowania w psychoperformansie powinna być skonstruowana jako integralny projekt produkcyjno-etyczny. Standardem jest tu budowa struktury podziału pracy WBS oraz harmonogramu w logice zależności, ale w psychoperformansie należy dodać dwie warstwy: warstwę matrycy przełączeń oraz warstwę protokołów poufności i deeskalacji. WBS powinien obejmować działania niewidzialne: szkolenia zespołu w trybach przełączeń, próby proceduralne, testy przestrzeni, testy obiektu–klucza jako narzędzia przełączenia, przygotowanie stref o różnej widzialności, przygotowanie procedur kontaktu z instytucjami i służbami, przygotowanie dokumentacji protokołowej. Harmonogram powinien uwzględniać bufory czasowe i rezerwy organizacyjne, bo bez nich projekt staje się kruchy. W praktyce planowanie obejmuje również macierz odpowiedzialności RACI: kto jest odpowiedzialny, kto zatwierdza, kto konsultuje, kto jest informowany. W psychoperformansie RACI ma funkcję bezpieczeństwa: zapobiega chaosowi decyzyjnemu w sytuacjach napięcia.

W tym miejscu ujawnia się kluczowy problem: wiele projektów kultury cierpi na niedoszacowanie ról produkcyjnych, co prowadzi do przeciążenia lidera, a następnie do improwizacji organizacyjnej. Psychoperformans nie może sobie na to pozwolić, ponieważ praca z konfliktem i z deeskalacją wymaga, aby lider formy nie był jednocześnie „wszystkim": producentem, księgowym, technikiem, mediatorem i dokumentalistą. Jest to klasyczny mechanizm ryzyka organizacyjnego: koncentracja funkcji zwiększa prawdopodobieństwo błędu i nadużycia, a w projektach relacyjnych zwiększa też ryzyko naruszenia granic uczestnika. Z tego powodu planowanie powinno explicite obejmować: rolę produkcyjną (producent/koordynator), rolę opiekuńczo-procesową (prowadzący proces), rolę bezpieczeństwa i deeskalacji (koordynator bezpieczeństwa), rolę techniczną (światło/dźwięk/obiekt), rolę kontaktu instytucjonalnego i prawnego (łącznik z instytucją i przestrzenią), oraz rolę dokumentacji protokołowej. W małych projektach jedna osoba może pełnić dwie role, ale nie powinno się łączyć ról, które wytwarzają konflikt interesów: dokumentacja z decyzją o przerwaniu, kontakt instytucjonalny z pracą procesową, technika z bezpieczeństwem w sytuacjach wysokiego ryzyka.

Faza pre-produkcji obejmuje zakup i przygotowanie zasobów, ale w psychoperformansie jest to także faza „kalibracji etycznej". Kalibracja polega na doprecyzowaniu granic: jakie dane są zbierane, jakie nie są zbierane, jak wygląda protokół zgody, jak wygląda protokół wycofania zgody, jak wygląda komunikacja w sytuacji kryzysu, gdzie są strefy poufności, jak wygląda matryca przełączeń. Kalibracja obejmuje także ustalenie parametrów dokumentacji: co dokumentujemy (mechanizmy, protokoły, artefakty), a czego nie dokumentujemy (momenty wrażliwe, twarze uczestników, sytuacje deeskalacji). W kulturze produkcji często zakłada się, że dokumentacja jest „zawsze dobra", bo buduje portfolio i dowody; w psychoperformansie dokumentacja jest ryzykiem, które trzeba zarządzać. To jest element łańcucha wartości: wartość powstaje nie przez nadmiar widzialności, lecz przez ochronę nieprzezroczystości tam, gdzie jest to konieczne.

Logistyka pre-produkcji obejmuje również zarządzanie zasobami materialnymi: obiekt–klucz, technika i materiały muszą być nie tylko dostępne, ale także zgodne ze standardem bezpieczeństwa. W praktyce oznacza to protokoły: kontrola stanu, transport w opakowaniach zabezpieczających, magazynowanie, testy. W projektach z elementem przestrzeni publicznej dochodzi jeszcze aspekt „czytelności" obiektu: obiekt–klucz nie może być łatwo odczytany jako zagrożenie, a jeżeli istnieje takie ryzyko, musi być przewidziana procedura natychmiastowego

przełączenia i zabezpieczenia. Jest to logika prewencji, analogiczna do zarządzania bezpieczeństwem w wydarzeniach masowych, ale dostosowana do mikroskali i do etyki relacyjnej.

Faza produkcji, czyli realizacji, w psychoperformansie powinna być traktowana jak praca systemu w czasie rzeczywistym. W zarządzaniu operacyjnym mówi się o monitoringu i kontroli odchyleń; w psychoperformansie monitoring dotyczy sygnałów progowych: zmian nastroju, wzrostu napięcia, ryzyka konfliktu, zmian w otoczeniu, interwencji przypadkowych świadków, pojawienia się służb lub ochrony, rosnącej widzialności platformowej. Odpowiedzią na sygnały progowe jest przełączenie trybu. W praktyce oznacza to, że zespół musi komunikować się w sposób dyskretny i szybki, co wymaga ustalonych wcześniej sygnałów i protokołów. Tu znów wraca teoria organizacji wysokiej niezawodności: preoccupation with failure, sensitivity to operations, reluctance to simplify. Psychoperformans musi być wrażliwy na małe sygnały, bo w przestrzeni publicznej eskalacja może pojawić się gwałtownie.

Faza post-produkcji obejmuje debriefing, rozliczenie, archiwizację i utrzymanie relacji. Debriefing powinien mieć charakter audytu mechanizmów, nie oceny osób: co działało, gdzie zawiodły bufory, czy prawo do przerwania było realne, czy dokumentacja była etyczna, czy separacja ról była zachowana. Rozliczenie obejmuje nie tylko finanse, lecz także rozliczenie pracy: czy czas pracy został uwzględniony, czy koszty pośrednie nie zostały „połknięte", czy w zespole nie wytworzyła się przemoc ekonomiczna. Archiwizacja powinna być protokołowa: dokumentować narzędzia, mechanizmy i standardy, a nie intymność uczestników. Utrzymanie relacji z partnerami ma znaczenie strategiczne: w logice portfelowości i reputacji (Caves) zaufanie jest zasobem, który obniża koszty transakcyjne w przyszłości.

Łańcuch wartości psychoperformansu w środowisku wieloaktorowym należy rozumieć jako układ kooperacji i koordynacji, w którym „wartość" nie jest prostą nadwyżką estetyczną, lecz rezultatem kompatybilności reżimów: reżimu artystycznego, reżimu instytucjonalnego, reżimu prawno-organizacyjnego, reżimu bezpieczeństwa oraz reżimu ekonomicznego. To, co Michael E. Porter ujmował w kategoriach aktywności podstawowych i wspierających, w praktykach procesualnych wymaga dołożenia wymiaru normatywnego: aktywność jest wartościotwórcza dopiero wtedy, gdy nie niszczy warunków zaufania i nie uruchamia przemocy proceduralnej. W języku ekonomii instytucjonalnej oznacza to, że projekt nie może opierać się wyłącznie na maksymalizacji efektywności kosztowej; musi minimalizować koszty transakcyjne, koszty oportunizmu i koszty błędów koordynacyjnych, które w polu relacyjnym przekładają się bezpośrednio na straty reputacyjne i straty kapitału relacyjnego. Oliver E. Williamson traktował koszty transakcyjne jako centralną kategorię analizy organizacji; w psychoperformansie kategoria ta staje się niemal kategorią etyczną, bo koszty transakcyjne rosną gwałtownie tam, gdzie brakuje jasności ról, brakuje zaufania do procedur i brakuje stabilnego governance.

W praktyce łańcuch wartości psychoperformansu ma strukturę „sieciową", a nie liniową. Teorie osadzenia ekonomicznego (Mark Granovetter) oraz analizy governance sieciowego (R. A. W. Rhodes) wskazują, że w wielu polach nie ma jednego centrum sterującego, a koordynacja odbywa się przez relacje, negocjacje, normy i wymianę zasobów między aktorami o różnej władzy. To szczególnie prawdziwe w projektach realizowanych w instytucjach kultury, w partnerstwach międzysektorowych, w przestrzeni publicznej, a także w układach, gdzie pojawiają się podmioty infrastrukturalne: zarządcy nieruchomości, operatorzy techniczni, firmy

ochrony, ubezpieczyciele, podwykonawcy. W takim układzie łańcuch wartości psychoperformansu powinien być mapowany jako mapa zależności i ryzyk: kto dostarcza jakie zasoby, kto posiada jakie kompetencje decyzyjne, kto ma prawo weta, kto ponosi odpowiedzialność w razie incydentu, kto odpowiada za poufność, kto odpowiada za logistykę obiektu–klucza, kto odpowiada za dokumentację protokołową. Mapowanie nie służy „kontroli", lecz redukcji niepewności i redukcji konfliktów kompetencyjnych. W przeciwnym razie projekt wchodzi w tryb improwizacji instytucjonalnej, w którym najczęściej cierpią: uczestnik, wykonawcy o najsłabszej pozycji, oraz sama forma, która zostaje wymuszona do skrótów.

Z perspektywy socjologii instytucjonalnej Paul DiMaggio i Walter W. Powell opisali mechanizmy izomorfizmu: organizacje upodabniają się do siebie przez presje regulacyjne, normatywne i mimetyczne. W produkcji psychoperformansu izomorfizm objawia się jako presja, aby projekt „wyglądał jak standardowe wydarzenie", miał przewidywalną dramaturgię, przewidywalne wskaźniki, przewidywalny produkt komunikacyjny. Jeżeli zespół produkcyjny nie potrafi zarządzać tą presją, łańcuch wartości zostaje przestawiony: zamiast wytwarzać warunki odwracalności i deeskalacji, wytwarza warunki widowiskowości i „dowiezienia". Odpowiedzią jest projektowanie umów i procedur partnerstwa jako narzędzi ochrony rdzenia praktyki. Partnerstwa nie mogą być oparte wyłącznie na ogólnikowym „współdziałaniu"; muszą precyzować podział odpowiedzialności, podział ryzyka, reżim dokumentacji, reżim komunikacji, zasady wizerunkowe, zasady dostępności i zasady przerwania. W literaturze o collaborative governance (Chris Ansell, Alison Gash) podkreśla się, że współzarządzanie wymaga jasnej struktury procesu i mechanizmów rozwiązywania sporów; w psychoperformansie te mechanizmy muszą dodatkowo zawierać procedury deeskalacji oraz procedury ochrony poufności jako warunki niepodlegające negocjacji ad hoc.

Umowa w produkcji psychoperformansu pełni funkcję epistemiczną: określa, co w praktyce jest „realne", a co jest tylko deklaracją. Jeżeli umowa nie zawiera zapisów o buforach, o możliwości zmiany trybu, o procedurach przerwania, o ograniczeniu dokumentacji, to rdzeń etyczny praktyki staje się zależny od dobrej woli, czyli od relacji władzy. W zarządzaniu kontraktami i w teorii pryncypał–agent jest to klasyczny błąd: brak formalizacji w obszarze konfliktogennym zwiększa pole oportunizmu i zwiększa presję na słabszą stronę. W psychoperformansie słabszą stroną jest zwykle zespół wykonawczy i uczestnicy, bo instytucja lub sponsor może wymuszać „ciągłość programu". Dlatego kontraktowanie powinno obejmować trzy segmenty: segment zasobów (co kto daje), segment odpowiedzialności (kto za co odpowiada), segment przełączeń (co się dzieje, gdy projekt zmienia tryb). Segment przełączeń jest kluczowy: musi przewidywać możliwość odroczenia, możliwość przerwania, możliwość zmiany miejsca, możliwość zmiany natężenia kanałów, a także konsekwencje budżetowe i komunikacyjne tych zmian. Bez segmentu przełączeń psychoperformans jest ekonomicznie kruchy, bo każde nieprzewidziane zdarzenie zamienia się w konflikt lub w przemoc „dowiezienia".

Logistyka i łańcuch dostaw w psychoperformansie wymagają także ujęcia w kategoriach zarządzania zasobami (asset management) oraz ciągłości operacyjnej. W praktykach artystycznych często miesza się zasób prywatny i zasób projektowy: sprzęt, rekwizyty, materiały, przestrzenie magazynowe, transport. Taka „nieformalna" logistyka bywa w krótkim terminie tańsza, ale w długim terminie produkuje koszty ukryte i ryzyka: uszkodzenia, opóźnienia, brak kompatybilności, niejasność odpowiedzialności, a także wypalenie wynikające

z permanentnego przeciążenia. Psychoperformans, jako praktyka portfelowa, powinien dążyć do rozdzielania CAPEX i OPEX: co jest inwestycją w trwałą infrastrukturę (np. zestawy materiałów, obiekty–klucze o długim cyklu życia, pojemniki transportowe, elementy scenografii i zabezpieczeń), a co jest kosztem operacyjnym danego projektu (transport, wynajem, serwis, materiały jednorazowe). W logistyce oznacza to prowadzenie rejestru zasobów, planów serwisowania, harmonogramów odnowienia, a w projektach wielomiejscowych także projektowanie „pakietów mobilnych", które minimalizują ryzyko braków. W kategoriach zarządzania ryzykiem jest to redukcja punktów awarii; w kategoriach etycznych jest to redukcja presji improwizacyjnej, która w krytycznych momentach zawsze obciąża uczestników.

W tym samym obszarze mieści się zarządzanie informacją jako element łańcucha wartości. Psychoperformans wymaga protokołów: protokołu zgód, protokołu poufności, protokołu dokumentacji, protokołu przełączeń, protokołu incydentów, protokołu debriefingu. Te protokoły są „produktem" projektu, ale są także jego mechanizmem bezpieczeństwa. Zarządzanie informacją musi zatem respektować zasadę minimalizacji danych i zasadę celowości: gromadzi się tylko to, co jest konieczne do organizacji i bezpieczeństwa, oraz chroni się to przed niekontrolowanym obiegiem. W organizacjach mówi się o governance danych; w psychoperformansie governance danych jest częścią governance całej formy, ponieważ dokumentacja ma tendencję do kolonizowania procesu. Jeżeli komunikacja jest projektowana pod widzialność, a nie pod standardy, to łańcuch wartości przestawia się na produkcję śladu, a nie na produkcję warunków. W takim układzie rośnie ryzyko, że dokumentacja zacznie generować decyzje: nie przerywamy, bo „to ważny moment do nagrania". Ten mechanizm trzeba neutralizować, rozdzielając rolę dokumentacji od roli decyzji operacyjnych oraz ustanawiając twarde granice dokumentowalności.

Istotne jest również mapowanie łańcucha wartości w relacji do publiczności i do „interesariuszy przypadkowych", czyli tych, którzy nie są stroną projektu, ale współtworzą jego warunki w przestrzeni publicznej: przechodnie, sąsiedzi, użytkownicy miejsca, ochrona, administracja. W projektach site-specific oraz w działaniach miejskich ta warstwa jest kluczowa, bo generuje koszty transakcyjne i ryzyka interpretacyjne. Z tego powodu w produkcji psychoperformansu trzeba wprowadzić kategorię „kosztu ramy": kosztu wytworzenia czytelności działania jako pokojowego, nieagresywnego, odwracalnego i odpowiedzialnego. Koszt ramy obejmuje przygotowanie przestrzeni, obecność osób funkcyjnych, oznaczenie stref i przejść, gotowość przełączeń, oraz zdolność do szybkiej komunikacji z zarządcą. W wielu projektach artystycznych koszt ramy jest pomijany, bo uznaje się go za „nieartystyczny"; w psychoperformansie koszt ramy jest częścią wartości, bo bez ramy praktyka traci zdolność mediacji i staje się polem niekontrolowanej eskalacji.

Wreszcie: partnerstwa i instytucje są nie tylko źródłem zasobów, lecz także źródłem standardów. Produkcja psychoperformansu musi zatem projektować kompatybilność standardów, a nie tylko kompatybilność terminów. Instytucja może mieć standardy bezpieczeństwa, które są adekwatne dla eventu, ale nie dla praktyki relacyjnej; może mieć standardy komunikacji, które są adekwatne dla promocji, ale nie dla poufności; może mieć standardy rozliczeń, które są adekwatne dla produktu, ale nie dla procesu. Zadaniem producenta psychoperformansu jest wynegocjowanie takiej kompatybilności, aby standardy instytucji nie zniosły standardów praktyki. To jest praca translacyjna i praca władzy: praca, która wymaga kompetencji językowej, prawnej, organizacyjnej i etycznej zarazem. Bez niej

psychoperformans zostaje wchłonięty przez izomorfizm instytucjonalny, a jego łańcuch wartości zaczyna wytwarzać przede wszystkim to, co łatwo rozliczyć i łatwo pokazać.

Wycena pracy w psychoperformansie jest jednym z najtrudniejszych węzłów produkcyjnych, ponieważ łączy trzy sprzeczne presje: presję moralnej ekonomii pola sztuki, w której „poświęcenie" bywa normą, presję projektowej niepewności, która wypycha ryzyko na wykonawców, oraz presję instytucjonalnych limitów, które często nie obejmują kosztów pełnych. Jeżeli wycena jest zaniżona, psychoperformans finansuje się przemocą ekonomiczną, a ta przemoc przechodzi następnie w przemoc proceduralną: brakuje czasu na przygotowanie, brakuje ról bezpieczeństwa, brakuje buforów na przerwanie, rośnie improwizacja organizacyjna i eskalacja ryzyka. Jeżeli wycena jest zawyżona w sposób nieuzasadniony, projekt traci legitymację w negocjacjach i generuje konflikty z partnerami. Wycena w psychoperformansie musi więc być jednocześnie rygorystyczna, transparentna i etyczna, a w praktyce oznacza to przejście z estetyki „honorarium za występ" do rachunkowości pracy w cyklu życia projektu.

Punktem wyjścia jest rozpisanie pracy na kategorie czasu i odpowiedzialności. W zarządzaniu projektami standardem jest rozróżnienie pracy bezpośredniej i pośredniej, ale w psychoperformansie trzeba dodać kategorię pracy procesowej i pracy opiekuńczej, która nie jest dodatkiem, lecz rdzeniem jakości. Praca obejmuje: koncepcję i projekt planu sytuacyjnego, projekt obiektu–klucza jako operatora znaczeń i jako elementu logistyki, przygotowanie matrycy przełączeń kanałów, negocjacje i uzgodnienia instytucjonalne, przygotowanie przestrzeni, szkolenia zespołu, przygotowanie protokołów poufności i zgód, realizację sesji, debriefing, audyt mechanizmów, archiwizację protokołową, komunikację i sprawozdawczość. Każdy z tych segmentów ma inną stawkę odpowiedzialności i inne ryzyko; nie wolno ich spłaszczać do jednej stawki „za dzień". W praktyce profesjonalnej stosuje się modele stawek godzinowych lub dziennych skorelowanych z rolą, doświadczeniem i odpowiedzialnością, ale psychoperformans wymaga także uwzględnienia „premii ryzyka", bo część pracy odbywa się w środowiskach o podwyższonym ryzyku konfliktu i niepewności (np. przestrzeń publiczna), a część pracy obejmuje odpowiedzialność prawną i organizacyjną.

W teorii rynku pracy twórczej Pierre-Michel Menger opisywał segmentację i niepewność jako strukturalne cechy pól artystycznych, co w praktyce oznacza, że praca bywa wyceniana nie według kosztu reprodukcji, lecz według możliwości, reputacji i negocjacji. Psychoperformans powinien świadomie wyjść poza tę logikę w obszarach, które dotyczą bezpieczeństwa i opieki: nie można negocjować „w dół" ról bezpieczeństwa i deeskalacji, bo to jest negocjowanie w dół standardów etycznych. W tym sensie wycena pracy jest narzędziem ochrony praktyki: tam, gdzie finansowanie nie obejmuje ról krytycznych, należy albo zmienić skalę projektu, albo zmienić format, albo odmówić realizacji, bo realizacja byłaby przemocą.

Operacyjnie wycena powinna być oparta na dwóch równoległych narzędziach: budżecie kosztów pełnych w logice działań oraz kalkulacji stawek w oparciu o realny czas pracy. Budżet kosztów pełnych pokazuje, ile kosztuje projekt jako system; kalkulacja stawek pokazuje, jak ten koszt jest dystrybuowany między role i zadania. W praktyce trzeba również uwzględnić koszty pracy w trybie rozproszonym: praca nad projektem jest często fragmentaryczna, przerywana, wykonywana w nieciągłych blokach; to generuje koszty przełączania, które w ekonomii organizacji są realnym obciążeniem poznawczym i czasowym. Jeżeli instytucje płacą tylko za „dzień realizacji", koszt przełączania zostaje przerzucony na wykonawcę. W

psychoperformansie to jest szczególnie destrukcyjne, bo praca procesowa wymaga przygotowania i ciągłości refleksyjnej. Z tego powodu wycena musi obejmować czas przygotowania i czas domknięcia, a nie tylko czas widzialny.

Warto tu wprowadzić rozróżnienie pomiędzy wyceną zadaniową a wyceną retainerową. Wycena zadaniowa jest typowa dla grantów: płaci się za wykonanie określonych działań. Wycena retainerowa, czyli utrzymaniowa, jest typowa dla relacji instytucjonalnych i długich partnerstw: instytucja płaci za utrzymanie gotowości zespołu, narzędzi i standardów. Psychoperformans, który aspiruje do długiego trwania i do stabilności standardów, powinien dążyć do elementów retainerowych: utrzymanie zestawów obiektów–kluczy, utrzymanie protokołów, szkolenie zespołu, utrzymanie archiwum narzędzi, utrzymanie relacji z partnerami. W logice Baumola i Bowena taki model stabilizuje koszty w sektorze o ograniczonej produktywności; w logice Pfeffera i Salancika redukuje zależność od epizodycznych grantów; w logice etycznej zmniejsza presję na „przemoc dowiezienia".

Wycena pracy w psychoperformansie powinna także uwzględniać problem wartości niematerialnej i pracy, która buduje reputację i zaufanie, ale nie jest bezpośrednio opłacana. W ekonomii kultury mówi się o inwestycji w kapitał symboliczny i relacyjny, ale w praktyce to jest często usprawiedliwienie nieopłaconej pracy. Psychoperformans powinien rozróżniać inwestycję strategiczną od wyzysku: inwestycja strategiczna jest świadoma, ograniczona czasowo, ma jasno określony cel i nie narusza standardów bezpieczeństwa; wyzysk jest trwały, strukturalny, przerzuca koszty na wykonawcę i obniża standardy. Z tego powodu wycena powinna zawierać minimalne progi: minimalny skład zespołu, minimalny czas przygotowania, minimalny poziom rezerw, minimalne wynagrodzenia ról krytycznych. Te progi są analogiczne do minimalnych standardów w pracy socjalnej, w edukacji i w bezpieczeństwie wydarzeń: nie są negocjowalne, bo chronią ludzi.

Istotnym aspektem wyceny jest też zjawisko „podwójnej pracy" w projektach relacyjnych: prowadzący proces wykonuje pracę w czasie sesji, ale wykonuje też pracę regulacji i monitoringu przed i po, a także pracę emocjonalną w relacji z zespołem i instytucją. Arlie Russell Hochschild opisywała pracę emocjonalną jako wymaganie regulacji afektu w ramach roli; w psychoperformansie ta praca jest intensywna, bo obejmuje utrzymanie warunków bezpieczeństwa symbolicznego. Jeżeli nie jest wyceniona, przechodzi w wypalenie i w spadek jakości. Wycena musi więc obejmować pracę emocjonalną jako część czasu i odpowiedzialności, nie jako „naturalny talent".

Architektura wyceny w psychoperformansie powinna być budowana jak model operacyjny, który da się skalować, porównywać i negocjować bez utraty standardów. W praktyce oznacza to przejście od intuicyjnych „honorariów" do systemu stawek, pakietów i progów bezpieczeństwa, który jest kompatybilny z budżetami grantowymi, z umowami instytucjonalnymi i z partnerstwami, a jednocześnie ujawnia koszty pełne. W literaturze zarządczej i finansowej analogiczne rozwiązania stosuje się w usługach profesjonalnych: kancelarie prawne, firmy doradcze, firmy inżynieryjne budują cenniki ról, poziomów seniority i typów zadań, a następnie pakietują je w produkty kontraktowe. Psychoperformans, jeżeli ma działać stabilnie i etycznie, musi przyjąć podobną dojrzałość organizacyjną, bez popadania w rynkową redukcję sensu. Tu „produkt" nie jest widowiskiem, tylko kompletnym zestawem usług

i standardów: przygotowanie, realizacja, bezpieczeństwo, dokumentacja protokołowa, debriefing i archiwum narzędzi.

Pierwszym krokiem jest zdefiniowanie ról i ich poziomów odpowiedzialności. Minimalny zestaw ról w psychoperformansie obejmuje: producent/koordynator (odpowiedzialność za budżet, harmonogram, partnerstwa, logistykę i zgodność proceduralną), prowadzący proces (odpowiedzialność za strukturę działania, matrycę przełączeń i utrzymanie warunków relacyjnych), koordynator bezpieczeństwa i deeskalacji (odpowiedzialność za sygnały progowe, przełączenia, przerwanie, relację z przestrzenią), technik kanałów (światło/dźwięk/obiekt, czasem obraz), odpowiedzialny za dokumentację protokołową i archiwizację, oraz funkcje wspierające: asystent produkcji, opiekun dostępności, łącznik instytucjonalny. W małych projektach role mogą być łączone, ale cennik musi rozróżniać je formalnie, aby instytucja nie mogła „zniknąć" pracy przez jej nienazwanie. Wycena zaczyna się od nazwania: nienazwana praca jest pracą niewycenioną i podatną na wyzysk.

Drugim krokiem jest rozpisanie typów zadań jako jednostek rozliczeniowych. W psychoperformansie sensowne są co najmniej cztery typy jednostek: jednostka przygotowania (np. blok 3–4 godziny pracy projektowej i logistycznej), jednostka realizacji (np. blok sesji z czasem przed i po), jednostka bezpieczeństwa (dyżur i gotowość do przełączeń w czasie działania oraz przygotowanie scenariuszy), oraz jednostka domknięcia (debriefing, audyt mechanizmów, rozliczenia, archiwizacja protokołów). Z perspektywy rachunku kosztów działań (Kaplan, Cooper) jednostki te odpowiadają aktywnościom, które generują koszty. Każda jednostka ma przypisany czas, zasoby i odpowiedzialność. Warto zwrócić uwagę, że w psychoperformansie jednostka realizacji nigdy nie jest tylko „czasem na scenie"; jest obudowana czasem rozruchu, kalibracji, testów, przygotowania przestrzeni i domknięcia. Jeżeli w wycenie nie ma tej obudowy, projekt wchodzi w tryb improwizacji organizacyjnej.

Trzecim krokiem jest zbudowanie progów minimalnych, czyli standardów, które wyznaczają dolną granicę składu i kosztu, poniżej której projekt staje się etycznie niewykonalny. Progi minimalne obejmują: minimalny skład zespołu (np. nie prowadzi się pracy procesowej w warunkach publicznych bez osoby bezpieczeństwa), minimalne bufory czasowe (np. czas na przerwanie i przełączenie), minimalne rezerwy budżetowe (na odroczenie i zmianę trybu), minimalne koszty logistyki obiektu–klucza (transport, zabezpieczenia), minimalne koszty dostępności, minimalne koszty ubezpieczenia i zgodności proceduralnej. Progi są istotne, bo pozwalają negocjować z instytucją w sposób profesjonalny: nie „chcemy więcej", tylko „poniżej tego standardu projekt traci możliwość realizacji prawa do przerwania i bezpieczeństwa". To jest język, który instytucje rozumieją, bo jest językiem ryzyka i odpowiedzialności, a nie językiem kaprysu.

Czwartym krokiem jest rozróżnienie kosztów stałych i zmiennych oraz kalkulacja kosztu marginalnego skali. Koszty stałe w psychoperformansie obejmują: przygotowanie planu sytuacyjnego, projekt matrycy przełączeń, przygotowanie protokołów, część logistyki i administracji, archiwizację narzędzi. Koszty zmienne rosną wraz ze skalą: czas sesji, obsługa bezpieczeństwa, materiały zużywalne, dostępność, transport, obsługa przestrzeni, czas debriefingu. Koszt marginalny jest kluczowy w negocjacjach: instytucje często chcą „więcej uczestników" bez wzrostu budżetu, co w praktyce oznacza przerzucanie kosztu marginalnego na wykonawcę i obniżanie bezpieczeństwa. Jeżeli producent potrafi pokazać strukturę kosztów

stałych i zmiennych, może obronić standardy: wzrost skali wymaga wzrostu kosztów zmiennych, bo inaczej projekt przechodzi w ryzyko i przemoc. W języku ekonomii jest to po prostu relacja między produkcją a nakładem, ale w praktyce kultury bywa ona wypierana przez mit „robienia więcej za mniej".

Piątym krokiem jest wbudowanie narzędzi uzasadniania kosztów, które są kompatybilne z instytucjonalną kulturą audytu. Instytucje pytają: dlaczego tyle osób, dlaczego tyle godzin, dlaczego koszty pośrednie, dlaczego rezerwy. Odpowiedź psychoperformansu powinna opierać się na logice niezawodności i ryzyka: redundancja jest kosztem prewencji; separacja ról jest kosztem redukcji konfliktu interesów; bufory są kosztem realnego prawa do przerwania; koszty pośrednie są kosztem zgodności i stabilności; archiwizacja protokołowa jest kosztem uczenia się organizacyjnego. To przypomina argumentację znaną z organizacji wysokiej niezawodności (Weick, Sutcliffe): inwestuje się w procedury i redundancje, bo koszt awarii jest wyższy niż koszt prewencji. W psychoperformansie awarią nie jest tylko „zepsuty event"; awarią może być naruszenie granic, utrata zaufania, eskalacja konfliktu i przemoc archiwalna.

Szóstym krokiem jest skonstruowanie „pakietów produkcyjnych" jako formy skalowania. Pakiet może być kameralny (mała grupa, przestrzeń kontrolowana), instytucjonalny (w instytucji kultury, z partnerami), miejský (przestrzeń publiczna, wysokie ryzyko ramy), rezydencyjny (długi czas, infrastruktura), oraz edukacyjny (warsztatowo-laboratoryjny). Każdy pakiet ma swoją typową strukturę kosztów i ról. Pakiety pozwalają prowadzić negocjacje bez każdorazowego „wynajdywania od nowa", a jednocześnie zachowują elastyczność, bo można je modyfikować. Z punktu widzenia łańcucha wartości pakiety stabilizują proces i obniżają koszty transakcyjne, bo instytucja dostaje czytelną ofertę, a zespół zachowuje standardy.

Siódmym krokiem jest integracja wyceny pracy z logistyką i łańcuchem dostaw. W praktyce wycena pracy musi uwzględniać czas i koszt obsługi zasobów: przygotowanie i serwis obiektów–kluczy, transport, montaż i demontaż, magazynowanie, kontrola stanu, utylizacja i odnowienie materiałów. W kulturze te koszty są często ukryte, bo wykonawca „ma swój samochód", „ma swój magazyn", „zrobi sam". Rachunek wrażliwy i rachunek kosztów pełnych wymagają ujawnienia tych kosztów, bo inaczej psychoperformans staje się eksploatacją zasobów prywatnych i pracą nieopłaconą. W długim terminie prowadzi to do degradacji infrastruktury i do wypalenia. Ujawnienie kosztów zasobów jest również elementem profesjonalizacji relacji z partnerami: partnerzy mogą dostarczyć zasoby rzeczowe, co zmniejsza koszty, ale tylko wtedy, gdy koszty są nazwane.

Model produkcyjny psychoperformansu da się najprecyzyjniej opisać jako usługę o wysokiej niezawodności, w której wytworem nie jest „wydarzenie", lecz podtrzymanie warunków procesualnych: warunków autonomii uczestnika, warunków odwracalności decyzji, warunków deeskalacji, warunków poufności oraz warunków uczciwej ekonomii pracy. To przesunięcie jest zasadnicze, bo pozwala wyrwać praktykę spod hegemonii dwóch dominujących reżimów kultury późnonowoczesnej: reżimu eventu oraz reżimu widzialności platformowej. W reżimie eventu produkcja jest podporządkowana punktowej kulminacji i dramaturgii „dowiezienia"; w reżimie widzialności platformowej produkcja jest podporządkowana ekstrakcji uwagi i afektu. Psychoperformans, o ile ma zachować swój charakter narzędzia mediacji i oporu bez przemocy, musi budować produkcję w logice odporności, którą Karl E. Weick i Kathleen M. Sutcliffe wiązali z kulturą organizacyjną wysokiej niezawodności: wrażliwością na operacje, gotowością do

przełączeń, nieufnością wobec uproszczeń, świadomą redundancją i uczeniem się z „prawie-błędów". W polu performatywnym oznacza to, że system produkcyjny jest częścią kompozycji: to nie tylko „koordynacja", ale urządzenie formy, które warunkuje możliwość etycznego działania.

W tym ujęciu łańcuch wartości psychoperformansu przestaje być łańcuchem dostarczania atrakcji, a staje się łańcuchem wytwarzania i podtrzymywania zaufania proceduralnego. Zaufanie proceduralne jest kategorią praktyczną: nie opiera się na charyzmie, lecz na tym, że uczestnik, zespół i partnerzy widzą spójność reguł, rozumieją kompetencje ról, wiedzą, kto podejmuje decyzje o przełączeniach, i rozpoznają, że prawo do przerwania jest realne, a nie retoryczne. W socjologii świata sztuki Becker pokazywał, że dzieło jest produktem kooperacji, a kooperacja wymaga konwencji; psychoperformans dopowiada, że konwencje muszą obejmować nie tylko estetykę, lecz także etykę, bezpieczeństwo i poufność. W ekonomii instytucjonalnej Williamson wskazywał, że tam, gdzie kontrakty są niepełne, governance musi minimalizować koszty oportunizmu; w psychoperformansie „oportunizm" nie jest wyłącznie kategorią ekonomiczną, lecz obejmuje sytuacje, w których presja instytucjonalna, wizerunkowa lub logistyczna próbuje zastąpić autonomię uczestnika logiką programu. Produkcja psychoperformansu powinna więc projektować governance jako ochronę przed oportunizmem wszystkich stron, włącznie z oportunizmem systemu kultury, który nagradza spektakl i karze odwracalność.

Najważniejszym instrumentem takiego governance jest formalizacja przełączeń: segment przełączeń w umowach, protokoły operacyjne, macierz odpowiedzialności oraz rezerwy umożliwiające realną zmianę trybu. Jeżeli segment przełączeń nie istnieje, praktyka jest ekonomicznie krucha, a kruchość ekonomiczna wytwarza przemoc: brak przerwania, brak buforów, naruszenia poufności, przyspieszenie i improwizacja organizacyjna. Kultura audytu, którą Michael Power analizował jako mechanizm instytucjonalnej wiary w kontrolę, dodatkowo wzmacnia kruchość, gdyż premiuje mierzalność i harmonogramową gładkość. Psychoperformans powinien zatem prowadzić podwójną politykę produkcyjną: z jednej strony odpowiadać na wymogi rozliczalności, z drugiej strony demaskować ich redukcjonizm, proponując miary infrastrukturalne, które nie są przemocowe. W tym miejscu wraca rachunek wrażliwy: miarą jakości nie jest „ile osób i jak było głośno", lecz czy mechanizmy przełączeń działały, czy separacja ról była zachowana, czy dokumentacja była zgodna z protokołem poufności, czy zespół utrzymał zdolność do przerwania bez sankcji i bez upokorzenia.

Wycena pracy, logistyka i produkcja spotykają się w jednym krytycznym miejscu: w decyzji, czy projekt jest w ogóle wykonalny w standardzie. W sektorze twórczym powszechne jest zjawisko, które Menger opisywał jako strukturalną niepewność i portfelowość: wykonawcy godzą się na niedoszacowanie, licząc na reputację i przyszłe projekty. Ten mechanizm w psychoperformansie jest szczególnie toksyczny, bo niedoszacowanie uderza w role bezpieczeństwa i w bufory, a więc w sam rdzeń etyczny. Dlatego w modelu dojrzałym wycena nie jest „negocjacją stawki", lecz negocjacją standardu. Jeżeli instytucja nie finansuje kosztów pełnych, nie znika koszt; koszt przechodzi w koszty ukryte, które ponoszą ludzie, a następnie ponosi je praktyka jako utrata niezawodności. Rachunek kosztów działań Kaplana i Coopera pozwala to ujawniać bez moralizowania: pokazuje, ile pracy jest konieczne, ile pracy jest niewidzialne, i gdzie są punkty ryzyka. W tym sensie profesjonalny budżet jest narzędziem etycznym: minimalizuje możliwość wypierania pracy opiekuńczej i emocjonalnej, którą

Hochschild opisywała jako pracę emocjonalną, a Tronto wiązała z etyką troski jako strukturą odpowiedzialności, a nie „prywatną wrażliwością".

Z punktu widzenia produkcji i logistyki dojrzały psychoperformans powinien działać na trzech poziomach infrastruktury. Poziom pierwszy to infrastruktura materialna: obiekty–klucze, technika kanałów światło i dźwięk, elementy przestrzeni, zabezpieczenia, transport i magazynowanie. Poziom drugi to infrastruktura informacyjna: protokoły, zgody, komunikacja ról, dokumentacja protokołowa, reżimy danych i archiwizacji. Poziom trzeci to infrastruktura relacyjna: kompetencje zespołu, procedury deeskalacji, kultura komunikacji, mechanizmy rozwiązywania sporów w partnerstwach. W klasycznych ujęciach zarządzania zasobami (asset management) rozdziela się cykl życia zasobów, ich serwis i ryzyko awarii; w psychoperformansie analogicznie należy projektować cykl życia obiektów–kluczy i techniki, ponieważ awaria materialna może uruchomić awarię relacyjną. Równocześnie governance danych i dokumentacji musi być bardziej rygorystyczne niż w typowych projektach kulturalnych, ponieważ dokumentacja w praktykach relacyjnych jest narzędziem władzy: może stać się przymusem, może stać się walutą wobec sponsorów, może stać się mechanizmem unieruchomienia prawa do przerwania. Dlatego dokumentacja w psychoperformansie powinna być podporządkowana zasadzie minimalizacji danych i zasadzie dowodu mechanizmu: dokumentuje się warunki, protokoły i narzędzia, a nie cudzą intymność.

Produkcja psychoperformansu w środowisku partnerstw wymaga kompetencji translacyjnej, która jest jednocześnie kompetencją polityczną. Granovetterowskie osadzenie ekonomiczne przypomina, że relacje są nośnikiem przepływów zasobów; DiMaggio i Powell przypominają, że instytucje wytwarzają presje normalizacyjne; Freemanowska teoria interesariuszy przypomina, że wiele podmiotów rości sobie prawo do definiowania „sukcesu". Producent psychoperformansu musi więc praktykować negocjacje standardów, a nie negocjacje dekoracji. Oznacza to umiejętność formułowania warunków brzegowych: nie jako ultimatum, lecz jako parametry ryzyka. Z perspektywy collaborative governance, opisywanej przez Ansella i Gash, trwałe współzarządzanie wymaga jasnej struktury procesu, reguł, etapów i mechanizmów rozwiązywania konfliktów; psychoperformans dodaje, że musi też wymagać mechanizmów przerwania i ochrony poufności, bo bez nich partnerstwo staje się instrumentem kolonizacji praktyki przez logikę instytucjonalną lub marketingową.

W tym miejscu łańcuch wartości i wycena pracy spotykają się w postulacie dywersyfikacji i stabilizacji. Jeśli finansowanie jest wyłącznie projektowe, każde przedsięwzięcie zaczyna się od zera: od nowych negocjacji, nowych presji, nowych skrótów, nowych kompromisów. Stabilizacja wymaga elementów utrzymaniowych, choćby minimalnych: utrzymania zestawów obiektów–kluczy, utrzymania kompetencji zespołu, utrzymania archiwum protokołów, utrzymania relacji z partnerami. Ekonomia sztuk performatywnych, opisywana w kontekście „choroby kosztów" przez Baumola i Bowena, przypomina, że produktywność pracy współobecnej jest ograniczona; odpowiedzią nie może być wyciskanie większej ilości „produktu" z tej samej pracy, bo to jest droga do przemocy ekonomicznej. Odpowiedzią jest raczej: stabilizacja infrastruktury, dywersyfikacja portfela finansowania, racjonalizacja kosztów transakcyjnych oraz przejście na ofertę pakietową, w której instytucja kupuje standard, a nie spektakl.

W ramach takiej oferty pakietowej psychoperformans powinien utrzymywać wyraźne granice między usługami, które mogą być monetyzowane bez ryzyka etycznego, a obszarami, które nie powinny być monetyzowane. Monetyzować można przygotowanie i wdrożenie infrastruktury procedur, szkolenia, warsztaty, konsultacje, projektowanie planów sytuacyjnych, projektowanie matryc przełączeń, przygotowanie zasobów materialnych i logistycznych, a także audyt mechanizmów i raport protokołowy. Nie powinno się monetyzować ekspozycji wrażliwości, „obietnic przełomu" ani presji na dokumentację intymności. To rozróżnienie jest nie tylko etyczne, ale i produkcyjne: monetyzowanie spektaklu zwiększa ryzyko konfliktu i eskalacji, a więc zwiększa koszty ryzyka i koszty reputacyjne, które w praktyce i tak wracają do zespołu. Rachunek wrażliwy staje się tu narzędziem strategicznym: pozwala wykazać, że etyka jest efektywnością, bo redukuje koszty awarii, koszty konfliktów i koszty utraty zaufania.

Wreszcie, dojrzały model produkcji psychoperformansu wymaga uczenia się organizacyjnego, które wykracza poza „podsumowanie wydarzenia". Debriefing powinien mieć charakter audytu mechanizmów i odchyleń: gdzie zabrakło buforów, gdzie konflikt ról był ryzykiem, gdzie instytucjonalny izomorfizm próbował narzucić presję „dowiezienia", gdzie dokumentacja próbowała skolonizować proces, gdzie logistyka obiektu–klucza była punktem wrażliwym. Taki audyt nie jest narzędziem kontroli ludzi, lecz narzędziem poprawy infrastruktury. W praktyce oznacza to budowę archiwum protokołów, które dokumentuje decyzje, przełączenia, warianty, incydenty i wnioski, ale bez wrażliwych danych uczestników. To archiwum jest kapitałem instytucjonalnym praktyki: pozwala utrzymywać standard, szkolić nowych członków zespołu, negocjować z partnerami na podstawie doświadczenia, a także uzasadniać koszty buforów jako koszty niezawodności, a nie jako „nadmiar".

Podsumowując: produkcja, logistyka, łańcuch wartości i wycena pracy w psychoperformansie tworzą jeden spójny system, w którym wartość jest efektem podtrzymania warunków odpowiedzialności. System ten wymaga dojrzałości narzędziowej (WBS, CPM, RACI, analiza ryzyka, rachunek kosztów działań, segment przełączeń w kontraktach), dojrzałości instytucjonalnej (negocjacje standardów, dywersyfikacja portfela finansowania, oferta pakietowa, elementy utrzymaniowe), oraz dojrzałości etycznej (prawo do przerwania, poufność, minimalizacja przemocy metryki i widzialności, uczciwa wycena pracy opiekuńczej i emocjonalnej). Jeżeli którykolwiek z tych wymiarów zostaje zaniedbany, psychoperformans traci swoją funkcję mediacyjną i zostaje wchłonięty przez logikę eventu lub logikę platformowej widzialności. Jeżeli wszystkie wymiary są spójne, praktyka zyskuje odporność: może działać w instytucjach i w przestrzeni publicznej bez zdrady rdzenia, może budować mikroinstytucje troski i oporu, a jednocześnie może być rozliczalna w sposób, który nie jest przemocą.

Perspektywa ekologiczna i infrastrukturalna

Rozdział 46, Perspektywa ekologiczna i infrastrukturalna, ustanawia przesunięcie optyki: psychoperformans przestaje być analizowany wyłącznie jako zdarzenie znaczeń i afektów, a zaczyna być traktowany jako praktyka osadzona w materialnych przepływach energii, surowców, logistyki oraz w architekturach instytucjonalnych, które umożliwiają (lub ograniczają) jego zaistnienie. W tym ujęciu pole obecności nie jest „czystą" przestrzenią relacji,

lecz sytuacją podtrzymywaną przez konkretne reżimy infrastrukturalne: oświetlenie, ogrzewanie, wentylację, urządzenia rejestrujące, transport, druk i obieg materiałów, a także warunki pracy opiekuńczej i technicznej. To właśnie te niepozorne warstwy, opisywane w studiach nad infrastrukturą przez Susan Leigh Star i Geoffreya C. Bowkera, a w analizach systemów technicznych przez Thomasa P. Hughesa, decydują o tym, czy gest, słowo, światło i dźwięk są neutralnymi mediami, czy też stają się narzędziami kosztu środowiskowego, ekstrakcji i asymetrii.

W perspektywie ekologii politycznej i humanistyki środowiskowej kluczowe jest odejście od romantycznej wyobraźni „niematerialności" sztuki. Psychoperformans operuje kanałami: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, a każdy z tych kanałów ma swój metabolizm energetyczny i materiałowy. Obraz wymaga nośników, pigmentów, papieru, ekranów; słowo – druku, serwerów, transmisji; gest – przestrzeni i warunków cielesnych; światło – źródeł, opraw, zasilania; dźwięk – głośników, wzmacniaczy, rejestratorów; obiekt – wydobycia, przetworzenia, transportu, magazynowania, utylizacji. Rozdział nie traktuje tych zależności jako zewnętrznego „kontekstu", lecz jako część kompozycji czasoprzestrzennej i etyki planu sytuacyjnego. W duchu myślenia o „sieciach" i „hybrydach" Bruno Latoura nie ma tu miejsca na proste rozdzielenie tego, co kulturowe, od tego, co techniczne: psychoperformans działa w splocie aktorów ludzkich i pozaludzkich, w którym kabel, bateria, drukarka, filtr akustyczny i bilet kolejowy stają się współczynnikami zdarzenia.

Jednocześnie rozdział zakłada rygor metodologiczny, aby nie mylić retoryki ekologicznej z praktyką rozliczalną. Ekologia w sztukach performatywnych bywa polem deklaracji, które nie przekładają się na procedury, dlatego w tym miejscu istotne staje się operacjonalizowanie: mierzalność, protokoły decyzji, jawność założeń oraz rozróżnienie między redukcją wpływu a jego przesuwaniem. W analizach kultury cyfrowej i ekstrakcji surowcowej Jussi Parikka, a także w krytyce przemysłowych łańcuchów danych i energii Kate Crawford, pojawia się konsekwentny postulat, aby technologię widzieć jako geologię i logistykę, a nie jako abstrakcję. Ten postulat jest tu przeniesiony na praktykę psychoperformansu: „minimalizm" nie jest kategorią estetyczną, tylko strategią infrastrukturalną, a „dostępność" nie jest dodatkiem, tylko warunkiem etycznym, który również ma koszt i wymaga odpowiedzialnego projektowania.

W rozdziale 46 psychoperformans zostaje więc opisany jako praktyka, która może świadomie minimalizować swój ślad, ale też – jeśli zaniedba własne warunki produkcji – może go intensyfikować mimo deklarowanej subtelności. Rozstrzygające staje się pytanie o skalę, powtarzalność i replikowalność: pojedyncze zdarzenie bywa relatywnie „małe", lecz IndywiduAkcja jako proces rozłożony w czasie, a także instytucjonalne wdrażanie formatów warsztatowych, festiwalowych i edukacyjnych, budują kumulatywny bilans mobilności, zasilania i materiałów. W tym sensie rozdział wpisuje psychoperformans w spór o odpowiedzialność kultury w epoce antropocenu (termin spopularyzowany w debacie naukowej przez Paula J. Crutzena), nie jako moralitet, lecz jako problem projektowy: jak komponować zdarzenia tak, aby ich intensywność znaczeniowa rosła, a intensywność infrastrukturalna malała. Tutaj spotykają się wątki „degrowth" i krytyki wzrostu (Giorgos Kallis, Serge Latouche, Tim Jackson) z praktykami redukcji środków obecnymi w tradycjach sztuki performansu i teatru: od logiki „ubogiego teatru" Jerzego Grotowskiego po myślenie o pustej przestrzeni Petera Brooka – z zachowaniem zasadniczej różnicy: celem nie jest purystyczna asceza, tylko precyzyjna

ekonomia środków podporządkowana bezpieczeństwu, dostępności i skuteczności aktu symbolicznego.

Perspektywa ekologiczna nie zostaje tu oddzielona od semiotyki rzeczy i etyki świadczenia. Obiekt–klucz, rozumiany jako materialny operator znaczeń, działa zarazem jako węzeł odpowiedzialności: wybór obiektu nie jest jedynie wyborem symbolu, ale wyborem materiału, pochodzenia, trwałości, naprawialności, toksyczności i przyszłego obiegu. Analogicznie, decyzje o świetle i dźwięku są decyzjami o energii i sprzęcie, a decyzje o dokumentacji są decyzjami o danych i ich przechowywaniu. W tym miejscu rozdział 46 przygotowuje grunt pod dalsze podrozdziały: najpierw przez rozpoznanie „śladu" jako kategorii zarówno materialnej, jak i epistemicznej; następnie przez analizę mobilności i kompensat jako problemu metodologicznie ryzykownego, jeśli nie jest osadzony w uczciwym raporcie; wreszcie przez sformułowanie zasady minimalnej ingerencji jako praktycznej reguły kompozycyjnej, która przenika plan sytuacyjny, matrycę ról i język odpowiedzialności.

46.1. Ślad materiałowy i energetyczny praktyk

Jeżeli perspektywa ekologiczna ma być czymś więcej niż ornamentem dyskursu, psychoperformans musi zostać opisany tak, jak opisuje się dowolny system w ramach ekologii przemysłowej i analizy cyklu życia: jako układ operacji, przepływów i zależności, których koszty środowiskowe dają się zrekonstruować, przynajmniej w przybliżeniu, na podstawie jawnych założeń, granic systemu i jednostki funkcjonalnej. W tym sensie „ślad" nie jest metaforą, tylko kategorią roboczą, obejmującą zarówno emisje gazów cieplarnianych, jak i zużycie energii, materiałów, wody, powierzchni oraz generowanie odpadów, a także obciążenia toksykologiczne wynikające z chemii materiałów. W praktyce psychoperformansu oznacza to przejście od opisu zdarzenia w kategoriach intensywności sensu do opisu zdarzenia jako sekwencji decyzji infrastrukturalnych: gdzie, kiedy i jak odbywa się działanie; czym jest zasilane; jakie obiekty wprowadza do obiegu; jaką logistykę uruchamia; jaką dokumentację produkuje; jak długo utrzymuje efekty materialne po zakończeniu aktu. To przesunięcie nie unieważnia wymiaru estetycznego ani terapeutyczno-transformacyjnego, lecz narzuca im dodatkowy warunek: sprawdzalność materialna planu sytuacyjnego.

Najbardziej użytecznym językiem opisu jest tu aparatura wypracowana przez standardy i praktyki audytu środowiskowego: analiza cyklu życia zgodna z ISO 14040/14044, kategorie emisji i „zakresów" w ujęciu GHG Protocol (Scope 1, 2, 3), bilansowanie energii, a na poziomie bardziej jakościowym – mapowanie infrastruktury według logiki studiów nad infrastrukturą rozwijanych przez Susan Leigh Star i Geoffreya C. Bowkera, gdzie to, co „tło", staje się przedmiotem analizy. W ujęciu Thomasa P. Hughesa systemy techniczne nie są neutralnymi narzędziami, tylko historycznie narastającymi układami, które narzucają własną dynamikę i bezwład; psychoperformans, wchodząc w instytucjonalne rytmy produkcji, często nieświadomie przejmuje tę bezwładność. Bruno Latour wprowadza w tym miejscu rozróżnienie praktycznie bezcenne: skoro aktorami są także urządzenia, sieci i obiekty, to odpowiedzialność za ślad nie jest jedynie etycznym nastawieniem, lecz rekonfiguracją sieci aktorów i ich sprawczości, włącznie z kablami, oprawami oświetleniowymi, nośnikami danych, drukarnią, flotą transportową i harmonogramem.

W psychoperformansie szczególnie istotne jest wyznaczenie jednostki funkcjonalnej, ponieważ praktyka bywa skalowalna i powtarzalna, a więc porównywanie „śladu” bez ustalenia, co dokładnie jest porównywane, prowadzi do retorycznych złudzeń. Jednostką może być pojedyncze zdarzenie o określonym czasie trwania i liczbie uczestników, cykl IndywiduAkcji rozłożony na tygodnie, albo program warsztatowy realizowany w instytucji. Dla rzetelności należy też wyznaczyć granice: czy liczymy jedynie energię w trakcie działania, czy także energię wytworzenia i amortyzacji sprzętu; czy włączamy mobilność publiczności, czy tylko zespołu; czy liczymy emisje z noclegów, cateringu, druków; czy uwzględniamy koszty cyfrowej dokumentacji, przechowywania i transmisji. Z perspektywy GHG Protocol największą część kosztu w praktykach kultury stanowią zwykle emisje z zakresu 3, czyli te „poza własnym licznikiem”, a więc mobilność, zakupy, łańcuch dostaw, odpady i usługi; to właśnie tam najłatwiej o autooszustwo, bo odczuwalna kontrola jest najmniejsza.

Na poziomie operacyjnym ślad psychoperformansu układa się w kilka typowych „gorących punktów”, które dają się przewidzieć jeszcze przed rozpoczęciem pracy, jeżeli plan sytuacyjny jest zapisany precyzyjnie. Pierwszym jest mobilność: transport osób, obiektów–kluczy, urządzeń i materiałów, a w praktykach festiwalowych także łańcuch dostaw związany z wynajmem, techniką i serwisem. Drugim jest energia budynkowa: ogrzewanie, chłodzenie, wentylacja oraz zasilanie oświetlenia i systemów audio-wideo, przy czym w wielu miejscach kultury najbardziej emisyjny okazuje się nie sam „performance”, lecz utrzymanie warunków klimatycznych i organizacyjnych w skali dnia lub tygodnia. Trzecim jest materiałowość obiektów: scenografia, rekwizyty, druk, elementy konstrukcyjne, taśmy, farby, kleje, tworzywa, które często są „niewidzialne” w opisie artystycznym, ale dominują w masie i odpadach. Czwartym jest cyfrowa dokumentacja i dystrybucja: kamery, komputery, magazyny danych, kopie bezpieczeństwa, a także logistyka napraw i wymiany sprzętu, która – jak pokazują analizy materialności mediów w tradycji Jussiego Parikki – wiąże się z geologią metali, rafinacją, toksycznością procesów oraz e-odpadem. Piątym jest opieka i praca: czas techników, kuratorów, opiekunów dostępności, praca niewidzialna, której ekologiczny koszt przejawia się w dojazdach, wielogodzinnych dyżurach, a także w pośrednich zużyciach infrastruktury.

W ramach psychoperformansu istnieje jednak specyficzny, często pomijany wymiar: obiekt–klucz jako operator znaczeń jest równocześnie nośnikiem „wbudowanej energii” i historii materiałowej, a więc jego dobór stanowi decyzję o całym łańcuchu produkcji, od wydobycia do utylizacji. W ujęciu material culture studies i antropologii rzeczy obiekt posiada biografię, ale w ujęciu środowiskowym ta biografia jest także profilem oddziaływań: obiekt jednorazowy, wykonany z mieszaniny materiałów trudnych do recyklingu, o krótkiej żywotności, jest śladem zamrożonym w przyszłości jako odpad. Obiekt trwały, naprawialny, wielokrotnego użycia, o udokumentowanym pochodzeniu i niskiej toksyczności, może pełnić rolę nie mniej intensywnego operatora symbolicznego, a jednocześnie redukować koszty środowiskowe. W tym miejscu perspektywa ekologiczna styka się z semiotyką i fenomenologią: „mniej” nie znaczy „słabiej”, jeśli precyzyjnie projektuje się relację ciała, czasu, światła, dźwięku i obiektu, a redukcja środków nie jest ascezą, tylko kompozycją ograniczeń.

W praktyce warsztatowej i instytucjonalnej najbardziej produktywne jest włączenie procedur pomiaru do samej dramaturgii planu sytuacyjnego, nie po to, by „upiększyć” działanie, lecz by zbudować nawyk decyzji opartych na danych. Minimalny standard obejmuje rozróżnienie energii elektrycznej zużytej przez sprzęt (oświetlenie LED, wzmacniacze, projektory,

komputery) od energii budynkowej przypisanej zdarzeniu w danym oknie czasowym, a także rejestr masy i rodzaju materiałów wprowadzanych do obiegu. Tam, gdzie to możliwe, stosuje się podliczniki i logi pracy urządzeń; tam, gdzie nie jest to możliwe, stosuje się szacunki oparte na mocach znamionowych i czasie użycia, zawsze z ujawnieniem niepewności. Rozdział 46.1 nie promuje pozornej precyzji, lecz rzetelną przybliżoność: jawne założenia są ważniejsze niż liczby bez metodologii, ponieważ dopiero one pozwalają porównywać warianty planu sytuacyjnego i identyfikować realne miejsca redukcji śladu, zamiast projektować redukcję na poziomie narracji.

Wymóg jawnych granic i jednostki funkcjonalnej prowadzi bezpośrednio do pytania o to, jakiego rodzaju „inwentaryzację" prowadzić, aby nie wpaść ani w fetysz liczb, ani w dowolność opisu. W praktykach środowiskowych stosuje się rozróżnienie na dane bezpośrednie (odczyty liczników, faktury energii, masy materiałów, przebiegi pojazdów, rzeczywiste czasy pracy urządzeń) oraz dane pośrednie (współczynniki emisyjności, czynniki konwersji, profile LCA dla materiałów i usług). W psychoperformansie, szczególnie w warunkach niezależnych i efemerycznych, dominować będą dane pośrednie; nie jest to wada, o ile zarządza się niepewnością w sposób jawny i konserwatywny. Rzetelność nie polega tu na tym, że „wiemy dokładnie", lecz na tym, że umiemy wykazać, dlaczego przyjęliśmy dane założenie, jakie ma ono konsekwencje i które parametry są najbardziej wrażliwe na zmianę. Ten typ myślenia jest bliski nie tylko ekologii przemysłowej, ale też epistemologii niepewności, znanej z prac Naomi Oreskes, gdzie wnioski buduje się na stopniowaniu pewności, a nie na pozornej jednoznaczności.

W ujęciu systemowym warto rozdzielić „ślady" na te, które wynikają z samego aktu (czas trwania i intensywność użycia kanałów: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt), oraz na te, które wynikają z przygotowania i podtrzymania warunków możliwości aktu (praca organizacyjna, próby, magazynowanie, utrzymanie przestrzeni, logistyka). W praktyce instytucjonalnej często bywa tak, że koszt środowiskowy jest wbudowany w rytm instytucji niezależnie od tego, czy psychoperformans się wydarza: ogrzewanie budynku, całodzienna wentylacja, stałe oświetlenie ciągów komunikacyjnych i zaplecza technicznego. Z perspektywy rozdziału 46.1 istotna jest więc alokacja: jak przypisać część tego kosztu do konkretnego działania, żeby nie udawać, że zdarzenie jest „czyste", ale też nie obarczać go całością infrastrukturalnej bezwładności, której nie kontroluje. Tutaj przydatna okazuje się logika rachunkowości zarządczej i koncepcja „activity-based costing", przeniesiona na grunt środowiskowy: ślad alokuje się według czasu zajęcia przestrzeni, liczby osób, intensywności użycia urządzeń, a czasem według uzasadnionych proxy, jeżeli inne dane są niedostępne.

Na poziomie sprzętu i mediów najłatwiej o błędne intuicje. Praktycy często zakładają, że „cyfrowe" oznacza „lżejsze" niż „materialne", podczas gdy w analizach materialności mediów, od Lisy Gitelman po Matthew Kirschenbauma, powraca teza o fundamentalnej fizyczności zapisu: dane nie istnieją bez nośników, chłodzenia i energetyki. Kate Crawford, analizując łańcuchy produkcji i eksploatacji systemów cyfrowych, konsekwentnie podkreśla, że koszt środowiskowy jest rozproszony w czasie i przestrzeni, a przez to psychologicznie niewidzialny. Dla psychoperformansu oznacza to potrzebę rozróżnienia między dokumentacją jako narzędziem archiwum i refleksji (w tradycji, którą można śledzić od Peggy Phelan po Philipa Auslander'a, choć ich spór dotyczy przede wszystkim ontologii performansu), a dokumentacją jako mnożnikiem śladu: wielokrotne kopie, streaming, przechowywanie „na wszelki wypadek",

rejestracja w wysokich bitrate'ach bez planu selekcji i retencji danych. Z perspektywy infrastrukturalnej istotne stają się polityki danych: czas przechowywania, kompresja, selekcja, a także rezygnacja z redundancji tam, gdzie nie ma ona uzasadnienia badawczego ani artystycznego. To nie jest cenzura archiwum, tylko zarządzanie entropią informacji.

W obszarze materiałów kluczowe jest pojęcie energii wbudowanej oraz toksykologicznego profilu materiałowego. Obiekt–klucz, jeżeli ma status materialnego operatora znaczeń, nie może być traktowany jak neutralny rekwizyt: jego skład, trwałość, naprawialność, możliwość demontażu i ponownego użycia powinny stać się parametrami planu sytuacyjnego równie realnymi jak jego semantyka i afordancje (termin z ekologicznej psychologii Jamesa J. Gibsona, użyteczny także w analizie relacji ciała i obiektu). W tym ujęciu praca na obiektach „z odzysku" nie jest automatycznie ekologiczna, jeżeli wymaga energochłonnej rekonstrukcji, toksycznych klejów, wielokrotnego transportu i ostatecznie prowadzi do odpadu złożonego, trudnego do segregacji. Analogicznie, praca na obiektach „nowych" nie musi być ekologicznie gorsza, jeśli obiekt jest modularny, długowieczny, naprawialny i włączony w cyrkulację wieloletnią; problem nie rozstrzyga się więc moralnie, lecz projektowo, w logice gospodarki obiegu zamkniętego oraz hierarchii postępowania z odpadami, gdzie zapobieganie i ponowne użycie mają pierwszeństwo przed recyklingiem.

W tym miejscu pojawia się zasadnicze pytanie o „estetykę śladu" i o to, czy ujawnianie śladu jest częścią dzieła, czy jedynie techniczną procedurą. Rozdział 46.1 przyjmuje, że w psychoperformansie ujawnienie śladu może stać się elementem metody badawczej i dydaktyki odpowiedzialności, ale nie może stać się fetyszem ani moralnym alibi. W praktykach artystycznych XX i XXI wieku istnieje długa genealogia dematerializacji i krytyki towarowej formy, od Lucy Lippard po konceptualistów, a także tradycje minimalizmu i redukcji środków; jednak „dematerializacja" w sensie kulturowym nie oznacza dematerializacji w sensie fizycznym. Dlatego ślad powinien być opisywany w sposób, który nie tyle „dekoruje" zdarzenie ekologicznie, ile umożliwia porównanie wariantów planu sytuacyjnego: wersji oświetlenia, wersji mobilności, wersji doboru obiektów–kluczy, wersji dokumentacji. To porównanie jest najważniejszą funkcją inwentaryzacji, bo pozwala wprowadzać redukcje tam, gdzie są one realne, a nie tylko retoryczne.

Operacyjnie można to ująć jako konstrukcję „profilu śladu" dla każdej praktyki psychoperformansu: profilu, który nie jest listą deklaracji, lecz mapą zależności pomiędzy intensywnością kanałów a kosztami infrastrukturalnymi. W profilu takim rozróżnia się ślad natychmiastowy (energia w trakcie działania, jednorazowe materiały), ślad rozciągnięty (transport, przygotowanie, amortyzacja sprzętu), oraz ślad wtórny (odpady, retencja danych, przyszłe konsekwencje magazynowania i utylizacji). Dopiero na tym tle da się sensownie mówić o redukcji bez naruszania integralności aktu symbolicznego, bo redukcja nie jest „odjęciem sztuki", tylko przeprojektowaniem sieci warunków możliwości.

Jeżeli profil śladu ma pełnić funkcję decyzyjną, a nie wyłącznie sprawozdawczą, musi zostać powiązany z procedurą projektowania wariantowego. W logice inżynierii systemów i zarządzania środowiskowego kluczowe jest zbudowanie zestawu scenariuszy równoważnych semantycznie, ale różnych infrastrukturalnie: to znaczy takich, w których rdzeń relacyjny i symboliczny psychoperformansu pozostaje integralny, natomiast zmienia się sposób jego podtrzymywania. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny nie jest jedną „kompozycją", tylko

macierzą rozwiązań, gdzie każdy kanał – obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – ma przynajmniej kilka opcji realizacyjnych o różnym koszcie energetyczno-materiałowym. Taki sposób projektowania jest spójny z myśleniem o praktyce jako „urządzeniu" w sensie Michela Foucaulta: sieci relacji, które organizują możliwe działania i ich granice. Ekologia nie jest tu moralnością dodaną, lecz dyscypliną projektową wpisaną w strukturę urządzenia.

W tym punkcie pojawia się zagadnienie efektu odbicia, opisywanego w ekonomii energetyki i teorii systemów jako rebound effect, historycznie wiązanego z paradoksem Jevonsa: poprawa efektywności może prowadzić do zwiększenia całkowitej konsumpcji, jeśli nie towarzyszą jej ograniczenia skali i praktyki planowania. Psychoperformans jest szczególnie podatny na tę pułapkę, ponieważ minimalizacja środków bywa interpretowana jako przyzwolenie na intensyfikację częstotliwości działań, mnożenie formatów, zwiększanie mobilności lub rozrost dokumentacji. W wariantowaniu planu sytuacyjnego trzeba więc rozróżnić efektywność (mniej energii na jednostkę działania) od wystarczalności (mniej działań, mniej transportu, mniej sprzętu, krótsze łańcuchy dostaw). Ten rozdział wprowadza to rozróżnienie jako warunek rzetelnej ekologii praktyk, zbliżając psychoperformans do języka nurtów postwzrostowych i krytyki wzrostu, gdzie Tim Jackson i Giorgos Kallis konsekwentnie wskazują, że sama „optymalizacja" nie stabilizuje systemu bez ograniczenia skali.

Metodologicznie najbardziej produktywna jest analiza wrażliwości: identyfikacja parametrów, które najbardziej zmieniają wynik profilu śladu. W psychoperformansie będą to niemal zawsze parametry logistyczne, a dopiero w drugiej kolejności parametry sprzętowe. Zmiana rodzaju dojazdu dwóch osób, częstotliwości przejazdów lub wyboru noclegu potrafi mieć większe konsekwencje środowiskowe niż zamiana źródła światła, szczególnie jeśli przestrzeń i tak jest utrzymywana przez instytucję w trybie stałym. To przesunięcie intuicji jest ważne, bo praktyki artystyczne często „widzą" energię w świetle i dźwięku, a nie widzą jej w logistyce, magazynowaniu, cateringu i łańcuchach dostaw. Narzędzia sektora kultury rozwijane przez organizacje takie jak Julie's Bicycle pokazują właśnie tę prawidłowość: największe redukcje zwykle leżą po stronie mobilności, zakupów i planowania produkcji, a nie po stronie symbolicznie widocznych elementów techniki scenicznej. Ujęcie to nie wymaga absolutnej precyzji liczb; wymaga natomiast uczciwości w identyfikacji „gorących punktów", które dają się przeprojektować.

W konsekwencji pojawia się pytanie o odpowiedzialność instytucjonalną: kto faktycznie kontroluje parametry śladu w praktyce psychoperformansu. W duchu analizy infrastruktury Susan Leigh Star „niewidzialna praca" jest jednocześnie niewidzialną sprawczością: technicy, koordynatorzy produkcji, osoby odpowiedzialne za dostępność, administracja, obsługa obiektu i logistyka dostaw współtworzą ślad w stopniu porównywalnym z osobą wykonującą działanie. Perspektywa ekologiczna wymaga więc przepisania mapy ról w planie sytuacyjnym: rola kuratorska i producencka powinna obejmować kompetencję środowiskową, a rola techniczna – możliwość realnego współdecydowania o rozwiązaniach, a nie jedynie wykonówek. To jest również problem etyczny, bo przerzucanie odpowiedzialności na jednostkową „świadomość" wykonawcy stanowi często mechanizm instytucjonalnej abdykacji. W tym sensie rozdział 46.1 posługuje się pojęciem odpowiedzialności rozproszonej i współzależnej, bliskiej analizom systemowych skutków decyzji w naukach o zarządzaniu oraz w teorii aktora-sieci Latoura.

Przekładając te założenia na praktykę, ekologiczny rygor planu sytuacyjnego wymaga minimalnego zestawu protokołów: protokołu mobilności, protokołu obiektów i materiałów, protokołu energii i protokołu danych. Protokół mobilności dotyczy nie tylko wyboru środka transportu, ale także topologii projektu: czy rezydencje, warsztaty i działania są komponowane jako seria krótkich, rozproszonych dojazdów, czy jako dłuższe pobyty redukujące liczbę przejazdów; czy obiekty–klucze są transportowane wielokrotnie, czy projektowane jako lokalnie dostępne substytuty; czy dokumentacja jest produkowana w sposób, który wymusza obecność dodatkowych osób, czy może być wytwarzana w modelu oszczędnym, bez utraty funkcji badawczej. Protokół obiektów i materiałów obejmuje demontaż, ponowne użycie, kompatybilność materiałową, unikanie kompozytów i klejów utrudniających recykling, a także zaplanowanie końca życia obiektu jeszcze przed jego wprowadzeniem do działania. Protokół energii dotyczy harmonogramu: w jakich oknach czasowych zdarzenie korzysta z infrastruktury budynku, czy potrafi wykorzystać warunki naturalne, jak negocjuje parametry HVAC, w jakim stopniu stosuje sprzęt o niższym poborze mocy bez degradacji percepcji. Protokół danych wreszcie dotyczy polityki retencji i archiwizacji: co jest niezbędne jako świadectwo i materiał do refleksji, a co jest nadprodukcją, która generuje ślad bez proporcjonalnego wzrostu wartości poznawczej.

Z punktu widzenia psychoperformansu kluczowe jest jednak to, że żaden z tych protokołów nie może działać w trybie „zewnętrznego narzutu", bo wówczas zostaje przeżyty jako ograniczenie obce i rodzi opór praktyczny. Zamiast tego protokoły muszą zostać wpisane w logikę działania obiektu–klucza i w dramaturgię relacji. Innymi słowy, ekologiczna infrastruktura staje się częścią semiotyki działania: obieg materiałów, lokalność źródeł, powtarzalność użycia, a nawet decyzja o ograniczeniu dokumentacji mogą pełnić funkcję znaczeniotwórczą, jeśli są konsekwentnie związane z planem sytuacyjnym, a nie dopisywane post factum jako komentarz. Tak rozumiana „materialna retoryka" nie jest jednak estetyzacją ekologii; jest sprzęgnięciem dwóch porządków odpowiedzialności w jeden reżim praktyki, w którym decyzje infrastrukturalne i decyzje sensotwórcze współkonstytuują rezultat.

W praktyce badawczej i dydaktycznej psychoperformansu najbardziej krytycznym momentem jest przejście od opisu śladu jako „rezultatu" do opisu śladu jako parametru sterującego kompozycją. Oznacza to, że inwentaryzacja nie jest robiona „po fakcie", lecz staje się warstwą projektową o równym statusie co wybór obiektu–klucza, topologia przestrzeni, rytm czasu i reżim uwagi. Tak rozumiana warstwa środowiskowa działa jak partytura infrastrukturalna: wyznacza dopuszczalne zakresy energii, materiałów i mobilności, a następnie zmusza plan sytuacyjny do wynajdywania rozwiązań, które w tych zakresach wytwarzają maksymalną gęstość znaczeń i relacji. To podejście jest spójne z praktykami projektowania ograniczeniowego, ale różni się od ascetycznych ideologii „redukcji" tym, że jego kryterium jest funkcjonalno-etyczne, nie purystyczne. Minimalizacja śladu jest tu operacją na sieci warunków możliwości, a nie symbolicznym gestem skromności.

W tym miejscu ujawnia się szczególna rola dokumentacji jako instrumentu walidacji intersubiektywnej i równocześnie jako generatora obciążeń. Trzeba odróżnić dokumentację epistemiczną od dokumentacji promocyjnej, a następnie wypracować reżim proporcjonalności: ilość, rozdzielczość, czas przechowywania i liczba kopii powinny wynikać z jasno określonych funkcji poznawczych, archiwalnych i etycznych, a nie z odruchu totalizacji. W psychoperformansie nadprodukcja dokumentacji działa jak przeciążenie semiozy: mnoży

sygnały, które nie zwiększają rozumienia, a zwiększają ślad. Analogicznie, nadprodukcja obiektów i materiałów działa jak przeciążenie materialne: generuje zapasy, które nie zwiększają skuteczności aktu symbolicznego. Z perspektywy środowiskowej oba te zjawiska są izomorficzne: są skutkiem braku granicy i braku decyzji o tym, co jest jednostką funkcjonalną praktyki.

Dlatego najbardziej użytecznym narzędziem w ramach 46.1 jest nie tyle „raport", ile macierz decyzji, która przypisuje każdemu kanałowi działania alternatywy o różnym profilu śladu oraz minimalne kryteria jakości percepcyjnej i bezpieczeństwa. Dla światła będą to decyzje o temperaturze barwowej, natężeniu i czasie ekspozycji przy minimalnym poborze mocy; dla dźwięku – decyzje o poziomach głośności, układach głośników i czasie pracy systemu bez nadmiarowej energii; dla obrazu – decyzje o nośniku, wielkości i częstotliwości wymiany; dla słowa – decyzje o druku, papierze i nakładzie lub o dystrybucji cyfrowej z polityką retencji; dla obiektu – decyzje o pochodzeniu, materiałach, naprawialności i końcu życia; dla gestu – decyzje o tym, czy praktyka wymaga przemieszczania się w przestrzeni, czy raczej reorganizacji relacji w obrębie istniejącej infrastruktury. W takiej macierzy pojawia się dodatkowy wymiar: sprawiedliwość środowiskowa i dystrybucja kosztów, ponieważ ślad bywa przerzucany na tych, którzy nie uczestniczą w korzyściach symbolicznych. To jest punkt styku ekologii z etyką instytucjonalną: redukcja śladu nie może odbywać się kosztem osób technicznych, opiekuńczych i dostępnościowych, przez „oszczędzanie" na czasie, bezpieczeństwie i warunkach pracy, bo wówczas przenosi się koszt z węgla na ciało.

Na poziomie epistemicznym rozdział 46.1 domyka się postulatem kontroli autowzmacniających się narracji: „zieloności" rozumianej jako tożsamość, a nie jako procedura. W praktykach kultury łatwo o mechanizm, w którym deklaracje stają się substytutem planowania, a symboliczne gesty redukcji zakrywają realne gorące punkty. Rygor środowiskowy psychoperformansu polega więc na tym, że nie opiera się na jednej spektakularnej decyzji, lecz na serii drobnych, konsekwentnych rozstrzygnięć, z których każde ma jawne założenia i jest weryfikowalne. Z perspektywy metodologicznej oznacza to, że praktyka psychoperformansu buduje własne minimum sprawozdawczości: nie jako obowiązek wobec abstrakcyjnej normy, lecz jako narzędzie samoopisu, które umożliwia uczenie się w czasie i porównywanie wariantów IndywiduAkcji. Ta możliwość porównania jest warunkiem redukcji realnej, a nie tylko retorycznej.

Tak przygotowany grunt pozwala przejść do kwestii mobilności i kompensat bez popadania w moralizowanie. Jeżeli ślad jest już opisany w kategoriach przepływów i decyzji, wówczas mobilność przestaje być „tłem organizacyjnym", a staje się zmienną kompozycyjną, która może zostać przeprojektowana poprzez topologię projektu, długość pobytów, konsolidację działań, lokalność zasobów, a także przez włączenie raportowania środowiskowego jako stałej warstwy instytucjonalnej. Dopiero na tym etapie sensownie można rozmawiać o kompensatach, ryzyku ich nadużycia, kryteriach dodatkowości i trwałości, a także o tym, kiedy kompensacja jest działaniem ostatniej instancji, a kiedy bywa alibi dla nieredukowanej mobilności. Rozdział 46.1 prowadzi więc do zasady podstawowej: najpierw redukcja u źródła poprzez projektowanie planu sytuacyjnego, następnie transparentne raportowanie, a dopiero na końcu rozważanie narzędzi kompensacyjnych jako rozwiązań marginalnych, obarczonych ryzykiem błędów metodologicznych i etycznych.

46.2. Mobilność, kompensaty, raport środowiskowy

W praktykach performatywnych najtrudniej redukować to, co kulturowo uchodzi za „naturalny" warunek obiegu sztuki: mobilność. W psychoperformansie mobilność jest jednak nie tylko logistyką, lecz parametrem kompozycyjnym planu sytuacyjnego, bo determinuje topologię relacji, tempo IndywiduAkcji, dostępność zasobów oraz realny profil emisji w kategoriach GHG Protocol, przede wszystkim w zakresie 3. Jeżeli ślad środowiskowy ma być rozpoznany rzetelnie, trzeba odwrócić intuicję: najbardziej nośne symbolicznie elementy zdarzenia (światło, dźwięk, obiekt–klucz) często nie są tym, co dominuje w bilansie, natomiast największe wahania profilu śladu wynikają z decyzji o dojazdach, noclegach, przewozie sprzętu, harmonogramach prób, „pustych przebiegach" oraz z instytucjonalnego rytmu, który wymusza powtarzalne przejazdy i wielokrotne instalacje. Ta warstwa bywa niewidzialna w opisie artystycznym, a zarazem jest węzłem odpowiedzialności, w sensie, w jakim Susan Leigh Star i Geoffrey C. Bowker opisują infrastrukturę jako znormalizowane tło, które dopiero w momencie „awarii" staje się widoczne; w ekologii kultury „awarią" jest tu nie tyle przerwa techniczna, ile ujawnienie realnych kosztów energetycznych i materiałowych.

Mobilność w rozdziale 46.2 nie jest rozpatrywana jako kwestia indywidualnego wyboru, lecz jako problem strukturalny. Z perspektywy analizy systemów technicznych Thomasa P. Hughesa mobilność ma bezwład: jest efektem skali i sieci, które narastają historycznie, wchodząc w sprzężenia zwrotne z oczekiwaniami instytucji, publiczności i rynku. Dlatego psychoperformans, jeżeli ma działać odpowiedzialnie, nie może ograniczać się do wskazówek typu „podróżuj mniej", lecz musi umieć przeprojektować samą geometrię przedsięwzięcia: zamiast serii krótkich wizyt i powrotów budować dłuższe pobyty, rezydencje, konsolidacje działań i sprzętu, a także projektować obiekty–klucze i elementy techniczne tak, by były lokalnie dostępne, modularne lub zastępowalne bez utraty funkcji symbolicznej. To jest praktyczna wersja myślenia o sieciach aktorów Bruno Latoura: zmiana węzła logistycznego zmienia cały układ sprawczości, ponieważ skraca łańcuchy dostaw, redukuje zależność od transportu i stabilizuje relacje z lokalnym kontekstem.

Kluczowym narzędziem jest tu rozróżnienie między mobilnością konieczną a mobilnością przygodną. Mobilność konieczna wynika z samej ontologii przedsięwzięcia, gdy jego rdzeń polega na pracy z konkretną lokalnością, archiwum miejsca, infrastrukturą danego budynku, topografią miasta, a więc na czymś, czego nie da się „przenieść" bez utraty sensu. Mobilność przygodna jest skutkiem niedoszacowanej organizacji, krótkich okien czasowych, równoległych zobowiązań, dublujących się prób, nieprzemyślanych transportów obiektów, rozproszenia materiałów, a czasem także estetyki produkcji, która mnoży elementy i osoby, bo tak działa domyślny format instytucjonalny. Różnica jest fundamentalna, bo redukcja mobilności przygodnej nie narusza integralności aktu; przeciwnie, wzmacnia go, bo ogranicza rozproszenie uwagi i zasobów. W tym miejscu rozdział 46.2 splata ekologiczne myślenie o wystarczalności, obecne w krytyce wzrostu u Tima Jacksona i Giorgosa Kallisa, z praktyczną dramaturgią pracy: mniej przejazdów to nie tylko mniej emisji, lecz także mniej mikrourazów organizacyjnych, mniej fragmentaryzacji zespołu, mniej stresorów czasowych, a więc stabilniejsza jakość relacji i percepcji.

W kategoriach stricte metrycznych mobilność wymaga ujęcia, które nie redukuje się do „kilometrów", lecz uwzględnia formę transportu, obciążenie, a w przypadku przewozu sprzętu także masę i objętość, czyli realną logistykę ładunku. Psychoperformans, który używa intensywnie obiektów–kluczy, urządzeń światła i dźwięku, może generować dodatkowy profil transportowy niezależny od mobilności osób: przewozy elementów, case'ów, statywów, kabli, które wymagają pojazdu, magazynu i pracy załadunkowej. W konsekwencji redukcja mobilności często zaczyna się od redukcji ciężaru i objętości, czyli od decyzji projektowych o sprzęcie i obiektach: mniejsza liczba elementów, większa wielofunkcyjność, świadome ograniczenie redundancji, a czasem także rezygnacja z części dokumentacji wymagającej dodatkowych ekip. W tym miejscu powraca zasada, że obiekt–klucz nie jest „rekwizytem", tylko operatorem relacji, a więc może być zaprojektowany tak, by minimalizować transport, bez utraty mocy symbolicznej; przeciwnie, jego lokalność i „biografia miejsca" mogą zostać włączone w semantykę działania, wzmacniając sprzężenie między sensotwórczością a odpowiedzialnością infrastrukturalną.

Na tle mobilności pojawia się temat kompensat, który rozdział 46.2 traktuje jako pole szczególnie narażone na błędy metodologiczne, konflikt interesów i retoryczne nadużycia. Kompensata emisji, rozumiana jako zakup kredytów węglowych lub finansowanie działań redukcyjnych poza własnym systemem, wymaga spełnienia warunków, które w literaturze i praktykach audytowych są elementarne: dodatkowości, trwałości, minimalizacji przecieków, unikania podwójnego liczenia oraz wiarygodnej weryfikacji. Już samo pojęcie dodatkowości, analizowane krytycznie przez Michaela Gillenwatera w kontekście rynków kredytów, pokazuje, jak łatwo o sytuację, w której „kompensuje się" coś, co i tak by się wydarzyło, a więc nie tworzy się realnej redukcji. Trwałość, szczególnie w projektach opartych o sekwestrację biologiczną, jest problemem ryzyka i czasu: to, co ma „wiązać" węgiel przez dekady, może zostać odwrócone przez pożary, susze, zmianę użytkowania terenu, a więc przez procesy, które w warunkach niestabilnego klimatu nie są marginesem. W tym miejscu rozdział nie rozstrzyga sporów o konkretne standardy rynku dobrowolnego, lecz ustanawia zasadę proceduralną: kompensata może być rozważana dopiero po redukcji u źródła, i to jako narzędzie o ograniczonej wiarygodności, które wymaga dokumentacji nie mniejszej niż własny bilans, bo w przeciwnym razie staje się alibi dla nieredukowanej mobilności.

W praktyce psychoperformansu najbardziej uczciwa jest więc logika hierarchii działań: redukcja mobilności poprzez topologię projektu i konsolidację; następnie substytucja najbardziej emisyjnych segmentów mobilności przez rozwiązania o mniejszym profilu śladu, o ile nie naruszają dostępności i bezpieczeństwa; następnie minimalizacja transportu sprzętu przez decyzje projektowe o obiektach–kluczach i technice; dopiero na końcu rozważanie kompensat, z pełnym ujawnieniem kryteriów, źródeł danych i niepewności. Tak ustawiony porządek jest w gruncie rzeczy analogiczny do rygoru epistemicznego, o którym pisała Naomi Oreskes: wnioski i deklaracje muszą wynikać z jawnej metody, a nie z performatywnej pewności.

W tym miejscu staje się konieczne rozróżnienie między kompensacją jako instrumentem rachunkowym a kompensacją jako instrumentem polityczno-retorycznym. W obiegu kultury częsty jest mechanizm, w którym „neutralność" staje się etykietą końcową, a nie wynikiem metody; tymczasem w rachunkowości emisyjnej neutralność jest zawsze konstruktem zależnym od granic systemu, przyjętych współczynników, horyzontu czasowego oraz jakości danych. Nawet jeżeli posługujemy się ramami GHG Protocol, sama kategoryzacja na zakres 1, 2 i 3 nie

rozwiązuje problemu, że zakres 3 jest podatny na arbitralność i niedoszacowania, a zarazem zwykle dominuje w profilu śladu praktyk kultury, bo obejmuje mobilność, zakupy, usługi, łańcuch dostaw i odpady. Psychoperformans, jeżeli ma zachować rygor naukowy, musi więc traktować kompensatę jako hipotezę roboczą obarczoną błędem, a nie jako punkt domknięcia narracji. W praktyce oznacza to wprowadzenie zasady „najpierw redukuj, potem ujawniaj, dopiero na końcu kompensuj" oraz utrzymywanie w raporcie kategorii niepewności, zamiast zastępować ją pewnością performatywną. Na poziomie etycznym jest to szczególnie ważne, bo kompensaty mogą tworzyć asymetrię moralną: lokalne działanie kultury przenosi koszt i ryzyko na odległe projekty, w których skuteczność bywa trudna do weryfikacji, a konsekwencje społeczne i własnościowe mogą być sporne. Dlatego rozdział 46.2 przyjmuje procedurę ostrożnościową: kompensata nie może być prezentowana jako substytut redukcji mobilności, a jej użycie wymaga opisania kryteriów, audytowalności i ograniczeń, w tym ryzyka podwójnego liczenia oraz ryzyka nietrwałości efektu.

W praktyce instytucjonalnej psychoperformansu mobilność jest wypadkową trzech reżimów: reżimu programowego (ile zdarzeń, gdzie, w jakich oknach czasowych), reżimu produkcyjnego (ile prób, ile instalacji, ile równoległych ekip), oraz reżimu dystrybucji uwagi (jak silnie działanie zależy od obecności „tu i teraz", a jak silnie od dokumentacji i dyfuzji). Zmiana któregokolwiek z tych reżimów zmienia profil śladu bardziej niż punktowe usprawnienia techniczne. Dlatego najskuteczniejsze strategie redukcji mobilności mają charakter topologiczny: konsolidacja działań w dłuższe bloki, minimalizacja powrotów, projektowanie „gęstych" okien roboczych, w których wytwarza się kilka efektów w jednym przebiegu produkcyjnym, oraz budowanie lokalnych zasobów kompetencji zamiast importowania ekip dla każdej iteracji. W języku zarządzania jest to przejście od optymalizacji operacji do przeprojektowania procesu; w języku teorii systemów jest to zmiana struktury sprzężeń zwrotnych. W psychoperformansie przejawia się to także jako reorganizacja roli obiektu–klucza: obiekt może zostać zaprojektowany jako stabilny „rdzeń" przenośny o małej masie i objętości, natomiast reszta elementów planu sytuacyjnego może być rekonstruowana lokalnie z zasobów miejsca, co wzmacnia jednocześnie semantykę zakorzenienia i redukuje koszty transportowe.

Największym źródłem błędów raportowania jest „pomieszanie granic": raportuje się energię sprzętu w trakcie działania, ale pomija energię budynkową przypisaną do okna czasowego, pomija mobilność publiczności, pomija logistykę dostaw i odpady, a następnie nazywa wynik „śladem wydarzenia". Rozdział 46.2 proponuje zatem standard minimalny raportu środowiskowego praktyki psychoperformansu, oparty na trzech warstwach. Warstwa pierwsza to warstwa inwentaryzacyjna: opis jednostki funkcjonalnej, granic systemu, zestaw danych wejściowych, w tym mobilność osób (z podziałem na role i segmenty podróży), mobilność sprzętu i materiałów, energia w miejscu działania (z rozróżnieniem na energię urządzeń i energię budynkową w miarę dostępności danych), materiały i odpady, oraz dane cyfrowe związane z dokumentacją (przynajmniej w postaci polityki retencji i wolumenów, jeżeli brak jest bardziej precyzyjnych danych). Warstwa druga to warstwa obliczeniowa: zestaw przyjętych współczynników konwersji, źródeł współczynników, a przede wszystkim jawny opis niepewności, w tym wskazanie elementów, które są szacunkami, i tego, jak wrażliwy jest wynik na ich zmianę. Warstwa trzecia to warstwa decyzyjna: lista decyzji projektowych podjętych w celu redukcji śladu (nie deklaracji), wraz z opisem alternatyw, które odrzucono, i uzasadnieniem, dlaczego, na przykład ze względu na dostępność, bezpieczeństwo, jakość percepcyjną albo integralność znaczeniową działania. Taki raport nie jest „sprawozdaniem

wizerunkowym”, tylko narzędziem uczenia się: pozwala porównać warianty planu sytuacyjnego w czasie i wskazać, gdzie redukcja jest realna, a gdzie jest jedynie przesunięciem kosztu.

W obrębie mobilności raport musi unikać dwóch symetrycznych redukcjonizmów. Pierwszy polega na moralizowaniu jednostkowych wyborów transportowych, jakby mobilność była wyłącznie kwestią charakteru, a nie struktury zobowiązań, harmonogramu i instytucjonalnej presji. Drugi polega na technokratycznym spłaszczeniu, w którym mobilność redukuje się do „ton CO_2e”, a pomija się jej konsekwencje społeczne: dostępność dla osób o różnych potrzebach, koszty ekonomiczne, obciążenia czasu, ryzyko zdrowotne, a także dystrybucję pracy opiekuńczej i technicznej. Psychoperformans, jako praktyka, która z definicji rozgrywa się w relacyjnych konfiguracjach, musi integrować te wymiary: redukcja mobilności nie może odbywać się kosztem dostępności lub bezpieczeństwa, bo wówczas staje się ekologią selektywną, reprodukującą nierówności. To wymaga analizy kompromisów wprost: gdzie redukcja jest możliwa bez strat etycznych, a gdzie potrzebne są rozwiązania hybrydowe, na przykład lokalne ekipy, lokalna produkcja elementów, dłuższe pobyty zamiast częstych dojazdów, oraz takie projektowanie obiektu–klucza, które minimalizuje konieczność transportu ciężkich elementów.

Kompensaty, jeśli w ogóle są rozważane, muszą być wpisane w raport jako osobna część, a nie jako „domknięcie bilansu”. Raport powinien wskazać, jaką część śladu udało się zredukować u źródła, jaką część uznano za nieuniknioną w danych warunkach, oraz jaka część – i na jakich zasadach – miałaby być kompensowana. Należy przy tym konsekwentnie rozróżniać redukcję we własnym systemie od redukcji gdzie indziej: są to dwie różne kategorie sprawczości. W wymiarze metodologicznym kompensata wymaga wykazania, że projekt kompensacyjny ma niezależną weryfikację, jasno opisany mechanizm, określony horyzont czasowy i zarządzanie ryzykiem, a także że nie dochodzi do podwójnego przypisania tego samego efektu. W wymiarze epistemicznym kompensata musi zostać opisana jako obszar podwyższonej niepewności, a w wymiarze etycznym jako obszar potencjalnej asymetrii. Tylko wtedy nie staje się ona rytuałem oczyszczenia, lecz narzędziem o ograniczonej, kontrolowanej funkcji.

Najbardziej fundamentalna funkcja raportu środowiskowego w psychoperformansie nie polega jednak na tym, by „udowodnić” cokolwiek na zewnątrz, lecz by ustanowić wewnętrzny standard odpowiedzialności infrastrukturalnej jako elementu kompetencji praktyki. Raport działa tu jak instrument kalibracji: uczy, gdzie są gorące punkty, jak działa wrażliwość wyniku, jak wprowadzać korekty w planie sytuacyjnym i jak unikać efektu odbicia. W tym sensie raportowanie jest częścią metody, a nie dodatkiem. Staje się narzędziem porównywania kolejnych iteracji IndywiduAkcji, a także narzędziem instytucjonalnego negocjowania warunków: godzin dostępu do przestrzeni, parametrów HVAC, logistyki dostaw, zasad magazynowania, polityk druku i polityk danych. Dopiero w takim ujęciu mobilność przestaje być „danym z góry” warunkiem życia artystycznego, a staje się polem projektowania o wysokiej stawce etycznej, epistemicznej i środowiskowej.

W tym kontekście rozdział 46.2 wprowadza pojęcie budżetu mobilności jako narzędzia projektowego analogicznego do budżetu czasowego i budżetu uwagi. Budżet mobilności nie jest listą zakazów, tylko parametryzacją: określa maksymalny dopuszczalny zakres przejazdów i przewozów w danym cyklu pracy (jednostce funkcjonalnej), a następnie wymusza na planie sytuacyjnym taką organizację procesu, aby w tych granicach osiągnąć zamierzony rezultat. W

praktyce oznacza to, że mobilność staje się zmienną w macierzy decyzji, a nie konsekwencją przypadkowej struktury zobowiązań. Budżet mobilności operuje na poziomie topologii: preferuje rozwiązania typu rezydencja i blok produkcyjny zamiast serii rozproszonych wizyt, preferuje lokalne partnerstwa techniczne zamiast dowożenia całych ekip, preferuje projektowanie obiektu–klucza jako rdzenia o małej masie i objętości zamiast rozbudowanych pakietów materiałowych, preferuje harmonogramy o niskiej liczbie „pustych przebiegów" zamiast wielokrotnych powrotów do tej samej przestrzeni dla korekt i poprawek. W języku zarządzania projektami jest to przejście od doraźnej optymalizacji do planowania ograniczeniowego; w języku teorii aktora-sieci Latoura jest to przebudowa sieci sprawczości poprzez zmianę węzłów logistycznych, które stabilizują przepływy.

Budżet mobilności wymaga jednak zintegrowania z warstwą dostępności i bezpieczeństwa. Redukcja mobilności nie może odbywać się kosztem osób, których uczestnictwo zależy od określonych warunków transportu, czasu odpoczynku, stabilności rytmu dnia i przewidywalności środowiska. Dlatego rozdział 46.2 traktuje mobilność jako problem sprawiedliwości infrastrukturalnej: decyzja o skróceniu pobytu i wymuszeniu szybkich przejazdów może zwiększać obciążenia opiekuńcze, czasowe i sensoryczne; decyzja o przeniesieniu części pracy do trybu zdalnego może redukować emisje, ale jednocześnie zwiększać zależność od infrastruktury cyfrowej oraz przesuwać koszty na prywatne zasoby uczestników. W konsekwencji raport środowiskowy musi zawierać nie tylko liczby i założenia obliczeniowe, lecz także opis kompromisów i kryteriów: kiedy priorytetem jest redukcja mobilności, a kiedy priorytetem jest dostępność, bezpieczeństwo i integralność relacji. Tego typu jawne kryteria są warunkiem rzetelności, bo bez nich redukcja staje się pozorna albo społecznie regresywna.

Rozdział 46.2 proponuje także rozróżnienie między mobilnością twórczą a mobilnością dystrybucyjną. Mobilność twórcza jest związana z procesem wytwarzania: spotkaniami, próbami, pracą z miejscem, instalacją i rekonfiguracją obiektu–klucza. Mobilność dystrybucyjna jest związana z obiegiem: prezentacją, tournée, powielaniem zdarzeń w wielu lokalizacjach, obecnością na wydarzeniach branżowych, festiwalach i przeglądach. W kulturze mobilność dystrybucyjna bywa traktowana jako oczywisty wskaźnik sukcesu i „zasięgu", a przez to trudno ją kwestionować. Tymczasem z perspektywy ekologicznej i infrastrukturalnej jest to dokładnie ta warstwa, w której działa efekt odbicia: im bardziej efektywnie i „lekko" produkuje się pojedyncze zdarzenie, tym łatwiej uzasadnić jego multiplikację i intensyfikację obiegu. Dlatego w psychoperformansie potrzebna jest krytyka ekstensywności jako domyślnej miary wartości. W duchu myślenia postwzrostowego, rozwijanego przez Giorgosa Kallisa i Tima Jacksona, ważniejsze od wzrostu liczby realizacji może być pogłębienie jednego cyklu IndywiduAkcji, jego lokalne zakorzenienie, trwałość efektów relacyjnych i edukacyjnych, a także jakość dokumentacji epistemicznej, która nie wymaga nieograniczonej dystrybucji.

W konsekwencji raport środowiskowy, jeżeli ma być narzędziem metody, powinien działać porównawczo i prospektywnie. Po pierwsze, powinien umożliwiać porównanie wariantów planu sytuacyjnego ex ante: wariantu opartego na serii dojazdów versus wariantu opartego na rezydencji; wariantu z transportem sprzętu versus wariantu z lokalnym wynajmem lub lokalną rekonstrukcją; wariantu z rozbudowaną dokumentacją wideo versus wariantu z selektywną dokumentacją i polityką retencji. Po drugie, powinien umożliwiać porównanie iteracji w czasie: w jakim stopniu kolejne uruchomienia tej samej praktyki redukują mobilność przygodną,

stabilizują łańcuchy dostaw, upraszczają pakiet sprzętowy, zmniejszają wolumen materiałów i odpadów, a także poprawiają gospodarowanie danymi. Ten tryb porównawczy jest kluczowy, bo umożliwia uczenie się, a nie jednorazowe „sprawozdanie". To również jest warunek, aby kompensaty nie stały się stałym elementem finansowej rutyny: jeśli kompensata jest potrzebna w każdej iteracji, to znaczy, że system nie został przeprojektowany, a jedynie „domknięty" rachunkowo.

W krytycznym świetle rozdział 46.2 traktuje zatem kompensaty jako rozwiązanie marginalne i podwyższonego ryzyka epistemicznego. Nawet przy zachowaniu rygoru dodatkowości, trwałości i weryfikacji, kompensata ma charakter pośredni: przenosi sprawczość redukcji poza własny system, a więc ogranicza kontrolę nad efektem. W praktyce psychoperformansu jest to szczególnie istotne, ponieważ praktyka, która chce być metodą, nie może opierać się na mechanizmach, których nie jest w stanie audytować, rozumieć i porównywać w czasie. Dlatego kompensata może być dopuszczalna wyłącznie jako działanie ostatniej instancji, w raporcie opisane językiem ostrożności, a nie językiem domknięcia. W tym sensie rozdział 46.2 przyjmuje etyczno-metodologiczną dyrektywę: mniejsza liczba deklaracji, większa liczba decyzji projektowych, mniejsza liczba etykiet, większa liczba jawnych założeń i ograniczeń. Jest to także ochrona przed ekologicznym greenwashingiem, który w kulturze przybiera często postać eleganckich sformułowań bez procedur.

Domknięciem podrozdziału jest wskazanie, że mobilność, kompensaty i raportowanie nie są trzema odrębnymi tematami, lecz jednym układem sprzężeń: mobilność generuje ślad, raportowanie go ujawnia i umożliwia redukcję, a kompensaty wypełniają resztę, lecz tylko wtedy, gdy reszta jest rzeczywiście resztą po redukcji, a nie stałą podstawą systemu. Tak rozumiana perspektywa infrastrukturalna przygotowuje przejście do zasady minimalnej ingerencji: skoro największe koszty wynikają z bezwładności procesów i logistyki, to reguła minimalnej ingerencji staje się nie tyle postulatem estetycznym, ile regułą inżynierii praktyki, która minimalizuje naruszenie środowiska, nie niszcząc gęstości sensu i relacji.

46.3. Zasada minimalnej ingerencji

Zasada minimalnej ingerencji w perspektywie ekologicznej i infrastrukturalnej nie jest ani hasłem ascetycznym, ani estetyką „mniej", tylko rygorem projektowym, który ustawia psychoperformans jako praktykę o kontrolowanej intensywności materialnej przy maksymalnej gęstości sensu, relacji i transformacji. W tym ujęciu „ingerencja" oznacza każde naruszenie reżimów środowiskowych, instytucjonalnych i logistycznych: pobór energii, przemieszczenie ludzi i rzeczy, zużycie materiałów, wygenerowanie odpadów, a także naruszenie stabilności miejsca (akustycznej, świetlnej, termicznej, społecznej). Minimalna ingerencja nie sprowadza się do redukcji śladu rozumianej wyłącznie jako CO_2e, lecz obejmuje szerszą taksonomię oddziaływań: toksykologię materiałową, presję na zasoby, zaburzenia rytmów pracy i opieki, przeciążenie infrastruktury cyfrowej, a także „ingerencję semantyczną", czyli wymuszanie nadmiarowego obiegu znaków i dokumentacji, która podtrzymuje systemy energetyczno-danych bez proporcjonalnego wzrostu wartości poznawczej.

Genealogia tej zasady jest wielośródłowa i warto ją traktować jako zbieżność tradycji, a nie jako jedną doktrynę. Po stronie etyki środowiskowej minimalna ingerencja styka się z „land

ethic” Alda Leopolda, gdzie etyczność działania mierzy się zdolnością do podtrzymania integralności, stabilności i piękna wspólnoty biotycznej, oraz z nurtem ekologii głębokiej Arne Næssa, choć psychoperformans nie przejmuje z niego metafizycznych roszczeń, a raczej praktyczny postulat ograniczania przemocy instrumentalnej wobec środowiska. Po stronie cybernetyki i teorii systemów minimalna ingerencja rezonuje z myśleniem Gregory’ego Batesona o „ekologii umysłu”, gdzie błędy epistemiczne prowadzą do destrukcyjnych sprzężeń zwrotnych, oraz z językiem Donelli Meadows, która wskazuje, że skuteczne interwencje systemowe nie polegają na agresywnym sterowaniu, lecz na zmianie parametrów i informacji zwrotnej w sposób, który stabilizuje system bez eskalacji. Po stronie teorii praktyk i antropologii środowiskowej minimalna ingerencja łączy się z wrażliwością na wielogatunkowe współistnienie, obecną u Anny Lowenhaupt Tsing, oraz z materialistycznym uznaniem sprawczości nie-ludzkiej u Jane Bennett; wreszcie, po stronie filozofii nauki i polityki wiedzy zbliża się do postulatu ostrożności i „slow science” w sensie, w jakim Isabelle Stengers broni tempa, które umożliwia odpowiedzialność wobec konsekwencji.

Najbardziej praktyczne sprzężenie tej zasady z psychoperformansem pochodzi jednak z etyki konserwacji i restauracji, gdzie minimalna ingerencja jest jednym z kluczowych imperatywów profesjonalnych: w tradycjach rozwijanych od Cesare Brandi przez współczesne standardy konserwatorskie, a także w doktrynach ochrony dziedzictwa (włącznie z logiką minimalizowania nieodwracalnych zmian i preferowaniem rozwiązań odwracalnych oraz czytelnych), nacisk kładzie się na to, aby interwencja była najmniejsza możliwa dla osiągnięcia celu ochronnego, a każda zmiana była uzasadniona, udokumentowana i poddawalna rewizji. Psychoperformans może tę logikę przejąć jako metodykę: działanie ma być tak zaprojektowane, by pozostawiało jak najmniej nieodwracalnych śladów w miejscu, w relacjach instytucjonalnych, w zasobach materialnych oraz w obiegu danych, a zarazem ma być wystarczająco intensywne w sensie semantycznym i afektywnym, aby uruchomić przemianę.

W warstwie operacyjnej zasada minimalnej ingerencji działa jak filtr decyzji w planie sytuacyjnym. Każdy element planu musi przejść przez pytanie: czy dana ingerencja jest konieczna dla funkcji działania, czy jest jedynie przygodnym kosztem wynikającym z domyślnej estetyki produkcji, nawyku logistycznego lub instytucjonalnego automatyzmu. To pytanie jest precyzyjniejsze niż ogólne „czy to jest ekologiczne”, ponieważ rozdziela konieczność od redundancji. W praktyce minimalna ingerencja oznacza preferowanie rozwiązań, które są: lokalne (krótkie łańcuchy dostaw), modularne (łatwy demontaż), odwracalne (bez trwałego naruszenia miejsca), wielokrotnego użycia (cyrkulacja obiektów i sprzętu), naprawialne (redukcja wymiany), oraz energooszczędne w sensie całkowitym (uwzględniając mobilność i budynek, a nie tylko urządzenia). Jednocześnie oznacza to świadome ograniczanie „zasięgowego” automatyzmu dokumentacyjnego: dokumentuje się tyle, ile jest potrzebne dla walidacji intersubiektywnej, archiwum i refleksji metodologicznej, a nie tyle, ile jest możliwe technologicznie.

Zasada minimalnej ingerencji jest szczególnie silna, gdy zostaje powiązana z sześcioma kanałami działania: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Każdy kanał ma własną typologię ingerencji i własne strategie redukcji. Obraz ingeruje poprzez nośniki, druk, ekrany i ich energetykę, ale również poprzez produkcję i retencję danych wizualnych; minimalna ingerencja oznacza tu selekcję nośników, ograniczenie nadmiarowych rozdzielczości, preferowanie trwałości i re-użycia. Słowo ingeruje poprzez druk, rejestr, dystrybucję i archiwizację; minimalna

ingerencja to ekonomia tekstu i nośnika, świadome ograniczenie multiplikacji, a także projektowanie form komunikacji, które nie wymagają nieustannej reprodukcji materiałowej. Gest ingeruje poprzez organizację przestrzeni i czasu, a także poprzez to, czy wymusza dodatkowe mobilności i infrastrukturalne przygotowania; minimalna ingerencja preferuje gesty o wysokiej sprawczości relacyjnej przy niskim zapotrzebowaniu na reorganizację środowiska. Światło ingeruje energetycznie oraz percepcyjnie; minimalna ingerencja dotyczy zarówno poboru mocy, jak i unikania przeciążeń fotometrycznych i zaburzeń rytmów przestrzeni. Dźwięk ingeruje w pejzaż akustyczny i infrastrukturę; minimalna ingerencja oznacza kompozycję, która osiąga efekt bez nadmiernej głośności, bez wielogodzinnego obciążania systemów, i z poszanowaniem warunków miejsca. Obiekt ingeruje najbardziej jednoznacznie, bo wprowadza materiał do obiegu; minimalna ingerencja oznacza projekt obiektu–klucza jako operatora znaczeń o kontrolowanej biografii materiałowej: pochodzenie, trwałość, możliwość demontażu, brak toksycznych komponentów, możliwość wielokrotnego użycia, a także zaplanowany „koniec życia" obiektu zanim zostanie on w ogóle użyty.

W tym punkcie szczególnego znaczenia nabiera fundamentalna w psychoperformansie manipulacja obiektem–kluczem. Minimalna ingerencja nie polega na rezygnacji z obiektów, lecz na przejściu od „obfitości rzeczy" do precyzji obiektu: jeden obiekt–klucz może uruchomić złożoną sieć znaczeń, jeśli jest potraktowany fenomenologicznie jako materialny operator relacji, a nie jako dekoracja. W konsekwencji zasada minimalnej ingerencji staje się jednocześnie zasadą intensyfikacji semantycznej: mniej materiału, więcej pracy znaczenia, więcej konsekwentnej relacyjności między ciałem, czasem, przestrzenią i obiektem. To jest punkt, w którym ekologia spotyka hermeneutykę praktyki: sens nie wymaga mnożenia zasobów, lecz dyscypliny formy i precyzji działań na obiekcie–kluczu.

Zasada minimalnej ingerencji staje się w pełni operacyjna dopiero wtedy, gdy zostanie przełożona na kryteria odwracalności, śladowości i odpowiedzialności postprodukcyjnej. Odwracalność oznacza tu możliwość „wycofania" interwencji bez pozostawienia trwałych uszkodzeń lub trudnych do sanacji skutków ubocznych, zarówno w materii miejsca, jak i w jego układach społecznych. Śladowość oznacza zdolność do przewidywania, gdzie interwencja pozostawi resztki: odpady, mikrouszkodzenia, zanieczyszczenia chemiczne, rozregulowanie pejzażu akustycznego, a także resztki danych w postaci niekontrolowanej retencji. Odpowiedzialność postprodukcyjna oznacza, że plan sytuacyjny obejmuje nie tylko wejście i kulminację zdarzenia, lecz także demontaż, segregację, odzysk, naprawę, ponowne użycie, a w sferze cyfrowej selekcję, archiwizację z limitem czasu, kompresję i konsekwentne kasowanie nadmiaru. W tym sensie minimalna ingerencja jest regułą projektowania „od końca": zanim dojdzie do aktu, określa się, co stanie się z obiektem–kluczem, materiałami pomocniczymi i dokumentacją, a także jakie działania sanacyjne są przewidziane w razie nieprzewidzianych skutków. Logika ta jest kompatybilna z etyką ostrożności oraz z konserwatorskim ideałem, w którym każda ingerencja musi mieć uzasadnienie, protokół i możliwość rewizji, bo tylko wtedy praktyka pozostaje w relacji odpowiedzialności, a nie w relacji dominacji.

W wymiarze instytucjonalnym zasada minimalnej ingerencji działa jako korekta „domyślnej produkcji", która w sektorze kultury bywa napędzana przez oczekiwania spektakularności, replikowalności i natychmiastowej dokumentowalności. Psychoperformans, jeśli ma zachować autonomię metody, musi umieć odmówić tej domyślności bez utraty intensywności działania. Szczególnie wyraźnie widać to w strategiach, które ograniczają materialną nadprodukcję, a

wzmacniają precyzję relacji: praca na jednym obiekcie–kluczu, praca w istniejącym świetle i akustyce miejsca, praca z czasem jako medium, praca z gestem jako narzędziem rekonfiguracji relacji bez dodatkowej infrastruktury. W tradycjach sztuk performatywnych istnieją tu precedensy o wysokiej wartości analitycznej: Tino Sehgal buduje „sytuacje skonstruowane" z rygorystyczną kontrolą dokumentacji i materialnego zaplecza, przenosząc ciężar na relację i pamięć proceduralną; Tehching Hsieh w swoich „rocznych" pracach opiera intensywność na czasie i dyscyplinie, a nie na materialnej eskalacji; Mierle Laderman Ukeles, formułując Maintenance Art, przesuwa uwagę z produkcji obiektów na podtrzymywanie, utrzymanie i relacje pracy, co w perspektywie infrastrukturalnej jest bezpośrednio spokrewnione z minimalną ingerencją jako etyką podtrzymywania zamiast eksploatacji. Te przykłady nie są tu traktowane jako kanon do naśladowania, lecz jako dowody, że redukcja materialnej intensywności może iść w parze z radykalną intensyfikacją sensu i odpowiedzialności.

W psychoperformansie zasada minimalnej ingerencji powinna zostać wpisana w matrycę decyzji planu sytuacyjnego jako procedura wielokryterialna, a nie jako pojedyncze kryterium „ekologiczności". W praktyce procedura ta obejmuje: identyfikację funkcji każdego elementu (po co dokładnie jest potrzebny); ocenę konieczności (czy da się tę funkcję osiągnąć inaczej); wybór wariantu o najmniejszej ingerencji przy zachowaniu bezpieczeństwa i dostępności; test kompatybilności z miejscem (akustyka, światło, termika, przepływy osób, ryzyka dla powierzchni i wyposażenia); oraz plan demontażu i remediacji. W tej logice minimalna ingerencja nie jest równoznaczna z „niewidzialnością" działania. Może ona obejmować akty intensywne afektywnie i semantycznie, włącznie z praktykami rytualno-performatywnymi rozumianymi jako technologie znaczenia, odczarowywania i rekontekstualizacji, o ile nie eskalują one materialnej destrukcji ani nie przerzucają kosztów na środowisko lub osoby w rolach technicznych i opiekuńczych. Minimalna ingerencja jest więc także zasadą sprawiedliwości pracy: chroni przed sytuacją, w której „oszczędność" materialna staje się pretekstem do przeciążenia ludzkich zasobów czasowych, do skracania przerw, do ryzykownych montaży, do przerzucania ciężaru na nieopłaconą lub niedocenioną pracę zaplecza.

Wymiar poznawczy zasady minimalnej ingerencji dotyczy wprost ekonomii semiozy. Nadprodukcja znaków, nadprodukcja dokumentacji i niekontrolowana dystrybucja treści tworzą w kulturze sytuację przeciążenia, w której koszt energetyczny rośnie, a walidacja intersubiektywna słabnie, bo rośnie szum informacyjny. Minimalna ingerencja w obszarze danych oznacza więc projektowanie dokumentacji jako narzędzia badawczego: selektywnego, funkcjonalnego, z ograniczonym czasem retencji, z kontrolą kopii, z jasnym rozróżnieniem między świadectwem a nadmiarem. W tym sensie minimalna ingerencja staje się regułą epistemicznej higieny: redukuje „odpady informacyjne" podobnie jak redukuje odpady materialne. Jest to spójne z wątkiem, że psychoperformans nie jest tylko praktyką ekspresji, lecz praktyką wytwarzania wiedzy o relacji, uwadze, intencjonalności i transformacji, a wiedza ta wymaga porządku danych, nie ich inflacji.

Zasada minimalnej ingerencji domyka perspektywę ekologiczną rozdziału 46 w sposób, który prowadzi bezpośrednio do dalszych perspektyw: skoro ingerencja jest minimalizowana, tym większe znaczenie zyskują mechanizmy znakowe, indeksalne i symboliczne, ponieważ praca sensu musi przejąć ciężar, którego nie przenosi już „produkcja" materialna. W konsekwencji psychoperformans, ograniczając ślad materialny i energetyczny, intensyfikuje ślad semiotyczny i hermeneutyczny, czyniąc z precyzji znaku, tropu i ciszy centralne narzędzia skuteczności. To

przejście nie jest zmianą tematu, lecz konsekwencją: minimalna ingerencja w środowisko jest równocześnie maksymalizacją odpowiedzialności za to, jakie znaki i jakie relacje wprowadza się w obieg, jak się je kalibruje, jak się je ogranicza i jak się je rozumie.

Perspektywa semiotyczna i retoryczna

Rozdział 47, Perspektywa semiotyczna i retoryczna, traktuje psychoperformans jako zdarzenie znakowe o wysokiej złożoności pragmatycznej, w którym sens nie jest prostą „treścią" przekazywaną przez wykonawcę, lecz emergentnym wynikiem semiozy rozgrywanej równocześnie w kilku kanałach działania: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Perspektywa ta przesuwa punkt ciężkości z pytania „co to znaczy?" na pytania bardziej techniczne i zarazem bardziej rygorystyczne: jakiego typu znaki są wytwarzane, jakie relacje łączą signifiant i signifié w sensie Ferdinanda de Saussure'a, jaka jest triadyczna architektura znaku u Charlesa Sandersa Peirce'a (ikoniczność, indeksalność, symboliczność), jakie są warunki inferencji interpretanta, jaka jest dynamika ramowania sytuacji w sensie Ervinga Goffmana oraz jak działa retoryka jako organizacja uwagi, afektu i wiarygodności w tradycji od Arystotelesa i Kwintyliana po Kennetha Burke'a i „nową retorykę" Chaïma Perelmana i Lucie Olbrechts-Tyteca. Psychoperformans jest tu rozumiany jako praktyka, która nie tylko „używa znaków", lecz produkuje warunki znakowości: konfiguruje reguły odczytania, intensyfikuje lub minimalizuje redundancję, stabilizuje bądź rozszczelnia kod, a przez to rozstrzyga o tym, czy wydarzenie będzie komunikacyjne, enigmatyczne, wieloznaczne, czy też ulegnie przeciążeniu semantycznemu.

Włączenie perspektywy semiotycznej jest szczególnie niezbędne w psychoperformansie dlatego, że jego rdzeń metodologiczny opiera się na precyzyjnym doborze operatorów znaczenia. Obiekt–klucz nie jest w tym ujęciu rekwizytem, lecz znakiem materialnym o określonej ekonomii odniesienia: może działać jako ikona (podobieństwo), indeks (śladowość, kauzalna styczność, wskazanie) albo symbol (konwencja), a najczęściej działa jako konfiguracja hybrydowa, której interpretacja zależy od kontekstu i praktyk odbiorczych. Analogicznie gest bywa jednocześnie indeksalny (wskazuje na stan ciała, kierunek uwagi, intencję), ikoniczny (naśladuje, modeluje) i symboliczny (uruchamia kod kulturowy), a słowo w psychoperformansie nie jest wyłącznie komunikatem, lecz aktem mowy w sensie J. L. Austina i Johna Searle'a, zdolnym wytwarzać zobowiązania, uprawomocnienia, wykluczenia lub akty gościnności. Z tej perspektywy „performatywność" nie jest sloganem, lecz precyzyjnym parametrem pragmatyki: to, co zostaje powiedziane lub uczynione, nie tylko reprezentuje, ale ustanawia stan relacji, co w refleksji Judith Butler ma szczególne znaczenie dla rozumienia normatywności i powtarzalności form.

Rozdział 47 domyka też konsekwencje ekologicznej zasady minimalnej ingerencji: im mniej psychoperformans polega na eskalacji materialnej i infrastrukturalnej, tym większą pracę wykonuje w porządku znaków, tropów i figur. Oznacza to, że dyscyplina semiotyczna staje się warunkiem skuteczności: trzeba umieć odróżniać znaki o wysokiej nośności indeksalnej od znaków nadmiernie symbolicznych, które wymagają rozbudowanego „instruktażu kulturowego"; trzeba rozumieć, kiedy retoryka światła i dźwięku działa jako amplifikacja sensu,

a kiedy staje się szumem w sensie teorii informacji Claude'a Shannona; trzeba umieć projektować ciszę jako figurę, nie jako brak. W tradycji retorycznej istnieją precyzyjne narzędzia opisu „ciszy" i niedomówienia: elipsa, apozjopieza, apofaza, paralepsis, przemilczenie jako strategia, a w nowszych ujęciach, takich jak prace Cheryl Glenn o retoryce milczenia, cisza ujawnia się jako narzędzie władzy, oporu, opieki albo przemocy symbolicznej zależnie od tego, kto i w jakiej ramie może milczeć, a kto jest do milczenia przymuszany.

Perspektywa semiotyczna i retoryczna pozwala wreszcie nazwać podstawowe ryzyka psychoperformansu jako praktyki o wysokiej gęstości znaczeń. Pierwszym ryzykiem jest błąd semiozy: nie tyle „niezrozumienie", ile rozjazd kodów, w którym odbiorcy uruchamiają inne reguły inferencji niż te, które zakłada plan sytuacyjny; tutaj kluczowe stają się narzędzia pragmatyki, od zasad konwersacyjnych H. P. Grice'a po teorię relewancji Dana Sperbera i Deirdre Wilson. Drugim ryzykiem jest przeciążenie znaczeń, które Umberto Eco opisywał jako problem nadkodowania i inflacji interpretacyjnej: zbyt wiele znaków i tropów wytwarza konkurencję o uwagę, a wtedy zamiast wieloznaczności pojawia się dyspersja sensu i utrata sprawczości. Trzecim ryzykiem jest retoryczna przemoc formy: sytuacja, w której intensywność kompozycji nie pozwala na intersubiektywną walidację doświadczenia, bo odbiorcy zostają „przekonani" nie przez argument i relację, lecz przez presję afektywną, nadmiar bodźców i asymetrię ramowania. W rozdziale 47 te ryzyka będą rozpoznawane nie jako błędy moralne, lecz jako błędy projektowe, które dają się korygować poprzez narzędzia semiotyki strukturalnej (Algirdas Julien Greimas, Jurij Łotman), analizy mitów i kodów kulturowych (Roland Barthes), teorii argumentacji (Stephen Toulmin) oraz krytyki ram instytucjonalnych, w których psychoperformans bywa odczytywany.

Rozdział 47 przygotowuje więc grunt pod trzy podrozdziały, w których mechanika znaku zostanie rozpisana na operacyjne komponenty: typologię znaku w zdarzeniu, repertuar tropów i figur wraz z retoryką ciszy oraz diagnostykę błędów semiozy i przeciążeń znaczeń. Stawką jest tu nie ornament interpretacyjny, lecz narzędzie sterowania praktyką: semiotyka ma umożliwić projektowanie psychoperformansu tak, aby jego intensywność była precyzyjna, jego wieloznaczność kontrolowana, a jego relacyjna skuteczność odporna na szum, nadmiar i błędne ramowanie.

47.1. Ikona–indeks–symbol w zdarzeniu

Triada ikona–indeks–symbol, wypracowana przez Charlesa Sandersa Peirce'a w ramach ogólnej teorii semiozy, jest w perspektywie psychoperformansu narzędziem analitycznym o wysokiej rozdzielczości, ponieważ pozwala opisać nie „treść" działania, lecz typ relacji, w jakiej znak wiąże się z tym, do czego odsyła, oraz w jakim trybie uruchamia interpretanta. Kluczowe jest tu odejście od potocznego rozumienia znaku jako etykiety lub komunikatu. Peirce'owska triada działa w obrębie pragmatyki: znak jest zdarzeniem relacyjnym, które za każdym razem rekonfiguruje swoje warunki rozumienia, a kategorie ikonizmu, indeksalności i symboliczności opisują nie tyle trzy rozłączne klasy obiektów, ile trzy tryby wiązania odniesienia, w praktyce niemal zawsze splecione w hybrydy. Psychoperformans, jako praktyka wielokanałowa, intensyfikuje tę hybrydyczność: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt pracują równolegle, a ich semiotyczne funkcje bywają rozbieżne, konkurencyjne lub wzajemnie się kotwiczą, tworząc złożoną architekturę intersemiotyczną, której nie da się opisać jednym kodem.

Ikoniczność w zdarzeniu psychoperformansu nie sprowadza się do „podobieństwa wizualnego”. Jest to raczej ciąg relacji izomorficznych, diagramatycznych i jakościowych, w których znak odtwarza pewną strukturę, dynamikę lub afektywną jakość doświadczenia. W tym sensie ikona może być gestem, który modeluje stan napięcia lub rozluźnienia, może być układem światła, który „rysuje” figurę progu i przejścia, może być brzmieniem, którego spektralna gęstość odpowiada gęstości emocji, a nie żadnemu „przedmiotowi” w świecie. Peirce rozróżniał ikonę obrazu, diagramu i metafory; w psychoperformansie szczególnie użyteczna jest ikona diagramatyczna, bo opisuje, jak struktura działania mapuje strukturę relacji: trajektoria przemieszczania się ciała po przestrzeni może diagramować relację zależności i uwikłania, rytm powtórzeń może diagramować przymus, a przerwa w rytmie może diagramować pęknięcie w normie. W praktykach performance art analogiczne operacje ikonizacji relacji widać w precyzyjnych, czasowych kompozycjach Tehchinga Hsieha, gdzie czas staje się diagramem dyscypliny, oraz w pracach Piny Bausch, gdzie gesty powtarzane do granicy wytrzymałości ikonizują społeczne automatyzmy; w obu przypadkach nie chodzi o „reprezentację”, tylko o wyprodukowanie jakości, która staje się poznawczo czytelna, bo działa jak ikoniczny model.

Indeksalność w psychoperformansie jest zazwyczaj najsilniejszym nośnikiem sprawczości, ponieważ indeks nie przekonuje konwencją, lecz śladem, stycznością, kauzalnością lub deiktycznym wskazaniem. Indeksy „wydarzają się” w ciele: oddech, pot, drżenie mięśni, zaczerwienienie skóry, mikropauzy, zawahania i zmiany tempa są indeksami stanów fizjologicznych i afektywnych, które w odbiorze funkcjonują jako dowody obecności, ryzyka i realności. Indeksalność jest też wpisana w obiekt–klucz, jeśli obiekt ma biografię materialną: zużycie, pęknięcia, patyna, zapach, ciężar, temperatura, ślady dotyku i użytkowania działają jako indeksy historii, których nie da się „wymyślić” w tym samym sensie, w jakim da się wymyślić symbol. Joseph Beuys wykorzystywał w swoich akcjach materiały takie jak filc i tłuszcz nie po to, by je dekoracyjnie oznaczyć, lecz by wprowadzić indeksalne skojarzenia ciepła, izolacji, ochrony i zagrożenia; analogicznie Tadeusz Kantor budował materialność sceny jako archiwum śladów, gdzie przedmiot „niesie” czas. W psychoperformansie indeksalność jest szczególnie istotna, bo stanowi przeciwwagę dla przeciążenia symbolicznego: im bardziej praktyka chce minimalizować ingerencję infrastrukturalną, tym bardziej może oprzeć się na indeksach, które nie wymagają rozbudowanej maszynerii produkcyjnej, a równocześnie silnie stabilizują interpretanta poprzez mechanizmy dowodowe i afektywną wiarygodność.

Symboliczność w zdarzeniu nie jest tym samym co „intelektualność” albo „język”. Symbol, w sensie Peirce’a, jest znakiem opartym na regule i konwencji, a więc jego działanie zależy od wspólnoty interpretacyjnej, kompetencji kodu i ramowania sytuacji. Słowo w psychoperformansie jest symbolem w sposób najbardziej oczywisty, lecz symboliczność przenika też gesty (salutowanie, klękanie, zasłanianie twarzy), układy przestrzenne (podział na scenę i widownię), reżimy milczenia oraz same instytucjonalne protokoły, które definiują, co wolno, co jest „dziełem”, a co „zakłóceniem”. W tym obszarze psychoperformans wchodzi w spór o władzę kodu: symboliczność jest narzędziem zarówno porozumienia, jak i dominacji, bo selekcjonuje, kto może rozumieć „bez tłumaczenia”, a kto zostaje wypchnięty w pozycję niekompetencji. Judith Butler pokazała, jak normy są reprodukowane przez iterowalność aktów, a więc przez symboliczność praktykowaną w ciele; w psychoperformansie oznacza to, że symboliczny rejestr działania może zarówno reprodukować dyscyplinę, jak i ją rozszczelniać poprzez przesunięcie kontekstu, parodię, re-kontekstualizację i kontrolowane błędy kodu.

Prace Yoko Ono, zwłaszcza Cut Piece, są tu szczególnie pouczające: prosta reguła i kontrakt sytuacyjny uruchamiają symboliczne kody płci, przemocy i gościnności, ale to indeksalna materialność ciała i realność cięcia stabilizują zdarzenie jako nieodwracalny dowód, a nie tylko alegorię.

Najważniejsza teza podrozdziału 47.1 brzmi więc następująco: w psychoperformansie nie projektuje się „znaczeń", lecz projektuje się proporcje i sprzężenia między ikoną, indeksem i symbolem w obrębie każdego kanału działania oraz w ich interakcji. Obiekt–klucz może zostać ustawiony jako indeks (ślad, dowód, styczność), a następnie ikonizowany przez serię aktów symbolicznych, które czynią z niego diagram relacji; światło może ikonizować próg, ale stać się symbolem w momencie, gdy wpisuje się w rozpoznawalny kod rytuału; dźwięk może działać ikonicznie jako jakość, a zarazem indeksalnie jako materialny nacisk na ciało. W konsekwencji analiza triady Peirce'a staje się metodą kalibracji: pozwala wykryć, kiedy symboliczność dominuje tak silnie, że zdarzenie staje się hermetyczne lub normatywne; kiedy indeksalność dominuje tak silnie, że zdarzenie redukuje się do efektu „autentyczności" bez struktury sensu; oraz kiedy ikonizacja jest zbyt literalna, przez co zamyka wieloznaczność w ilustracyjności. Psychoperformans, rozumiany jako praktyka o ambicji poznawczej i transformacyjnej, potrzebuje tych narzędzi nie po to, by klasyfikować znaki po fakcie, lecz by projektować ich architekturę w planie sytuacyjnym jako warunek skuteczności.

W praktyce analitycznej najbardziej użyteczna okazuje się koncepcja kotwiczenia (anchorage) i przekaźnictwa (relay), opisywana przez Rolanda Barthes'a w kontekście relacji obrazu i tekstu, a następnie rozwijana w licznych tradycjach semiotyki kultury. W psychoperformansie kotwiczenie polega na tym, że jeden kanał ogranicza wieloznaczność drugiego: słowo kotwiczy obraz, gest kotwiczy dźwięk, obiekt–klucz kotwiczy światło, a instytucjonalny protokół kotwiczy to, co uchodzi za „zdarzenie". Przekaźnictwo natomiast polega na tym, że sens przemieszcza się między kanałami, a żaden z nich nie domyka interpretacji samodzielnie. Triada ikona–indeks–symbol jest tu narzędziem, które pozwala zrozumieć, jak kotwiczenie i przekaźnictwo są realizowane na poziomie typów znaków. Symboliczny tekst może kotwiczyć ikoniczny układ światła, czyniąc go „czytelnym" w określonej tradycji; indeksalny ślad na obiekcie może zakłócić kotwiczenie i otworzyć semiozę na inny tor inferencji; ikoniczna struktura rytmu może stać się przekaźnikiem, który przenosi sens z gestu do dźwięku, bez konieczności werbalizacji. W tym sensie psychoperformans jest nie tyle „multimedialny", ile intersemiotyczny: jego sens jest wynikiem translacji znaków między mediami, co Julia Kristeva opisywała w kategoriach intertekstualności, a Jurij Łotman w kategoriach semiosfery, gdzie każdy kod pracuje w relacji z innymi kodami i granicami przekładu.

W tym kontekście szczególne znaczenie ma deiktyczność, czyli „wskazywanie" w sensie pragmatyki i językoznawstwa, bo deiksa jest formą indeksalności, która działa w czasie rzeczywistym i wiąże znak z sytuacją mówienia lub działania. „Tu", „teraz", „to", „ja", „ty" w języku są znakami, które nie mają stabilnego odniesienia poza kontekstem; analogicznie w psychoperformansie deiktyczne są gesty wskazujące, zmiany kierunku spojrzenia, przestawienia obiektu–klucza, przejścia przez próg światła, a nawet pauzy, które ustanawiają „teraz" jako punkt ciężkości. Rozdział 47.1 traktuje deiktyczność jako podstawowy mechanizm stabilizacji relacji: deiksa nie tyle „tłumaczy" sens, ile wskazuje miejsce, w którym sens ma się wydarzyć. W praktykach teatru i performansu tradycja ta jest dobrze rozpoznana, od analizy obecności w myśli teatralnej Hansa-Thiesa Lehmanna po refleksję nad „żywością" u Peggy

Phelan; w psychoperformansie deiktyczność ma jednak dodatkową funkcję metodologiczną: umożliwia minimalizację ingerencji materialnej, bo przenosi pracę znaczenia z produkcji obiektów na organizację uwagi i sytuacji.

Kluczową kwestią jest także rola indeksów technologicznych. W kulturze późnej nowoczesności wiele indeksów jest wytwarzanych przez aparaty rejestrujące i systemy techniczne: mikrofon, kamera, czujnik, zegar, ekran, a także protokoły instytucjonalne w rodzaju wejściówek, regulaminów, opasek, akredytacji. Są to indeksy w tym sensie, że wskazują na realne procesy: czas, obecność, uprawnienie, rejestrację, archiwizację. W psychoperformansie technologia może stać się obiektem–kluczem, jeśli jej indeksalność zostanie włączona do semantyki działania; ale może też stać się źródłem dominacji symbolicznej, jeśli jej protokoły narzucą kod interpretacyjny i relacyjny. W tym miejscu powraca myślenie o infrastrukturze Star: to, co niewidzialne, stabilizuje świat, a więc wprowadzenie technologicznego indeksu do zdarzenia jest wprowadzeniem władzy infrastrukturalnej do semiozy. Projektowanie psychoperformansu musi zatem rozpoznawać, kiedy indeks technologiczny wspiera walidację intersubiektywną i pamięć proceduralną, a kiedy staje się narzędziem dyscyplinowania, które przechwytuje uwagę i rekonfiguruje relacje w sposób niezamierzony.

Triada Peirce'a jest również użyteczna do diagnozy „przemocy symbolicznej" w sensie Pierre'a Bourdieu. Symboliczność, ponieważ jest konwencyjna, premiuje tych, którzy dysponują kapitałem kulturowym pozwalającym czytać kody bez wysiłku; inni są zmuszeni do domyślania się reguł albo do milczenia. Psychoperformans, jeśli chce działać jako praktyka relacyjna i edukacyjna, powinien świadomie operować proporcjami znaków tak, by nie produkować wykluczeń kodowych. Jednym z narzędzi jest zwiększanie udziału indeksalności i ikonizacji jakościowej, które są bardziej uniwersalne percepcyjnie, choć także nie są wolne od kulturowego ramowania. Innym narzędziem jest jawne ramowanie zasad gry, czyli minimalna eksplicytacja reguł, która w pragmatyce działa jak metakomunikat: „to, co się dzieje, jest tego typu". Erving Goffman opisał takie metakomunikaty jako ramy doświadczenia; w psychoperformansie praca na ramie może być sama w sobie obiektem–kluczem, ponieważ zmienia to, jak uczestnicy rozpoznają, co jest dozwolone, co jest ryzykiem, co jest opieką, a co jest przemocą.

W planie sytuacyjnym kluczową procedurą staje się więc projektowanie „ścieżki interpretanta". Peirce'owski interpretant nie jest „interpretacją" w sensie opinii, lecz skutkiem semiozy: zmianą w dyspozycji poznawczej, afektywnej i praktycznej. Ścieżka interpretanta jest sekwencją, w której znaki uruchamiają kolejne wnioski, korekty i stabilizacje, a triada ikona–indeks–symbol pozwala tę sekwencję zaprojektować. Jeżeli na początku dominuje indeks (ślad, dowód, styczność), interpretant buduje się na poczuciu realności i zaufania; jeśli następnie wprowadza się ikonę diagramatyczną (struktura relacji), interpretant zyskuje model, który porządkuje doświadczenie; jeśli na końcu wprowadza się symbol (regułę, nazwę, formułę), interpretant może zostać domknięty jako wiedza komunikowalna. Odwrócenie tej sekwencji często prowadzi do hermetyzacji: symbol narzuca kod zanim powstanie indeksalne zaufanie, a ikona staje się ilustracją zamiast modelu. W tym sensie triada Peirce'a jest narzędziem dramaturgii semiozy.

Istotnym rozszerzeniem triady Peirce'a, szczególnie przydatnym w praktyce psychoperformansu, jest jego dalsza typologia znaków, która pozwala przejść od ogólnej diagnozy „jakiego typu to znak" do precyzyjnego opisu, w jakim reżimie materialno-czasowym znak działa. Peirce rozróżniał qualisign, sinsign i legisign, a więc odpowiednio znak jako jakość, znak jako jednostkowe zdarzenie oraz znak jako reguła. W psychoperformansie qualisignem może być barwa światła jako czysta jakość afektywna, gęstość pogłosu jako jakość przestrzenna, temperatura obiektu–klucza jako jakość dotyku; sinsignem jest konkretny, jednostkowy układ tych jakości w danym czasie i miejscu, czyli „to właśnie zdarzenie"; legisignem jest natomiast reguła, protokół, konwencja, dzięki którym uczestnicy rozpoznają, jak mają ten sinsign czytać, gdzie przebiega granica bezpieczeństwa, co znaczy „wejście", „pauza", „współuczestnictwo", „odmowa". Ta trójka jest w psychoperformansie krytyczna, bo ujawnia, że symboliczność nie musi być utożsamiana z językiem werbalnym: legisigny są rozproszone po całej sytuacji, obejmują kody instytucjonalne, rytuały wejścia, sposoby ustawienia ciał, a nawet protokoły opieki i dostępności, które stają się regułami interpretacji. Z kolei indeksalność, często kojarzona wyłącznie z „autentycznością", może być rozumiana technicznie: sinsigny indeksalne to te elementy, które działają jako ślad i dowód w tej właśnie iteracji, a więc stabilizują zdarzenie jako niepowtarzalne i niepodrabialne w sensie pragmatycznym.

Równolegle Peirce rozróżniał znaki według ich funkcji propozycjonalnej: rheme, dicent i argument, co można przełożyć na dramaturgię semiozy w planie sytuacyjnym. Rheme działa jak otwarta możliwość sensu, znak, który proponuje jakości i asocjacje bez domknięcia twierdzenia; w psychoperformansie rheme'em bywa często obraz lub dźwięk jako pole potencjalnych odczytań. Dicent (znak zdaniowy, „stwierdzający") wprowadza wymiar faktualności lub sytuacyjnej pewności: indeksy cielesne i przestrzenne, deiktyczne wskazania, realne przesunięcia obiektu–klucza, które mówią odbiorcy „to się wydarza". Argument wreszcie jest strukturą, która wiąże znaki w łańcuch konsekwencji: reguły, powtórzenia, symetrie, które pozwalają uczestnikom przejść od jakości i faktualności do rozpoznania relacji oraz do wniosku praktycznego. Ta triada rhematyczno-dycentyczno-argumentacyjna jest użyteczna, ponieważ pozwala projektować momenty, w których zdarzenie ma pozostać otwarte, momenty, w których ma się ugruntować jako dowód, oraz momenty, w których ma się stać strukturą rozumienia. W wielu praktykach performatywnych błąd polega na utrzymaniu wszystkiego w trybie rheme: mnogość jakości bez dicentów i bez argumentu prowadzi do estetycznej mgły; odwrotny błąd polega na natychmiastowym narzuceniu argumentu symbolicznego bez fazy indeksalnej i ikonicznej, co daje wrażenie wykładu, moralitetu albo przymusu interpretacyjnego. Psychoperformans, jeśli ma utrzymać jednocześnie intensywność i wolność uczestnika, potrzebuje świadomego dozowania tych funkcji.

Z tego punktu widzenia ikona, indeks i symbol należy traktować jako trzy różne strategie stabilizowania interpretanta, a więc trzy różne strategie wytwarzania wiarygodności i relacyjnej skuteczności. Indeks stabilizuje przez styczność i dowód; ikona stabilizuje przez model i izomorfizm; symbol stabilizuje przez regułę i wspólnotę kodu. Jeśli w planie sytuacyjnym dominuje indeks, praktyka może zyskać wysoki poziom „realności", ale ryzykuje utknięcie w rejestrze faktu bez struktury sensu, co sprzyja zredukowaniu działania do spektaklu obecności. Jeśli dominuje ikona, praktyka może zyskać model relacji i silną spójność percepcyjną, ale ryzykuje estetyzację, w której uczestnicy „oglądają strukturę" zamiast wchodzić w jej konsekwencje. Jeśli dominuje symbol, praktyka może zyskać komunikowalność i możliwość transmisji w czasie, ale ryzykuje przemoc kodu i hermetyzację. W psychoperformansie

rozwiązaniem nie jest kompromis w sensie „po trochu”, tylko świadome sprzęganie: indeks buduje zaufanie, ikona buduje rozumienie relacji, symbol buduje możliwość nazwania i przeniesienia rezultatu poza moment zdarzenia, na przykład w postaci reguły IndywiduAkcji lub formuły pracy z obiektem–kluczem.

W tym miejscu pojawia się kwestia wielomodalności i rozkładu „ciężaru semantycznego” pomiędzy kanałami. W badaniach nad multimodalnością, rozwijanych między innymi przez Gunthera Kressa i Theo van Leeuwena, sens jest rozumiany jako wynik kompozycji modalności, a każda modalność posiada własne „afordancje semiotyczne”, czyli własne możliwości i ograniczenia w wytwarzaniu znaków. Psychoperformans jest w tym sensie układem multimodalnym, w którym to, co symboliczne w słowie, może być indeksalne w geście i ikoniczne w świetle. Kluczowym zadaniem projektowym staje się zatem dystrybucja modalna: które wątki mają być niesione przez indeks, które przez ikonę, które przez symbol, i w jakiej kolejności. To jest również warunek minimalizowania błędów semiozy: jeżeli symboliczny kod jest zbyt gęsty, można go „zmiękczyć” ikonizacją jakości i indeksalnym zakotwiczeniem w ciele oraz w obiekcie; jeśli indeksalność jest zbyt silna i grozi fetyszem obecności, można ją ustrukturyzować ikoną diagramatyczną; jeśli ikona jest zbyt ilustracyjna, można ją przesterować przez symboliczne przesunięcie reguł, które otwiera wieloznaczność. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny powinien zawierać nie tylko opis działań, ale też mapę funkcji semiotycznych kanałów, czyli swoisty audyt semiotyczny: gdzie jest dowód, gdzie jest model, gdzie jest reguła.

Audyt semiotyczny jest zarazem narzędziem zapobiegania przeciążeniu znaczeń. Umberto Eco, analizując mechanizmy nadinterpretacji i inflacji kodów, wielokrotnie wskazywał, że semioza może stać się „nadaktywna”, gdy system znaków nie posiada punktów kotwiczenia i gdy każdy element zaczyna działać jak „wszystko naraz”. W psychoperformansie przeciążenie pojawia się szczególnie łatwo, ponieważ wielość kanałów kusi, by każdy z nich niósł pełny sens. Tymczasem skuteczność często rośnie wtedy, gdy kanały są rozdzielone funkcjonalnie: jeden kanał niesie indeks (dowód i realność), drugi niesie ikonę (model relacji), trzeci niesie symbol (regułę transmisji), a pozostałe pełnią role pomocnicze, wzmacniając rytm, ramę i warunki uwagi. Taka dystrybucja nie jest redukcją artystyczną, lecz precyzją inżynierii semiozy: minimalizuje szum i maksymalizuje czytelność struktury bez spłaszczania wieloznaczności.

Szczególnie ważne jest tu rozpoznanie, że obiekt–klucz może pełnić rolę „semiotycznego rozdzielacza”, który przejmuje na siebie funkcje kotwiczenia i przenosi je z abstrakcyjnych kodów na materialność. W praktykach, gdzie obiekt–klucz jest konsekwentnie traktowany jako materialny operator znaczeń, jego indeksalna biografia stabilizuje wydarzenie, jego ikoniczna struktura umożliwia modelowanie relacji, a jego symboliczna praca regułowa pozwala przenieść wniosek poza zdarzenie. Wtedy nawet minimalne środki mogą wytworzyć wysoką gęstość sensu, bo ciężar semiozy jest skupiony w jednym węźle, a nie rozproszony w nadmiarze elementów. To jest także moment, w którym triada Peirce’a staje się narzędziem projektowania obiektu: wybór materiału i jego właściwości nie jest „estetyką”, lecz decyzją o tym, czy obiekt będzie przede wszystkim indeksem, ikoną czy symbolem, oraz jak te funkcje mają się w czasie przełączać. Psychoperformans, w ujęciu semiotycznym, jest więc sztuką przełączania trybów znaku w czasie rzeczywistym, a nie jedynie sztuką wytwarzania znaków.

W tym miejscu trzeba doprecyzować, że triada ikona–indeks–symbol nie jest w psychoperformansie „kategoriami rzeczy”, tylko kategoriami relacji, które mogą się przełączać

w czasie, zależnie od tego, jak uczestnicy wchodzą w sytuację i jakie reguły inferencji uruchamiają. Ten sam element może zacząć jako indeks (dowód, ślad), przejść w ikonę (model relacji), a skończyć jako symbol (reguła i nazwa), jeśli plan sytuacyjny wymusi takie przemieszczenie funkcji. Peirce'owska teoria interpretanta jest tu szczególnie ważna: interpretant natychmiastowy, dynamiczny i finalny opisują, jak znak działa w różnych stadiach rozumienia i działania, a więc jak sens przechodzi od potencjalności jakości do skutku praktycznego. Psychoperformans nie może zakładać, że interpretant „jest jeden"; musi przewidywać, że różne wspólnoty interpretacyjne wytworzą różne interpretanty dynamiczne, a jego zadaniem metodologicznym staje się takie zaprojektowanie kotwiczeń i przekaźników, aby różnice te nie rozsadzały struktury zdarzenia, lecz były utrzymywane w kontrolowanym polu wieloznaczności. W przeciwnym razie wielość interpretantów nie jest pluralizmem, tylko chaosem semiozy.

Z perspektywy praktycznej oznacza to konieczność prowadzenia dwóch równoległych diagnoz: diagnozy typu znaku oraz diagnozy ekonomii znaku. Diagnoza typu znaku odpowiada na pytanie: czy w danym momencie działania dominują relacje ikoniczne, indeksalne czy symboliczne, i jak te relacje są dystrybuowane między kanałami. Diagnoza ekonomii znaku odpowiada na pytanie: ile znaków jest w obiegu, jaką mają redundancję, jaka jest ich hierarchia, gdzie powstaje szum, a gdzie powstaje cisza znacząca. W logice teorii informacji nie chodzi o „mniej bodźców" jako ideał moralny, lecz o stosunek sygnału do szumu i o sterowanie uwagą. Psychoperformans jest tutaj praktyką, w której sterowanie uwagą nie może być oparte wyłącznie na intensyfikacji bodźców, bo to prowadzi do przeciążenia; musi opierać się na precyzji: jednoznacznych indeksach, czytelnych ikonach diagramatycznych i oszczędnych, ale konsekwentnych symbolach, które domykają wniosek bez przymusu. W tym sensie triada Peirce'a pracuje jako narzędzie higieny semiotycznej: pozwala usuwać znaki redundantne, które niczego nie kotwiczą, a jedynie konkurują o uwagę.

Najbardziej użyteczna procedura projektowa w ramach 47.1 polega na wprowadzeniu do planu sytuacyjnego mapy przełączeń znaku. Mapa taka jest opisem, w którym wskazuje się, kiedy i dlaczego dany element ma zmienić swój dominujący tryb: kiedy obiekt–klucz ma przestać być symbolem (bo symboliczność bywa zbyt normatywna), a stać się indeksem (bo potrzebna jest wiarygodność i realność); kiedy gest ma zrezygnować z indeksalnej „autentyczności" i stać się ikoną diagramatyczną (bo potrzebny jest model relacji); kiedy słowo ma zostać ograniczone do minimalnego legisignu, aby nie przechwycić całej semiozy przez kod. Projektowanie przełączeń jest istotne także dlatego, że psychoperformans działa w czasie: znak w performansie ma temporalitykę, a więc jego status jest funkcją rytmu, pauzy, iteracji i kumulacji. To, co na początku jest czytelne jako ikona, może po kilku powtórzeniach stać się symbolem; to, co jest indeksem, może w powtórzeniu utracić dowodowość i stać się teatralnym znakiem konwencji. Dlatego plan sytuacyjny powinien przewidywać, które elementy mogą być powtarzane bez utraty indeksalności, a które muszą pozostać jednorazowe, aby zachować śladowość.

W praktyce badawczej przydatne okazuje się także prowadzenie testów krzyżowych, które można nazwać testami rozbieżności kodu. Polegają one na tym, że to samo zdarzenie jest odczytywane przez osoby o różnym kapitale kulturowym i różnym osadzeniu instytucjonalnym, a następnie analizuje się, gdzie rozjeżdżają się interpretanty: czy rozbieżność dotyczy symbolu (brak wspólnego kodu), czy ikony (różne modele analogii), czy indeksu (różne progi

wiarygodności i różne doświadczenia ciała). Taki test jest jednocześnie narzędziem ochrony przed przemocą symboliczności, o której pisał Pierre Bourdieu, oraz narzędziem ochrony przed fetyszem indeksu, w którym „realność" staje się wartością samą w sobie, a nie częścią struktury sensu. W tym miejscu psychoperformans jako metoda zbliża się do rygoru pragmatycznego: nie pyta, czy ktoś „zrozumiał poprawnie", tylko pyta, czy architektura semiozy jest stabilna wobec realnych różnic odbioru, a jeśli nie jest, to które elementy wymagają korekty: kotwiczenia, przeredagowania legisignów, zmiany kolejności przełączeń lub redukcji redundancji.

Triada Peirce'a jest również narzędziem diagnozy konfliktu między doświadczeniem a komentarzem. W praktykach performatywnych często dochodzi do sytuacji, w której symboliczny komentarz (werbalny, kuratorski, instytucjonalny) przechwytuje wydarzenie, narzucając jego sens zanim zdążą zadziałać indeksy i ikony. Wtedy to, co mogło stać się poznawcze poprzez relację ciała, czasu i obiektu, zostaje „załatwione" przez kod. Psychoperformans, który chce zachować transformacyjność bez nadmiaru ingerencji infrastrukturalnej, powinien zwykle faworyzować sekwencję: indeksalna obecność i deiksa, następnie ikoniczny model relacji, dopiero potem symboliczne nazwanie i transfer wniosku. Taka sekwencja nie jest jedyną możliwą, ale jest szczególnie odporna na hermetyzację i na dominację retoryczną. W tym sensie 47.1 stanowi przygotowanie do 47.2: jeśli tropy i figury mają działać, nie mogą zastąpić indeksalnej realności i ikonicznego modelu; muszą być wpięte w architekturę semiozy jako narzędzia precyzyjnego sterowania uwagą i sensem.

Wreszcie, triada ikona–indeks–symbol umożliwia opis tego, co w psychoperformansie jest specyficzne dla obiektu–klucza jako materialnego operatora znaczeń. Obiekt–klucz jest jednym z niewielu elementów zdarzenia, który może w tej samej chwili być indeksem (ślady użytkowania, ciężar, temperatura, opór materii), ikoną (diagram relacji poprzez swoje ułożenie, transformację, rytuał manipulacji) i symbolem (konwencja kulturowa, nazwa, funkcja rytualna). Jeżeli obiekt–klucz jest dobrany i prowadzony konsekwentnie, może przejąć na siebie funkcję kotwiczenia, redukując potrzebę nadmiarowego komentarza, nadmiarowego światła i nadmiarowego dźwięku. Wówczas minimalna ingerencja infrastrukturalna idzie w parze z maksymalną sprawczością semiozy: jeden węzeł materialny stabilizuje interpretanta, a reszta kanałów może działać jako subtelna modulacja, zamiast jako konkurencja o sens. To jest również moment, w którym psychoperformans ujawnia swój status praktyki epistemicznej: wiedza nie jest „dodatkiem" do wydarzenia, tylko wynikiem precyzyjnego sterowania typami znaku, ich ekonomią i ich przełączeniami w czasie.

Podrozdział 47.1 domyka się więc postulatem metodycznym: projektowanie psychoperformansu wymaga nie tylko doboru tematów i gestów, lecz także świadomej inżynierii semiozy, w której triada Peirce'a działa jako podstawowy moduł diagnostyczny. Tam, gdzie praktyka jest zbyt symboliczna, trzeba szukać indeksów i ikon; tam, gdzie jest zbyt indeksalna, trzeba wprowadzić ikonę i minimalny symbol; tam, gdzie jest zbyt ikoniczna i estetyzująca, trzeba przywrócić indeksalny dowód i przeredagować reguły. Tę kalibrację wykonuje się nie po to, by ograniczać wieloznaczność, ale po to, by wieloznaczność była polem pracy, a nie skutkiem szumu.

47.2. Trop, metonimia, synekdocha; retoryka ciszy

Jeżeli triada ikona–indeks–symbol opisuje podstawowe tryby wiązania znaku z odniesieniem, to tropologia opisuje dynamikę przemieszczeń sensu wewnątrz zdarzenia: to, w jaki sposób znaczenie jest przesuwane, kondensowane, rozszczelniane, przełączane i „przerzucane" między kanałami działania. W klasycznej tradycji retorycznej, od Arystotelesa przez Cycerona i Kwintyliana, trop nie jest ozdobnikiem stylu, lecz techniką zmiany: ruchem, dzięki któremu wypowiedź staje się skuteczna, bo reorganizuje uwagę, afekt i inferencję. W psychoperformansie trop przestaje być kategorią czysto językową i staje się kategorią intersemiotyczną: tropy realizują się w obrazie, geście, świetle, dźwięku i obiekcie, a słowo – jeśli w ogóle jest użyte – bywa jedynie jedną z warstw, często pełniąc funkcję legisignu, który uruchamia regułę odczytania. W konsekwencji retoryka nie dotyczy „mówienia o" działaniu, lecz dotyczy samego działania jako kompozycji perswazyjno-hermeneutycznej, w której sens jest wytwarzany przez konfigurację relacji, a nie przez deklarację.

Metonimia i synekdocha są w tym podrozdziale traktowane jako tropy centralne dla psychoperformansu, ponieważ operują nie na podobieństwie (jak metafora), lecz na styczności, przyległości i relacji część–całość. Roman Jakobson, przeciwstawiając metaforę i metonimię jako dwa bieguny organizacji sensu, wskazywał, że metonimia działa w osi kombinacji, a więc w porządku sąsiedztwa, kontekstu i ciągłości. To dokładnie odpowiada logice zdarzenia performatywnego, w którym znaczenie rodzi się z tego, co jest obok siebie w czasie i przestrzeni: z relacji ciała do obiektu–klucza, z relacji gestu do światła, z relacji dźwięku do progu ciszy, z relacji słowa do jego odmowy. Metonimia jest w psychoperformansie techniką zakotwiczenia sensu w materii: zamiast opowiadać o „całości" doświadczenia, praktyka wprowadza element, który przylega do tej całości i działa jako jej operator. To dlatego obiekt–klucz tak często pełni funkcję metonimiczną: staje się „uchwytem" dla relacji, nie dlatego, że reprezentuje coś przez podobieństwo, lecz dlatego, że jest włączony w łańcuch styczności, pracy, pamięci, afektu i czasu.

Synekdocha, tradycyjnie opisywana jako szczególny przypadek metonimii, kondensuje całość w części albo część w całości. W psychoperformansie synekdocha jest techniką intensyfikacji przy minimalnej ingerencji: jeden fragment, jeden gest, jedna operacja na obiekcie–kluczu może stać się synekdochą całego procesu IndywiduAkcji, o ile jest osadzony w konsekwentnej dramaturgii i posiada indeksalną wiarygodność. Synekdocha ma tu znaczenie metodologiczne: pozwala przenieść ciężar sensu z rozległej narracji na precyzyjny punkt zdarzenia, który działa jak węzeł pamięci proceduralnej. W praktykach sztuki akcji i performance art istnieje wiele precedensów takiej kondensacji. W działaniach Mariny Abramović synekdocha bywa uruchamiana przez skrajnie uproszczoną formę, w której jeden reżim czasu i jeden parametr relacji organizują całość doświadczenia, a pojedynczy gest albo pojedyncze ustawienie ciała staje się nośnikiem całej struktury. W pracach Adriana Pipera, gdzie kluczowe są ramy społeczne i normy interakcji, synekdocha często powstaje jako mikrozdarzenie ujawniające makrostrukturę władzy i uprzedzeń, bez potrzeby wykładu; całość porządku społecznego zostaje „ściągnięta" do jednego punktu styczności. Psychoperformans przejmuje tę logikę, lecz kieruje ją w stronę rygoru planu sytuacyjnego: synekdocha ma nie tylko wstrząsnąć, lecz ma także dać się włączyć w procedurę pracy w czasie, jako powtarzalny, choć nie mechaniczny, operator przemiany.

Tropologia w psychoperformansie nie jest więc kwestią stylistyki, lecz kwestią inżynierii semiozy i ekonomii uwagi. Metonimia i synekdocha pozwalają redukować ryzyko przeciążenia symbolicznego, o którym ostrzegał Umberto Eco, ponieważ nie wymagają nieustannego dopowiadania kodu. Działają przez przyległość i kondensację: przez to, że znaczenie „przechodzi" po styku, a nie „przeskakuje" przez abstrakcyjną konwencję. W tym sensie tropy te wspierają relacyjny charakter psychoperformansu: zamiast narzucać interpretację, tworzą warunki, w których interpretant dynamiczny może się stabilizować w rytmie doświadczenia, a nie w rytmie komentarza. W perspektywie pragmatycznej oznacza to, że tropy organizują implicatury: to, co nie zostaje powiedziane wprost, zostaje wytworzone jako wniosek, zgodnie z mechanizmami opisywanymi przez H. P. Grice'a, lecz przeniesionymi z języka na całe zdarzenie jako system znaków. Psychoperformans nie „komunikuje" jak komunikat; psychoperformans ustanawia warunki wnioskowania, w których metonimia i synekdocha są narzędziami sterowania tym, co jest dopowiadane przez uczestników.

Z tego wynika, że retoryka ciszy nie jest w psychoperformansie ani pauzą techniczną, ani romantycznym „nastrojem", tylko precyzyjną figurą pragmatyczną, która uruchamia tropy przez brak. Cisza może działać jako elipsa, apozjopieza, przemilczenie, apofaza, paralepsis, ale w zdarzeniu performatywnym jej funkcja jest jeszcze bardziej podstawowa: cisza jest warunkiem słyszalności indeksów, czyli tych znaków, które istnieją jako mikrozmiany oddechu, ciężaru, tarcia, kroków, napięcia mięśni, drobnych przesunięć obiektu–klucza. John Cage, opisując ciszę jako doświadczenie, które ujawnia nieusuwalność dźwięku i konieczność słuchania, stał się w kulturze punktem odniesienia, lecz w psychoperformansie cisza jest przede wszystkim narzędziem regulacji semiozy: zmienia stosunek sygnału do szumu, a przez to zmienia, jakie metonimie i jakie synekdochy stają się możliwe. Cheryl Glenn, analizując milczenie jako strategię retoryczną, pokazała, że cisza jest zawsze węzłem władzy, oporu i normy; w psychoperformansie oznacza to, że cisza nie jest neutralna i musi być projektowana tak, aby nie stawała się przemocą, lecz stawała się ramą uwagi i opieki. Ta kwestia będzie domknięta dopiero wtedy, gdy cisza zostanie opisana jako figura, a nie jako tło, oraz gdy zostanie pokazane, w jaki sposób metonimia, synekdocha i inne tropy pracują w ciszy i poprzez ciszę w sześciu kanałach działania.

Retoryczna użyteczność metonimii w psychoperformansie wynika z tego, że metonimia nie „ilustruje" sensu, lecz organizuje dostęp do sensu poprzez punkt styczności. W planie sytuacyjnym punkt styczności jest zawsze materialny i sytuacyjny: to miejsce, w którym kanały działania krzyżują się w sposób nieodwracalny dla przebiegu semiozy. Metonimia jest więc techniką budowania wiarygodności bez eskalacji symboliczności, bo nie wymaga szerokiej kompetencji kodu, a jednak uruchamia silne inferencje: jeśli obiekt–klucz nosi ślady pracy, zużycia, naprawy, jeśli ma ciężar, zapach, temperaturę, jeśli stawia opór dłoni, wówczas jego indeksalna „biografia" wchodzi w metonimiczną relację z całością relacji, które go wytworzyły. Metonimia działa tu jak skrót epistemiczny: nie opowiada historii, lecz ją przywołuje przez przyległość. W tym sensie psychoperformans jest praktyką, która potrafi przerzucać ciężar sensu z narracji na ślad, a z komentarza na styczność.

Warto ująć metonimię w kategoriach ekonomii znakowej i dystrybucji pracy hermeneutycznej. Metonimia przenosi pracę sensu na uczestnika, ale nie w trybie arbitralnej „wolności interpretacji", tylko w trybie kontrolowanej inferencji. W pragmatyce języka H. P. Grice opisywał implicatury jako efekty wnioskowania, które powstają dzięki zasadzie kooperacji

i maksimom konwersacyjnym; w psychoperformansie analogiczny mechanizm działa jako implicatura zdarzeniowa: uczestnicy zakładają, że elementy są dobrane celowo, więc próbują odczytać ich funkcję w spójnej ramie. Metonimia jest wówczas narzędziem, które intensyfikuje to wnioskowanie bez narzucania treści. Dobrze zaprojektowana metonimia w psychoperformansie jest nie tyle „dwuznaczna", ile precyzyjnie niedomknięta: dostarcza mocnego punktu odniesienia (indeks, styczność), lecz pozostawia otwartą strukturę relacji, którą uczestnicy dopełniają w zależności od własnej historii i kompetencji. To jest też sposób na ograniczenie przemocy symbolicznej w sensie Pierre'a Bourdieu: metonimia zmniejsza próg wejścia, bo nie wymaga natychmiastowego odczytania kodu, a jednak potrafi uruchomić głębokie sensy.

Synekdocha, jako figura część–całość, wymaga jeszcze większej dyscypliny projektowej, bo jej skuteczność zależy od tego, czy „część" zostanie rozpoznana jako część, a nie jako przypadkowy fragment. To rozpoznanie nie powstaje samo; jest efektem ramowania, rytmu i powtórzeń. Erving Goffman pokazał, że ramy doświadczenia organizują to, co uznaje się za istotne, co jest „w środku", a co jest tłem. Synekdocha w psychoperformansie polega na tym, że plan sytuacyjny tak ustawia ramę, aby drobny element stał się węzłem całości: pojedyncza manipulacja obiektem–kluczem, jedno przesunięcie światła, jedna pauza w dźwięku, jeden gest odmowy albo jeden akt gościnności może zostać rozpoznany jako kondensacja struktury relacji. W tym sensie synekdocha jest narzędziem pracy na intensywności bez rozbudowy materiałowej: zamiast mnożyć elementy, praktyka intensyfikuje jeden element i czyni go nośnikiem całościowej transformacji.

W praktykach performance art i live art synekdochiczna kondensacja wielokrotnie pojawiała się jako strategia redukcji materiału przy zwiększeniu stawki relacyjnej. W działaniach Mariny Abramović czy Tehchinga Hsieha minimalizm środków jest funkcją rygoru czasu i kontraktu sytuacyjnego; to właśnie ten kontrakt sprawia, że pojedyncze mikrozdarzenia zyskują rangę synekdochy. W tradycji sztuki konceptualnej i postkonceptualnej synekdocha jest często związana z regułą jako legisignem: jeden protokół generuje serię efektów, a każdy pojedynczy efekt jest częścią, która odsyła do całości reguły. W psychoperformansie mechanizm jest analogiczny, ale bardziej ucieleśniony: synekdocha jest „zakodowana" w relacji ciała i obiektu, a jej dowodowość stabilizuje indeksalność zdarzenia. To pozwala uniknąć czysto symbolicznej „lekcji": całość nie jest podana jako deklaracja, tylko jako wynik doświadczenia, które kondensuje się w jednym punkcie.

Metonimia i synekdocha są również figurami, które wyjątkowo dobrze współpracują z ciszą, ponieważ cisza w retoryce performatywnej działa jako mechanizm delimitacji: wycina granice, ustanawia progi, separuje sygnał od szumu i wytwarza „miejsce" dla inferencji. W klasycznej tropologii cisza bywa opisywana jako elipsa lub apozjopieza, ale w zdarzeniu psychoperformansu cisza ma więcej odmian i większą stawkę. Trzeba tu odróżnić ciszę akustyczną od ciszy werbalnej, od ciszy wizualnej, od ciszy kinetycznej, od ciszy świetlnej, a także od ciszy materialnej obiektu. Cisza akustyczna może być narzędziem, które uwidacznia indeksy ciała i miejsca: oddech, kroki, tarcie, szelest. Cisza werbalna może działać jako odmowa wejścia w kod symboliczny, a więc jako strategia ograniczenia przemocy interpretacyjnej. Cisza wizualna może być realizowana jako redukcja bodźców, praca z negatywem i pustką kadru, co w semiotyce obrazu działa jako wyostrzenie figury poprzez redukcję tła. Cisza kinetyczna, czyli bezruch, jest szczególną figurą, bo jest jednocześnie indeksem napięcia i symbolem dyscypliny;

w praktykach performatywnych bezruch bywa także techniką odzyskiwania sprawczości, ale może stać się przemocą, jeśli jest narzucony i niepodlegający negocjacji. Cisza świetlna, rozumiana jako minimalizacja zmian i stabilizacja luminancji, może działać jako warunek percepcji mikrozmian, a więc jako warunek synekdochicznej kondensacji. Cisza obiektu oznacza ograniczenie jego ruchu: obiekt–klucz, który „milczy" przez dłuższy czas, gromadzi potencjał metonimiczny, bo jego obecność staje się intensywniejsza niż jego użycie.

W refleksji retorycznej Cheryl Glenn pokazała, że milczenie nie jest brakiem mowy, lecz praktyką o określonej funkcji i określonych konsekwencjach politycznych: milczenie może być narzędziem oporu, ale może być też narzędziem wykluczenia. W psychoperformansie oznacza to, że cisza musi być projektowana jako figura opieki i jako figura granicy, nie jako estetyczna abstrakcja. Cisza może tworzyć przestrzeń dla uczestników, ale może też tworzyć próg nie do przekroczenia, jeśli brak jest ramy, która pozwala zrozumieć, czy cisza jest zaproszeniem, czy zakazem. Dlatego cisza w planie sytuacyjnym powinna mieć określoną pragmatykę: kto ma prawo milczeć, kiedy milczenie jest wyborem, a kiedy jest narzucone, jak cisza rozkłada się między role, jak wpływa na różne wrażliwości sensoryczne, jak jest powiązana z rytmem dźwięku, światła i gestu. W przeciwnym razie cisza staje się figurą pozornej neutralności, która w praktyce reprodukuje asymetrie władzy.

Z perspektywy inżynierii semiozy cisza jest także techniką kontroli redundancji. Umberto Eco ostrzegał przed inflacją kodów i nadmiarem sygnałów, które prowadzą do utraty struktury sensu; cisza jest sposobem na selekcję. John Cage uczynił z ciszy pole doświadczenia słuchania, ale dla psychoperformansu ważniejsze jest to, że cisza umożliwia metonimiczną pracę śladów i synekdochiczną kondensację w mikroskali. Gdy dźwięk jest nieustanny, indeksy miejsca i ciała stają się niewidoczne; gdy obraz jest przeładowany, synekdocha nie ma gdzie się osadzić; gdy słowo wypełnia każdą lukę, tropy przestają działać, bo nie ma miejsca na implicaturę. Cisza jest więc nie „pauzą", ale interwencją w strukturę inferencji: wytwarza warunki, w których uczestnicy dopełniają sens, zamiast go otrzymywać.

To prowadzi do kwestii fundamentalnej dla 47.2: tropy w psychoperformansie nie są dodatkiem do semiozy, lecz są sposobem jej modulacji. Metonimia i synekdocha, wsparte retoryką ciszy, pozwalają przesuwać sens bez narzucania go, kondensować sens bez nadprodukcji materiału i tworzyć przestrzeń dla wnioskowania bez wytwarzania chaosu. W kolejnym kroku konieczne będzie doprecyzowanie repertuaru figur ciszy oraz pokazanie, jak metonimia i synekdocha mogą być wpisane w sześć kanałów działania jako operatory konkretnych funkcji: kotwiczenia, przełączenia, stabilizacji interpretanta i kontroli przeciążenia.

W dalszym doprecyzowaniu retoryki ciszy trzeba przejść od ogólnych deklaracji do precyzyjnej klasyfikacji funkcji, jakie cisza pełni w zdarzeniu, oraz do jej sprzężenia z metonimią i synekdochą jako tropami dominującymi. Najbardziej produktywna jest tu typologia funkcjonalna, w której cisza nie jest jednorodna, lecz jest rozpisana na role w dramaturgii semiozy. Po pierwsze, cisza delimitacyjna: ustanawia granice zdarzenia, progi wejścia i wyjścia, oddziela „przed" od „w trakcie" i „po", działa jak retoryczna interpunkcja w skali zdarzenia. Po drugie, cisza amplifikacyjna: nie znosi sensu, lecz wzmacnia mikroindeksy, czyniąc słyszalnymi lub widzialnymi drobne ślady, które w gęstym strumieniu bodźców uległyby zatarciu; to ona umożliwia metonimię śladu. Po trzecie, cisza kontraktowa: jest elementem umowy sytuacyjnej, w którym uczestnicy rozpoznają, że brak słowa lub brak dźwięku jest regułą, a więc legisignem;

cisza staje się wtedy narzędziem organizacji wspólnoty interpretacyjnej i jej odpowiedzialności. Po czwarte, cisza ochronna: działa jako narzędzie opieki, ograniczając przeciążenia sensoryczne, umożliwiając autoregulację i odzyskanie sprawczości; ta funkcja jest krytyczna, bo bez niej cisza może stać się przemocą, a nie zasobem. Po piąte, cisza polemiczna: działa jako odmowa, powstrzymanie się od kodu, dezinstrumentalizacja mowy, a więc strategia, którą Cheryl Glenn opisywała jako możliwość oporu wobec retorycznej hegemonii; w psychoperformansie cisza polemiczna bywa narzędziem dekolonizacji kodu, gdy praktyka odmawia natychmiastowego „wyjaśnienia się" w języku dominującym. Po szóste, cisza archiwalna: jest narzędziem pamięci proceduralnej, bo to, co nie jest wypowiedziane i nie jest zagłuszone, bywa lepiej utrwalane jako struktura doświadczenia, szczególnie gdy synekdocha kondensuje całość w jednym punkcie.

Te funkcje ciszy są w psychoperformansie bezpośrednio powiązane z metonimią i synekdochą. Metonimia potrzebuje ciszy amplifikacyjnej, ponieważ jej podstawowym materiałem jest ślad, przyległość i styczność. Kiedy dźwięk jest nieustanny, światło migocze, słowo objaśnia, a obiekt–klucz jest stale poruszany, metonimia traci swój „styk": nie ma momentu, w którym ślad może stać się dominantą. Synekdocha natomiast potrzebuje ciszy delimitacyjnej i kontraktowej: część może działać jako całość tylko wtedy, gdy zostaje wycięta, wyodrębniona i rozpoznana jako węzeł. Cisza wprowadza ramę, w której jeden gest, jeden mikroakt manipulacji obiektu–klucza, jedna pauza oddechu lub jedno przesunięcie światła zostaje podniesione do rangi synekdochy całości relacji. W ten sposób cisza nie jest „pustką", lecz narzędziem montażu, analogicznym do cięcia w filmie, które ustanawia znaczenie przez selekcję, a nie przez dodawanie. Sergei Eisenstein opisywał montaż jako konflikt i napięcie między ujęciami; w psychoperformansie cisza działa jak montaż w czasie rzeczywistym, a tropy działają jak mechanizmy przeniesienia sensu między „ujęciami" kanałów.

Ważne jest też, aby odróżnić ciszę jako figurę od ciszy jako tła i nie mylić jej z neutralnością. Cisza jest zawsze rozkładem władzy: to, kto może milczeć, kiedy i w jakich warunkach, jest kwestią norm i asymetrii. W praktyce psychoperformansu cisza może reprodukować dominację, jeśli jest projektowana jako estetyczny przymus bez możliwości wyjścia, negocjacji i alternatyw. Dlatego cisza ochronna musi być integralnym komponentem planu sytuacyjnego: powinna przewidywać ścieżki regulacji, możliwość odmowy, możliwość innego trybu uczestnictwa, a także jasne sygnały, że cisza jest zasobem, a nie testem. Ten aspekt jest również spójny z etyką troski w ujęciu Carol Gilligan i Joan Tronto: opieka nie jest emocją, tylko praktyką organizacji relacji, w której potrzeby i granice są rozpoznawane i respektowane. W psychoperformansie cisza może być praktyką opieki, ale tylko wtedy, gdy nie jest fetyszyzowana jako „głębia", lecz jest traktowana jako narzędzie regulacji.

Metonimia w sześciu kanałach działania przybiera różne postaci, które można nazwać metonimią materiału, metonimią ruchu, metonimią światła, metonimią dźwięku i metonimią słowa. Metonimia materiału polega na tym, że właściwości obiektu–klucza (faktura, temperatura, ciężar, opór, ślad użytkowania) stają się przyległością do historii relacji i pracy, a więc uruchamiają inferencje bez narracji. Metonimia ruchu polega na tym, że trajektoria gestu jest styczna do relacji władzy lub opieki: na przykład odsunięcie obiektu, zatrzymanie dłoni, cofnięcie się o krok może być metonimią granicy. Metonimia światła polega na tym, że zmiana luminancji lub barwy nie „symbolizuje" czegoś, lecz jest styczna do stanu relacji: rozjaśnienie jako otwarcie, przygaszenie jako wycofanie, ale nie jako kod uniwersalny, tylko jako funkcja

konkretnego planu. Metonimia dźwięku polega na tym, że drobny dźwięk tarcia, uderzenia, oddechu, staje się przyległością do całości rytuału manipulacji obiektem–kluczem; to jest metonimia śladu akustycznego. Metonimia słowa natomiast polega często na użyciu minimalnego leksemu, który działa jak uchwyt dla całości, ale bez rozbudowania komentarza. W każdym z tych przypadków cisza amplifikacyjna jest warunkiem, by metonimia nie została zagłuszona.

Synekdocha w sześciu kanałach działa poprzez wycinanie węzłów. Synekdocha obrazu może polegać na redukcji pola widzenia do jednego elementu, który staje się częścią reprezentującą całość relacji; synekdocha słowa może polegać na jednej formule, która jest częścią protokołu, a zarazem odsyła do całej pracy; synekdocha gestu to jeden powtarzany mikroruch, który kondensuje cały mechanizm, na przykład cały wzorzec unikania, oporu lub gościnności; synekdocha światła to jedna zmiana, która wycina moment przejścia; synekdocha dźwięku to pojedynczy akcent, który ustawia cały rytm; synekdocha obiektu to jedna operacja na obiekcie–kluczu, która staje się obrazem całej IndywiduAkcji. Te synekdochy są skuteczne, jeśli są wspierane przez ciszę delimitacyjną, która nadaje im rangę zdarzenia w zdarzeniu.

Podrozdział 47.2 domyka się więc wnioskiem metodycznym: psychoperformans, aby utrzymać wysoką sprawczość przy minimalnej ingerencji infrastrukturalnej, powinien preferować tropy oparte na styczności i kondensacji (metonimia, synekdocha) oraz świadomie projektować ciszę jako figurę pragmatyczną, która organizuje inferencję, a nie jako brak. Retoryka ciszy jest w tym ujęciu narzędziem inżynierii semiozy: reguluje stosunek sygnału do szumu, umożliwia metonimiczne czytanie śladów i synekdochiczną kondensację procesu w punktach o wysokiej nośności. Dzięki temu praktyka może być jednocześnie oszczędna materialnie i gęsta semantycznie, a jej skuteczność nie wynika z nadprodukcji znaków, lecz z precyzji ich przemieszczeń i z dyscypliny milczenia.

47.3. Błędy semiozy i przeciążenia znaczeń

Punkt wyjścia jest prosty, ale konsekwencje są rozległe: w psychoperformansie sens nie jest „przesyłany", tylko wytwarzany w czasie rzeczywistym przez sprzężenie znaków, ciał, protokołów i oczekiwań. To oznacza, że błędy semiozy nie są incydentami komunikacyjnymi, lecz błędami konfiguracji systemu, w którym kanały działania (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt) wchodzą w relacje kotwiczenia, przekaźnictwa i konfliktu. Umberto Eco nazywał semiozę procesem potencjalnie nieograniczonym, lecz jednocześnie ostrzegał przed sytuacjami, w których nadmiar możliwych odczytań nie jest pluralizmem, tylko awarią mechanizmów selekcji i walidacji. Jurij Łotman, opisując semiosferę jako przestrzeń, w której kody spotykają się na granicach przekładu, wskazywał, że najbardziej produktywne znaczenia rodzą się na styku różnych języków kultury, ale ten sam styk jest źródłem zakłóceń, gdy brak jest stabilizatorów. W psychoperformansie stabilizatorami są przede wszystkim indeksy i dobrze zaprojektowane legisigny (reguły sytuacyjne), a destabilizatorami bywają niekontrolowane przełączenia między ikoną, indeksem i symbolem, nadmiar tropów oraz zbyt wysoka entropia bodźców, która niszczy hierarchię znaków i obniża stosunek sygnału do szumu.

Błąd semiozy można na wstępie opisać jako rozjazd między zamierzonym trybem inferencji a realnym trybem inferencji uruchamianym przez uczestników. W pragmatyce języka H. P. Grice

opisywał implicatury jako efekty wnioskowania oparte na założeniu kooperacji; Dan Sperber i Deirdre Wilson rozwijali teorię relewancji, w której odbiorcy wybierają takie odczytania, które maksymalizują efekt poznawczy przy minimalnym koszcie przetwarzania. W psychoperformansie mechanizm jest analogiczny, ale poszerzony: uczestnicy nie wnioskują tylko z wypowiedzi, wnioskują z całego układu sytuacyjnego, a „koszt przetwarzania" rośnie gwałtownie, gdy kanały są przeładowane albo sprzeczne. Błąd semiozy nie musi więc oznaczać, że uczestnicy „zrozumieli źle"; może oznaczać, że system zaoferował im zbyt wiele równorzędnych ścieżek, a wtedy relewancja zostaje wybrana pragmatycznie, niekoniecznie zgodnie z intencją planu sytuacyjnego. Z tej perspektywy kontrola błędów semiozy nie polega na redukcji wieloznaczności do jednej tezy, lecz na zaprojektowaniu takiej hierarchii znaków, aby różne interpretanty dynamiczne pozostawały kompatybilne z podstawową strukturą relacji.

Pierwszy typ błędu, najbardziej elementarny, to błąd ramy, który Erving Goffman opisał jako pomyłkę w rozpoznaniu „co się tu właściwie dzieje". Psychoperformans może zostać omyłkowo zramowany jako pokaz, terapia, rytuał religijny, aktywizm, sztuka instytucjonalna, żart lub prowokacja, a każda z tych ram uruchamia inny reżim norm, inny rozkład odpowiedzialności i inny próg dopuszczalnego ryzyka. Błąd ramy często rodzi się z niedostatecznie wyartykułowanego legisignu sytuacyjnego: brak jasnych, choć oszczędnych reguł wejścia, brak sygnałów opieki, nieczytelny kontrakt uczestnictwa, niejednoznaczny status obiektu–klucza (czy wolno dotykać, czy nie wolno, czy dotyk jest zaproszeniem, czy naruszeniem). W performance art istnieją liczne precedensy, w których błąd ramy prowadził do eskalacji: w pracach Mariny Abramović, takich jak Rhythm 0, minimalny kontrakt sytuacyjny generował ekstremalne odczytania normatywne i przemocowe, ujawniając, jak brak stabilnych zabezpieczeń ramy może uruchomić destrukcyjne sprzężenia społeczne. Psychoperformans, jeżeli chce być praktyką odpowiedzialną, musi traktować ramę jako element semiozy równie ważny jak gest i obiekt, a więc projektować ją tak, aby redukować możliwość destrukcyjnych interpretantów bez unieważniania wieloznaczności.

Drugi typ błędu to błąd translacji kodu, czyli sytuacja, w której znaki są poprawne w jednym systemie kulturowym, lecz w innym systemie stają się obce, agresywne lub niezrozumiałe. Stuart Hall opisywał kodowanie i dekodowanie jako proces, w którym znaczenie jest negocjowane, a nie gwarantowane; w psychoperformansie ta negocjacja jest intensywniejsza, bo dotyczy również kanałów niewerbalnych i materialnych. Gesty mogą być odczytywane w sprzecznych rejestrach, kolory i światło mogą uruchamiać lokalne skojarzenia odmienne od zamierzeń, obiekt–klucz może zostać włączony w inne genealogie symboliczne niż te, które zakłada praktyka. W takich sytuacjach błąd semiozy nie jest „porozumieniem utraconym", tylko objawem różnicy semiosfer; problemem nie jest sama różnica, lecz to, czy plan sytuacyjny przewiduje mechanizmy amortyzacji: indeksalne kotwice, które stabilizują podstawowy wymiar relacji, oraz tropy metonimiczne i synekdochiczne, które umożliwiają wejście w sens przez styczność, a nie przez abstrakcyjny kod. W przeciwnym razie symboliczność przejmuje sterowanie, a praktyka staje się selektywna, dostępna głównie dla tych, którzy posiadają odpowiedni kapitał kulturowy, co w języku Pierre'a Bourdieu jest produkcją dystynkcji, a nie produkcją relacji.

Trzeci typ błędu to przeciążenie znaczeń, które można opisać jako awarię ekonomii semiotycznej: zbyt wiele znaków konkuruje o funkcję kotwiczenia, zbyt wiele tropów działa jednocześnie, a hierarchia sygnałów ulega spłaszczeniu. W takim układzie uczestnicy nie tyle

„nie rozumieją”, ile są zmuszeni do redukcji poznawczej: wybierają jeden wątek i ignorują resztę albo rezygnują z wnioskowania, przechodząc w tryb czysto sensoryczny. To zjawisko ma swoje odpowiedniki w psychologii poznawczej uwagi i obciążenia poznawczego, ale w psychoperformansie jest przede wszystkim zjawiskiem projektowym: wynika z braku rozdziału funkcji między kanałami oraz z niekontrolowanej redundancji. Eco opisywał sytuacje nadkodowania, w których każdy element jest „znaczący” i przez to nic nie jest znaczące w sposób rozstrzygający. W praktykach performatywnych przeciążenie bywa też skutkiem presji instytucjonalnej na spektakularność: dźwięk, światło, obraz i słowo są uruchamiane równolegle, aby „wypełnić czas”, a tymczasem psychoperformans wymaga raczej precyzyjnej dystrybucji: jeden kanał może nieść indeksalny dowód, inny ikonę diagramatyczną, a symboliczność powinna zostać ograniczona do minimalnych legisignów umożliwiających bezpieczne uczestnictwo i transfer wniosku.

Czwarty typ błędu, szczególnie subtelny, to błąd sprzeczności pragmatycznej, czyli sytuacja, w której semioza deklaruje jedno, a pragmatyka relacji wykonuje coś przeciwnego. J. L. Austin opisywał „niefortunne” akty mowy, w których warunki szczęśliwości nie są spełnione; analogicznie w psychoperformansie można mówić o niefortunnym akcie sytuacyjnym: praktyka deklaruje gościnność, ale organizuje przestrzeń jako test; deklaruje opiekę, ale wytwarza przymus ekspozycji; deklaruje minimalną ingerencję, ale generuje nadmiar infrastrukturalny; deklaruje autonomię uczestnika, ale projektuje retorykę tak intensywną, że uczestnik traci możliwość odmowy. Ten typ błędu jest często niewidoczny dla wykonawcy, bo wynika nie z intencji, lecz z ukrytych protokołów i z „niewidzialnej infrastruktury” sytuacji, o której pisała Susan Leigh Star. W psychoperformansie korekta sprzeczności pragmatycznej wymaga audytu relacji: kto kontroluje rytm, kto ma prawo przerwać, kto ma prawo milczeć, gdzie są progi wyjścia, jak rozkłada się odpowiedzialność, jakie są realne koszty uczestnictwa.

Jednym z najczęstszych mechanizmów prowadzących do przeciążenia znaczeń jest zjawisko, które można nazwać dyfuzją kotwicy: sytuacja, w której kilka różnych elementów równocześnie próbuje pełnić funkcję kotwiczenia semiozy, a więc stabilizacji interpretanta. W konsekwencji uczestnicy nie otrzymują hierarchii, tylko konkurencję. W warunkach wielokanałowości psychoperformansu dyfuzja kotwicy ma zwykle postać „przejęcia” przez kanał o najwyższej intensywności bodźcowej: jeśli światło jest agresywnie zmienne, staje się dominantą nawet wtedy, gdy plan sytuacyjny zakładał, że dominantą będzie obiekt–klucz; jeśli dźwięk jest ciągły i głośny, zaczyna działać jak domyślne tło interpretacyjne, zagłuszając indeksy ciała i miejsca; jeśli słowo jest rozbudowane, zaczyna działać jak instrukcja znaczenia, redukując ikoniczne i indeksalne wymiary zdarzenia do ilustracji. To nie jest problem „zbyt wielu elementów”, tylko problem błędnej relacji między sygnałem a szumem oraz błędnej dystrybucji funkcji semiotycznych. W języku teorii informacji Claude’a Shannona można by powiedzieć, że rośnie entropia komunikatu, ale w praktyce oznacza to po prostu, że znaki nie mają wyraźnych ról, a więc nie tworzą trajektorii interpretanta.

Aby uchwycić to zjawisko precyzyjniej, warto zapożyczyć pojęcie obciążenia poznawczego z psychologii uczenia się, rozwijanej między innymi przez Johna Swellera, i przełożyć je na grunt semiotyki zdarzenia jako pojęcie obciążenia semiotycznego. Obciążenie semiotyczne nie jest miarą „trudności” w sensie intelektualnym, lecz miarą kosztu orientacji w hierarchii znaków: ile uwagi trzeba poświęcić, by rozpoznać, co jest ramą, co jest indeksem, co jest modelem, a co jest regułą. Daniel Kahneman opisywał ograniczenia uwagi jako zasobu; Alan Baddeley rozwijał

koncepcję pamięci roboczej jako ograniczonej pojemności. W psychoperformansie te ograniczenia ujawniają się natychmiast, bo uczestnicy muszą równocześnie przetwarzać bodźce, normy sytuacyjne i własne reakcje afektywne. Gdy obciążenie semiotyczne rośnie, następuje redukcja: uczestnicy przechodzą w tryb selektywny (chwytają jeden wątek i tracą resztę) albo w tryb obronny (przestają wnioskować, stabilizują się w dystansie). To jest szczególnie istotne z punktu widzenia metodologii psychoperformansu: przeciążenie semiozy nie jest tylko kwestią „estetyki", lecz bezpośrednio wpływa na możliwość walidacji intersubiektywnej i na możliwość transferu rezultatu poza moment zdarzenia.

Przeciążenie ma również postać bardziej subtelną: nadmiaru tropów i figur, które przestają być narzędziami przemieszczenia sensu, a stają się „nieustanną propozycją". Metonimia i synekdocha, które w dobrze zaprojektowanej praktyce stabilizują sens przez styczność i kondensację, w warunkach tropologicznej inflacji zaczynają działać jak wielokrotne, równorzędne metonimie bez hierarchii. Wtedy obiekt–klucz przestaje być węzłem, a staje się jednym z wielu sygnałów; cisza przestaje być figurą, a staje się kolejną figurą „o ciszy"; gest przestaje być indeksem, a staje się katalogiem gestów. Umberto Eco opisywał mechanizmy nadinterpretacji i „paranoi interpretacyjnej" jako skutek sytuacji, w której każdy element jest znaczący, więc interpretacja nie ma punktu zatrzymania. W psychoperformansie nie chodzi o to, by interpretację zatrzymać, lecz by zaprojektować warunki, w których interpretacja ma wyraźne progi: momenty kotwiczenia, momenty modelu, momenty reguły i momenty ciszy ochronnej.

Kolejny typ błędu semiozy można nazwać dryfem indeksalnym. Indeks, jako ślad i dowód, jest szczególnie wrażliwy na zmianę kontekstu i na powtórzenie. To, co w jednej iteracji jest indeksem realnej pracy i realnego ryzyka, w kolejnej iteracji może zostać odczytane jako konwencja i utracić dowodowość. W praktykach performatywnych ten problem jest znany jako napięcie między żywą obecnością a teatralizacją, które analizowali między innymi Peggy Phelan i Philip Auslander w sporze o status „żywości" i dokumentacji. Dla psychoperformansu konsekwencja jest techniczna: indeksalność nie jest stałą właściwością elementu, tylko właściwością relacji elementu do kontekstu, a więc wymaga kontroli. Jeśli obiekt–klucz jest eksponowany w sposób nazbyt muzealny, jego indeksalność biograficzna może zostać przechwycona przez symboliczność instytucji, a ślad stanie się „estetycznym efektem" zamiast dowodem relacji. Jeśli gest jest zbyt wyuczony i powtarzalny, jego indeksalność cielesna zostaje osłabiona, a uczestnicy zaczynają czytać go jak znak teatralny. Jeżeli cisza jest rutynowo wprowadzana jako „moment kontemplacji", może utracić funkcję delimitacyjną i amplifikacyjną, a stać się symbolem powagi, co uruchamia normatywność zamiast opieki.

Z dryfem indeksalnym wiąże się błąd, który można określić jako odwrócenie dowodu: sytuacja, w której elementy mające stabilizować wiarygodność zaczynają generować podejrzenie lub dystans. Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, gdy plan sytuacyjny używa technologicznych indeksów w sposób nieprzejrzysty: kamera lub mikrofon, zamiast działać jako narzędzie dokumentacji i walidacji, zaczynają działać jako narzędzie nadzoru. Michel Foucault opisywał logikę dyscypliny jako wytwarzanie widzialności i asymetrii; w praktyce psychoperformansu oznacza to, że niejawna rejestracja lub niejasne reguły rejestracji mogą przechwycić semiozę, produkując interpretanta obronnego. Wtedy nawet najbardziej precyzyjnie zaprojektowane tropy metonimiczne przestają działać, bo uczestnicy przestają wnioskować o sensie, a zaczynają wnioskować o ryzyku ekspozycji. Ten typ błędu jest szczególnie niebezpieczny, ponieważ nie

jest „błędem znaczenia”, tylko błędem zaufania, a zaufanie jest podstawowym warunkiem, by indeksalność ciała i obiektu mogła pracować jako dowód relacji.

Ważnym źródłem błędów semiozy jest także podwójne wiązanie, które Gregory Bateson opisywał jako sytuację sprzecznych komunikatów na różnych poziomach, uniemożliwiających spójną reakcję. W psychoperformansie podwójne wiązanie pojawia się, gdy metakomunikaty ramy są sprzeczne z komunikatami kanałów: gdy słowo zaprasza do współudziału, a układ przestrzeni i postawa wykonawcy indeksalnie komunikują zakaz; gdy cisza ma działać jako opieka, a jednocześnie jest używana jako test wytrzymałości; gdy obiekt–klucz jest prezentowany jako wspólny operator relacji, a jednocześnie jego status własnościowy i instytucjonalny jest nieczytelny i sankcjonowany przemocą protokołu. Podwójne wiązanie jest błędem semiozy w sensie ścisłym, bo uniemożliwia stabilizację interpretanta: każda reakcja staje się ryzykowna, więc uczestnicy wchodzą w tryb zamrożenia lub wycofania. Tego typu błędy są trudne do zauważenia, bo mogą wyglądać jak „głębokie milczenie” albo „poważna koncentracja”, podczas gdy w rzeczywistości są efektem semiozy, która wyprodukowała sprzeczność pragmatyczną.

Aby nie redukować diagnozy do opisu patologii, trzeba od razu podkreślić, że błędy semiozy są również narzędziami uczenia się metody, o ile zostaną potraktowane jako dane badawcze, a nie jako porażki wizerunkowe. W badaniach jakościowych tradycje etnometodologii Harolda Garfinkla oraz analizy konwersacyjnej, rozwijanej przez Harveya Sacksa, Emanuela Schegloffa i Gail Jefferson, pokazały, że porządek społeczny ujawnia się często właśnie w zakłóceniach: w naprawach, zawahaniach, nieporozumieniach, w tym, co „nie pasuje”. W psychoperformansie analogicznie, błędy semiozy ujawniają, gdzie rama jest nieczytelna, gdzie kotwica jest dyfuzyjna, gdzie obciążenie semiotyczne jest zbyt wysokie, a gdzie indeksalność jest przechwycona przez symboliczność. Jednak aby ten potencjał badawczy wykorzystać, potrzebna jest procedura diagnostyczna, a nie intuicja.

Warunkiem praktycznej kontroli błędów semiozy jest potraktowanie planu sytuacyjnego jako dokumentu nie tylko dramaturgicznego, lecz także analityczno-protokolarnego, w którym semioza jest projektowana, testowana i korygowana podobnie jak system złożony. W takim ujęciu audyt semiozy nie jest „krytyką po fakcie”, lecz procedurą uprzedzającą, która ma swoje wejścia, parametry i kryteria sukcesu. Najpierw identyfikuje się dominujące funkcje semiotyczne w każdym kanale działania: gdzie ma pracować indeks (dowód, styczność, ślad), gdzie ma pracować ikona (model relacji, diagram), gdzie ma pracować symbol (reguła, kontrakt, minimalne nazwanie). Następnie rozpoznaje się hierarchię saliencji, czyli to, co w percepcji i uwadze będzie najsilniejsze, niezależnie od intencji; to jest moment, w którym włącza się analitykę multimodalności w duchu Gunthera Kressa i Theo van Leeuwena, ale bez redukowania jej do opisu obraz–tekst: chodzi o rozpoznanie afordancji semiotycznych światła, dźwięku, gestu i materialności obiektu–klucza, oraz o to, które z nich z konieczności przechwytują uwagę. Dopiero na tej podstawie można wprowadzić korekty ekonomii znaku: ograniczyć redundancję, przywrócić ciszę jako figurę, zabezpieczyć indeksy przed zagłuszeniem, a symbole ograniczyć do legisignów niezbędnych dla ramy, bezpieczeństwa i transferu.

W audycie semiozy kluczowa jest warstwa metakomunikacyjna, czyli to, co Erving Goffman nazwał ramowaniem, a co w praktyce psychoperformansu obejmuje nie tylko „informację wstępną”, lecz całą topologię norm: układ przestrzeni, progi wejścia, progi wyjścia, sposób

ustawienia ciał, status obiektu–klucza, status dokumentacji, rytm ciszy i dźwięku, a także reżim patrzenia. W tym punkcie semiotyka spotyka się z analizą władzy infrastrukturalnej: Susan Leigh Star pokazywała, że infrastruktura jest widoczna zwykle dopiero w awarii, a więc audyt semiozy musi uwzględniać niewidzialne protokoły instytucjonalne i techniczne, które mogą przechwycić interpretanta. Nie wystarczy zatem zaprojektować znaki; trzeba zaprojektować warunki znakowości. W praktyce oznacza to minimalizowanie sytuacji, w których uczestnicy muszą zgadywać, czy są obserwowani, nagrywani, oceniani, czy wchodzą w relację, czy w test. Jeżeli rama wytwarza domyślnie interpretanta obronnego, to nawet najlepiej dobrane metonimie i synekdochy nie uruchomią się jako narzędzia sensu, tylko jako sygnały ryzyka.

Najbardziej użyteczną procedurą diagnostyczną jest test rozbieżności kodu, ale przeprowadzony nie jako sonda opinii, tylko jako kontrolowana próba pragmatyczna. W badaniach nad komunikacją Stuart Hall opisywał kodowanie i dekodowanie jako relację negocjacji, a nie gwarancji; w psychoperformansie oznacza to, że należy świadomie dopuszczać wielość dekodowań, ale równocześnie badać, czy dekodowania te pozostają kompatybilne z podstawowym szkieletem relacji. Praktycznie robi się to przez pracę na interpretantach: zbiera się rekonstrukcje tego, co uczestnicy uznali za dominantę (co kotwiczyło), co uznali za model relacji (jaką ikonę diagramatyczną rozpoznali), oraz jaką regułę uznali za obowiązującą (jaki legisign przyjęli). To rozróżnienie jest istotne, bo pozwala odróżnić pluralizm sensu od awarii: pluralizm to sytuacja, w której różnią się szczegóły i pola asocjacji, lecz rama, indeksy i podstawowy model relacji pozostają spójne; awaria to sytuacja, w której rozjeżdżają się rama i reguły, a więc uczestnicy nie tylko „inaczej interpretują", lecz działają w innych światach norm. Wtedy korekta nie polega na „dopowiedzeniu sensu", lecz na naprawie ramy i dystrybucji funkcji semiotycznych.

W tym miejscu warto wprowadzić pojęcie porządku indeksalnego w sensie Michaela Silversteina, czyli tego, że indeksy nie tylko wskazują, ale też porządkują relacje społeczne i hierarchie interpretacji: ten sam gest lub ta sama cisza mogą indeksować opiekę w jednym porządku, a dyscyplinę w innym. Jeśli plan sytuacyjny nie rozpoznaje, w jakich porządkach indeksalnych będą czytane jego elementy, wówczas ryzyko błędów semiozy rośnie, zwłaszcza błędów ramy i błędów sprzeczności pragmatycznej. Analogicznie koncepcja entekstualizacji, rozwijana przez Richarda Baumana i Charlesa L. Briggsa, pozwala opisać, w jaki sposób fragmenty zdarzenia stają się „wyjmowalne" i przenoszalne: pojedynczy gest, fotografia, zdanie, urywek dźwięku może zostać odłączony od sytuacji i krążyć jako tekst, tracąc indeksalne kotwice. To jest kluczowe dla psychoperformansu, bo wiele przeciążeń znaczeń i błędów semiozy ujawnia się dopiero w obiegu wtórnym, gdy synekdocha zostaje wyrwana z ramy i zaczyna działać jak samowystarczalny symbol. Audyt semiozy powinien zatem obejmować nie tylko przebieg zdarzenia, lecz także jego potencjalne tryby entekstualizacji: co może zostać wyjęte, jak zostanie odczytane bez indeksów, jakie legisigny są potrzebne, by ograniczyć przemoc dekontekstualizacji bez uciekania w nadprodukcję komentarza.

Z perspektywy mikrointerakcyjnej przydatne jest także przełożenie kategorii „naprawy" z analizy konwersacyjnej na analizę zdarzeń performatywnych. Harvey Sacks, Emanuel Schegloff i Gail Jefferson pokazywali, że porządek interakcji ujawnia się w momentach zakłócenia i naprawy: kto inicjuje naprawę, kto ją przeprowadza, jakie są koszty twarzy, jakie są prawa do definicji sytuacji. W psychoperformansie analogicznie: błąd semiozy staje się krytyczny wtedy, gdy nie ma kanału naprawy, czyli możliwości korekty ramy i reguł bez przemocy. Projektowanie

„kanałów naprawy” oznacza, że plan sytuacyjny powinien zawierać mechanizmy subtelnej korekty: możliwość przerwania, możliwość odmowy, możliwość przejścia do innego trybu uczestnictwa, a także możliwość metakomunikatu, który nie jest wykładem, lecz minimalnym sygnałem ramy. To nie jest banalny dodatek organizacyjny; to jest element semiozy, który stabilizuje interpretanta i redukuje ryzyko podwójnego wiązania, o którym pisał Gregory Bateson. W kategoriach Austina można by powiedzieć: plan sytuacyjny musi zawierać warunki szczęśliwości dla aktów sytuacyjnych, inaczej performatywność ramy staje się „niefortunna”, a praktyka produkuje sprzeczności pragmatyczne.

Ostatnim krokiem w tej części 47.3 jest opis procedur korekty, które nie sprowadzają się do „upraszczania” ani do „dopowiadania”. Korekta semiotyczna w psychoperformansie polega na rekalibracji proporcji między indeksem, ikoną i symbolem oraz na regulacji obciążenia semiotycznego. Jeśli błąd wynika z dyfuzji kotwicy, korekta polega na ustanowieniu jednego dominującego węzła, zazwyczaj obiektu–klucza lub jednego parametru czasu, oraz na podporządkowaniu pozostałych kanałów tej kotwicy. Jeśli błąd wynika z przeciążenia tropologicznego, korekta polega na redukcji liczby równorzędnych tropów i na przywróceniu ciszy delimitacyjnej, która wycina synekdochiczne węzły. Jeśli błąd wynika z dryfu indeksalnego, korekta polega na przywróceniu indeksów poprzez realną styczność, ograniczenie teatralizacji, czasem poprzez wprowadzenie jednorazowości lub nieodwracalności w mikroskali, ale zawsze w granicach bezpieczeństwa i opieki. Jeśli błąd wynika z translacji kodu, korekta polega na ograniczeniu symboliczności i na wzmocnieniu metonimii oraz ikonizacji jakościowej, które obniżają próg wejścia bez spłaszczania sensu. Te korekty są narzędziami inżynierii semiozy, a nie kompromisami estetycznymi; ich celem jest zachowanie gęstości znaczeń przy jednoczesnym utrzymaniu stabilnej ramy, możliwości naprawy i kompatybilności interpretantów.

Domknięcie 47.3 wymaga jeszcze jednego przesunięcia: od opisu rodzajów błędów i procedur audytu do języka operacyjnego, który pozwala utrzymać wieloznaczność bez utraty sterowalności znaczenia. W psychoperformansie „sterowalność” nie oznacza kontroli interpretacji w sensie jedynej poprawnej wykładni, lecz oznacza utrzymanie spójności ramy, kompatybilności interpretantów i bezpieczeństwa relacyjnego przy wysokiej gęstości semiozy. Ten cel można osiągnąć tylko wtedy, gdy błędy semiozy zostaną potraktowane jako parametry systemu, a nie jako wstydliwe „nieporozumienia”. W tradycjach projektowania interakcji istnieje bliska analogia: Clarisse Sieckenius de Souza, rozwijając semiotic engineering, opisywała interfejs jako komunikat projektanta do użytkownika i analizowała, jak błędy wynikają z rozjazdu między zakodowanym zamysłem a realnym dekodowaniem. Psychoperformans działa podobnie, ale jego „interfejsem” jest sytuacja: układ ciał, obiekt–klucz, światło, dźwięk, rytm ciszy i reguły uczestnictwa. Różnica polega na tym, że tu nie ma stabilnego ekranu ani instrukcji; całość jest dynamiczna i relacyjna, a więc wrażliwa na przeciążenia, dryfy indeksalne i błędy ramy.

W praktyce najbardziej użyteczna jest koncepcja progów: progu ramy, progu obciążenia semiotycznego, progu nadmiaru symboliczności, progu utraty indeksalności oraz progu utraty kanałów naprawy. Próg ramy przekracza się wtedy, gdy uczestnicy nie potrafią rozpoznać, jakiego typu relacja jest od nich oczekiwana: czy są świadkami, współuczestnikami, współprojektantami, obserwowanymi obiektami czy partnerami. Próg obciążenia semiotycznego przekracza się wtedy, gdy uwaga przestaje działać jako zasób rozdzielany

hierarchicznie, a zaczyna działać jako zasób rozrywany konkurencją bodźców; wtedy pojawia się redukcja, dystans, fragmentaryzacja, a czasem agresywna nadinterpretacja. Próg nadmiaru symboliczności przekracza się wtedy, gdy reguły i kody przechwytują zdarzenie tak silnie, że indeksy i ikony stają się jedynie ilustracją, a uczestnicy tracą możliwość doświadczenia jako źródła wnioskowania. Próg utraty indeksalności przekracza się wtedy, gdy elementy mające działać jako dowód zaczynają być czytane jako konwencja, dekoracja lub symulacja. Próg utraty kanałów naprawy przekracza się wtedy, gdy zdarzenie nie posiada mechanizmów korekty bez przemocy: nie ma możliwości przerwania, renegocjacji, przejścia do innego trybu, ani minimalnego metakomunikatu, który przywraca ramę.

Zarządzanie progami jest realną praktyką projektową i da się je opisać jako zestaw „minimalnych decyzji" w planie sytuacyjnym. Pierwsza decyzja dotyczy pojedynczej kotwicy, czyli tego, co ma być nieprzypadkowo dominujące: obiekt–klucz, jeden parametr czasu, jeden reżim ciszy, jedna relacja przestrzenna, jedna reguła gościnności. Bez takiej kotwicy semioza staje się polem równorzędnych konkurencji, a przeciążenie jest niemal pewne. Druga decyzja dotyczy dystrybucji ról kanałów: gdzie pracuje indeks, gdzie ikona diagramatyczna, gdzie symbol jako legisign. Trzecia decyzja dotyczy sekwencji przełączeń: kiedy uczestnicy dostają dowód, kiedy dostają model relacji, a kiedy dostają regułę lub nazwę umożliwiającą transfer. Czwarta decyzja dotyczy ciszy jako figury: gdzie cisza delimitacyjna wycina synekdochiczne węzły, gdzie cisza amplifikacyjna odsłania indeksy ciała i miejsca, a gdzie cisza ochronna pozwala wycofać się bez utraty podmiotowości. Piąta decyzja dotyczy entekstualizacji: co może zostać „wyjęte" z sytuacji jako obraz, zdanie, fragment dźwięku, i czy to wyjęcie nie zniszczy indeksalnych kotwic, produkując w obiegu wtórnym przeciążenie symboliczne albo błąd ramy.

Na tym tle widać, że błędy semiozy mają swój „rdzeń" w niekontrolowanej relacji między trzema porządkami: porządkiem ramy (metakomunikacja i normy), porządkiem znaków (ikona–indeks–symbol i tropologia) oraz porządkiem relacji (władza, opieka, możliwość odmowy, możliwość naprawy). Gdy rama jest jasna, znaki mogą być wieloznaczne bez wywoływania chaosu; gdy znaki są dobrze zhierarchizowane, rama może pozostać oszczędna; gdy relacja jest oparta na opiece i realnych progach wyjścia, nawet intensywna semioza nie produkuje interpretanta obronnego. Gdy którykolwiek z tych porządków jest zaniedbany, błąd semiozy eskaluje w błąd pragmatyczny: uczestnicy nie „źle rozumieją", tylko przestają mieć warunki, by sens był wspólnie wytwarzany.

W tym miejscu można sformułować zasadę korekty, która dobrze spina wcześniejsze rozważania: naprawa błędu semiozy powinna zaczynać się od ramy i relacji, dopiero potem przechodzić do znaków. W praktyce oznacza to, że gdy pojawia się przeciążenie lub rozjazd kodów, pierwszym ruchem nie jest dopowiadanie znaczeń, lecz przywrócenie warunków wnioskowania: obniżenie obciążenia semiotycznego, odtworzenie kanałów naprawy, wyostrzenie kotwicy, przywrócenie ciszy ochronnej i delimitacyjnej, a dopiero potem ewentualne przeredagowanie legisignów. Dopowiadanie sensu bywa kuszące, ale w wielu przypadkach jest właśnie mechanizmem eskalacji symboliczności, który pogłębia błąd, bo odbiera uczestnikom możliwość własnej inferencji i przesuwa zdarzenie w stronę wykładu lub instrukcji. Psychoperformans, jeśli ma pozostać praktyką epistemiczną, musi traktować uczestników jako współproducentów interpretanta, a więc musi chronić warunki ich wnioskowania, nie tylko „komunikować" treści.

Domykając 47.3, trzeba jeszcze raz podkreślić, że błędy semiozy nie są czymś, co należy całkowicie wyeliminować. W psychoperformansie pewien poziom niepewności i negocjacji jest strukturalny, bo semioza jest relacyjna, a relacja jest zawsze podatna na różnicę. Celem nie jest zatem sterylność znaczenia, lecz stabilność ramy, czytelność kotwicy, kontrola przeciążeń i obecność kanałów naprawy, dzięki którym zdarzenie może pozostać wieloznaczne, a zarazem nie stawać się chaosem ani przemocą. Wtedy błąd semiozy staje się danymi badawczymi: ujawnia, gdzie semiosfera pęka, gdzie porządek indeksalny jest niejednoznaczny, gdzie symboliczność dominuje nad indeksem, gdzie cisza traci funkcję opieki, gdzie entekstualizacja grozi dekontekstualizacją. Tak rozumiane błędy nie są porażką, lecz wskaźnikiem, który prowadzi do doskonalenia metody i do bardziej odpowiedzialnego projektowania planów sytuacyjnych.

Perspektywa fenomenologiczna i hermeneutyczna

W perspektywie fenomenologicznej i hermeneutycznej psychoperformans przestaje być rozpatrywany przede wszystkim jako zespół technik oddziaływania lub jako kompozycja znaków, a zaczyna być ujmowany jako wydarzenie doświadczenia: ukonstytuowanego w czasie, sytuacyjnego, ucieleśnionego, zawsze już osadzonego w horyzoncie sensu, który nie jest „dodatkiem” do faktów, tylko warunkiem ich rozpoznawalności. To przesunięcie jest fundamentalne metodologicznie, ponieważ pozwala opisać, co w psychoperformansie rzeczywiście „działa”, zanim zostanie to opowiedziane w języku interpretacji, ocenione w kategoriach skuteczności, albo przechwycone przez instytucjonalne protokoły performatywności. Fenomenologia Edmunda Husserla, wraz z jej aparatem pojęciowym intencjonalności, epoché i redukcji, daje tu rygor narzędziowy: uczy rozróżniać między tym, co jawi się w doświadczeniu, a tym, co jest natychmiastowym dopowiedzeniem w formie teorii, moralności, samousprawiedliwienia lub narracji. Z kolei hermeneutyka Martina Heideggera, Hansa-Georga Gadamera i Paula Ricoeura pozwala uchwycić, że „czyste” dane doświadczenia nie istnieją jako niezapośredniczone: sens porusza się w kole hermeneutycznym, a uczestnik zawsze wchodzi w zdarzenie z pewnym przedrozumieniem, które jest historyczne, językowe, cielesne i instytucjonalne. Psychoperformans, ze swoją logiką planu sytuacyjnego, wielokanałowości oraz obiektu–klucza jako materialnego operatora znaczeń, staje się w tej optyce laboratorium, w którym można śledzić narodziny sensu w mikroskali, a następnie sprawdzać, jak sens ten stabilizuje się albo rozpada w relacji między doświadczeniem a interpretacją.

Fenomenologia Maurice’a Merleau-Ponty’ego i tradycje późniejsze, rozwijane współcześnie między innymi przez Dana Zahaviego oraz Shauna Gallaghera, są tu szczególnie przydatne, ponieważ pozwalają opisać doświadczenie nie jako prywatny „stan mentalny”, lecz jako strukturę ucieleśnionego bycia-w-świecie: percepcja, afekt, kinestezja, uwaga i czasowość splatają się w jedną, dynamiczną całość. Psychoperformans, operując obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem, nie tyle „przekazuje znaczenia”, ile rekonfiguruje warunki, w których ciało może coś rozpoznać jako znaczące, a następnie może to znaczenie utrzymać, porzucić, odwrócić lub przekształcić. W tym sensie fenomenologiczna analiza psychoperformansu musi być analizą temporalności i rytmu: nie ma tu „treści” poza czasowym

rozwijaniem się intencjonalnych aktów uwagi oraz poza zmianą horyzontu, w którym obiekt–klucz, przestrzeń i inni uczestnicy stają się tym, czym są w doświadczeniu. Z tej samej przyczyny hermeneutyka nie może być traktowana jako późniejszy komentarz; jest ona warunkiem współkonstytuowania doświadczenia, bo rozumienie działa od początku, choć najczęściej w trybie milczącym, przedrefleksyjnym, a dopiero potem przechodzi w narrację.

W rozdziale 48 psychoperformans zostanie więc opisany jako praktyka, w której spotykają się trzy porządki: opis doświadczenia pierwszoosobowego, rygor redukcji (rozumianej nie jako negacja świata, lecz jako procedura dyscypliny opisu) oraz walidacja intersubiektywna, która pozwala odróżnić dowolną opowieść od ugruntowanego świadectwa. W tym miejscu konieczne jest doprecyzowanie: fenomenologia nie jest psychologizmem, a hermeneutyka nie jest dowolnością interpretacji. Husserlowska redukcja ma umożliwić uchwycenie struktury przeżycia, a nie tylko jego treści; Heideggerowska analiza bycia-w-świecie ma uchwycić, że rozumienie jest trybem egzystencji, a nie jedynie refleksją; Gadamerowska koncepcja Wirkungsgeschichte przypomina, że rozumienie jest historycznie ukształtowane; Ricoeurowska dialektyka wyjaśniania i rozumienia pozwala połączyć opis z analizą; a Alfred Schutz, rozwijając fenomenologię świata społecznego, pokazuje, że intersubiektywność jest nie dodatkiem, lecz podstawową infrastrukturą sensu w działaniu. Psychoperformans, jeśli ma być praktyką epistemiczną, musi umieć przejść od doświadczenia do wypowiedzi, a następnie od wypowiedzi do wspólnego sprawdzania tego, co zostało powiedziane, bez sprowadzania tego procesu do „subiektywnych wrażeń" lub do instytucjonalnych etykiet.

Rozdział 48 będzie też miejscem, w którym zostanie konsekwentnie wyłożona relacja między świadectwem a interpretacją: między tym, co ktoś może powiedzieć o tym, jak coś mu się jawiło, a tym, co inni dopowiadają jako sens, funkcję, symbol lub diagnozę. Ta różnica jest kluczowa dla praktyk performatywnych, bo świadectwo jest zawsze narażone na przemoc interpretacyjną: zbyt szybkie „wyjaśnienie" przechwytuje doświadczenie i czyni je ilustracją tezy, podczas gdy fenomenologiczna dyscyplina opisu domaga się cierpliwości wobec tego, co nie jest jeszcze gotowe do nazwania. Z drugiej strony hermeneutyka przypomina, że nie ma dostępu do doświadczenia bez języka, a język jest zawsze już wpleciony w tradycje i władze kodu. Rozdział 48 będzie więc pracą na napięciu: jak utrzymać precyzję opisu bez fetyszu „czystości", jak dopuścić interpretację bez przemocy, jak wytworzyć intersubiektywne kryteria walidacji bez zamiany psychoperformansu w procedurę technokratyczną. W tym kontekście ważne będą również współczesne propozycje metodologiczne z pogranicza fenomenologii i nauk kognitywnych, takie jak neurofenomenologia Francisca Vareli oraz enaktywistyczne ujęcia doświadczenia rozwijane przez Evana Thompsona; ich znaczenie nie polega na „użyciu neuronauki", lecz na tym, że wprowadzają rygor sprzęgania opisów pierwszoosobowych z obserwowalnymi parametrami sytuacji, co pozwala psychoperformansowi zachować status praktyki badawczej bez redukcji do pomiaru.

Ważnym elementem tej perspektywy jest rozróżnienie między „tym, co dane", „tym, co przeżyte" i „tym, co opowiedziane". Husserlowska intencjonalność oraz rozróżnienie noesis–noema pozwalają uchwycić, że każde doświadczenie jest już strukturą ukierunkowania: nie ma „nagiej" percepcji obiektu–klucza, jest zawsze akt postrzegania i sens postrzeganego, związane z horyzontem możliwych dopełnień. Merleau-Ponty, opisując ciało własne jako warunek percepcji i działania, przesuwa akcent z reprezentacji na ucieleśnioną praktykę: sens jest „w ruchu", w kinestezji, w napięciu mięśniowym, w rytmie oddechu, w mikrozmianach postawy, w

splocie uwagi i działania. Heideggerowskie bycie-w-świecie dodaje do tego wymiar poręczności i gotowości-do-ręki: obiekt–klucz nie jest tylko „przedmiotem", lecz w praktyce zdarzenia ujawnia się jako narzędzie relacji, jako operator, który odsłania sieć znaczeń przez swoje użycie, opór, możliwość i granice manipulacji. Dla psychoperformansu konsekwencja jest zasadnicza: plan sytuacyjny nie jest wyłącznie scenografią, lecz aparatem fenomenologicznym; poprzez dobór parametrów czasu, przestrzeni, świateł i zasad dostępu do obiektu–klucza plan sytuacyjny modeluje to, co może stać się dane w doświadczeniu, a więc modeluje również to, co może zostać następnie nazwane. Nie ma tu konfliktu między precyzją a wolnością: precyzja planu sytuacyjnego umożliwia wolność doświadczenia, ponieważ redukuje przemoc przypadkowości i chaosu bodźców, a zarazem nie narzuca gotowego sensu. W tym sensie praktyka psychoperformansu może być opisana jako „redukcja w działaniu": zamiast werbalnie postulować epoché, projektuje takie warunki, w których domyślne automatyzmy percepcyjne i interpretacyjne stają się widoczne, a uczestnik może je zawiesić, przełączyć lub przetestować. Husserlowska redukcja ejdetyczna (wariacja imaginacyjna) ma tutaj swój praktyczny odpowiednik: różnicowanie jednego parametru (np. dostępu do obiektu–klucza, rytmu ciszy, natężenia światła, dystansu między ciałami) pozwala zobaczyć, które aspekty doświadczenia są konstytutywne, a które są przygodne; w ten sposób psychoperformans staje się narzędziem badania invariantów relacyjnych w mikroskali, bez ucieczki w abstrakcję.

Hermeneutyka, wprowadzona do rozdziału 48 nie jako „komentarz po wszystkim", lecz jako struktura współkonstytuująca, pozwala zarazem uniknąć dwóch skrajności: naiwnego fenomenalizmu oraz arbitralnego interpretacjonizmu. Gadamerowskie pojęcie fuzji horyzontów zakłada, że rozumienie jest wydarzeniem, w którym spotykają się tradycje, języki i przed-założenia, a nie czystą rekonstrukcją faktów; Ricoeur, rozwijając dialektykę rozumienia i wyjaśniania, oraz rozróżnienie między hermeneutyką zaufania i hermeneutyką podejrzeń (w dialogu z tradycją krytyczną, w której istotną rolę odgrywają Marx, Nietzsche i Freud), pokazuje, że interpretacja musi umieć jednocześnie podtrzymać sens i zdemaskować przemoc, ale nie może robić tego kosztem świadectwa. W psychoperformansie to napięcie jest stale obecne: z jednej strony uczestnik wytwarza narrację o tym, „co się wydarzyło" i „co to znaczy", z drugiej strony w zdarzeniu pracują protokoły władzy, normy instytucjonalne i nawyki kulturowe, które mogą przechwycić doświadczenie, zanim zostanie ono rozpoznane jako własne. Dlatego rozdział 48 będzie prowadził konsekwentnie rozróżnienie między świadectwem a interpretacją: świadectwo jest relacją z doświadczenia, poddaną dyscyplinie opisu, natomiast interpretacja jest konstrukcją sensu w kole hermeneutycznym, zawsze potencjalnie obciążoną przemocą kodu. To rozróżnienie nie ma na celu uprzywilejowania „przeżycia" nad „sensem", tylko ma umożliwić kontrolę nadużyć: hermeneutyka bez świadectwa staje się retoryką dominacji, świadectwo bez hermeneutyki staje się prywatnym afektem bez możliwości walidacji. W tym punkcie niezwykle ważna staje się kwestia walidacji intersubiektywnej, rozumianej nie jako głosowanie nad prawdą, lecz jako procedura kontroli: porównywanie opisów pierwszoosobowych, testowanie spójności ramy, sprawdzanie, czy podobne parametry sytuacyjne generują porównywalne struktury doświadczenia, a także identyfikowanie miejsc, w których różnice doświadczeń nie są „błędem", lecz danymi o rozkładzie horyzontów i o porządkach indeksalnych relacji. W tym sensie psychoperformans może korzystać z rygorów metodologii jakościowych bez stawania się ich prostą aplikacją: inspirujące są tu zarówno techniki drobiazgowego opisu doświadczenia rozwijane we współczesnej mikrofenomenologii (Claire Petitmengin), jak i tradycje analizy doświadczenia w badaniach jakościowych, które starają się trzymać blisko przeżycia, jednocześnie respektując hermeneutyczną nieusuwalność

interpretacji (np. interpretative phenomenological analysis rozwijana w psychologii jakościowej przez Jonathana A. Smitha). Nie chodzi jednak o import „metody" jako etykiety, tylko o to, by plan sytuacyjny psychoperformansu był konstruowany tak, aby generował opisywalne i porównywalne struktury doświadczenia, a następnie by te opisy były poddawane krytyce i korekcie w trybie intersubiektywnym. Dopiero wówczas rozdział 48 może domknąć się jako propozycja rygoru: z jednej strony rygoru redukcji (dyscypliny opisu, czujności wobec dopowiedzeń), z drugiej strony rygoru hermeneutyki (świadomości historyczności i kodowości rozumienia), a wreszcie rygoru wspólnej walidacji (procedur porównania, audytu ramy i kontroli przemocy interpretacyjnej).

Perspektywa fenomenologiczno-hermeneutyczna jest także miejscem, w którym szczególnie wyraźnie widać, dlaczego manipulacja obiektami w psychoperformansie jest fundamentalna, a obiekt–klucz nie jest metaforą, lecz operatorem konstytucji sensu. Obiekt–klucz, jako węzeł materialny, organizuje nie tylko znakowość, lecz również temporalność doświadczenia: jego opór, ciężar i podatność na transformację wprowadzają „miarę" działania, którą ciało przejmuje jako rytm, a rytm przechodzi w rozumienie jeszcze zanim stanie się zdaniem. W hermeneutycznym ujęciu Gadamera „gra" nie jest zabawą, lecz strukturą wydarzenia sensu, w której uczestnik jest „wciągany" przez dynamikę tego, co się rozgrywa; psychoperformans wykorzystuje tę logikę, ale nie oddaje jej przypadkowi: plan sytuacyjny kalibruje grę tak, by sens mógł się wydarzyć jako relacja, a nie jako wykład. W fenomenologii cielesnej ruch obiektu–klucza i ruch ciała splatają się w jedno pole intencjonalne, co pozwala mówić o szczególnej postaci „redukcji kinestetycznej": zawieszeniu automatyzmów przez mikrooperacje i przez ciszę, które odsłaniają różnicę między działaniem nawykowym a działaniem intencjonalnym. W konsekwencji rozdział 48 będzie nie tylko rozdziałem „o teorii", ale także rozdziałem o rygorze praktyki: jak pisać opisy doświadczenia bez psychologizmu i bez fabularnej ornamentacji; jak prowadzić redukcję bez udawania neutralności; jak wchodzić w koło hermeneutyczne bez przemocy kodu; jak odróżniać świadectwo od interpretacji; i jak budować walidację intersubiektywną tak, aby różnice doświadczeń były źródłem wiedzy o relacji, a nie pretekstem do arbitralnej hierarchizacji sensów.

48.1. Doświadczenie pierwszoosobowe: opis, redukcja, walidacja intersubiektywna

W fenomenologicznej metodologii psychoperformansu opis pierwszoosobowy nie jest „subiektywną relacją" w potocznym sensie, lecz zdyscyplinowaną rekonstrukcją struktury przeżycia, czyli tego, jak doświadczenie konstytuuje się w czasie jako ukierunkowanie (intencjonalność) i jako sens pojawiający się w horyzoncie świata. Husserlowska zasada intencjonalności przesuwa ciężar z pytania „co było?" na pytanie „jak się jawiło?" i „jakie akty konstytuowały to jawienie się?", co w praktyce oznacza rygor rozdzielenia poziomu fenomenalnego od poziomu interpretacyjnego. Opis fenomenologiczny dotyczy tego, co daje się uchwycić jako przebieg uwagi, zmiana horyzontu, modulacja afektu, kinestetyka ciała, rytm czasu przeżywanego, układ figur i tła w percepcji, pojawianie się znaczeń jako jeszcze-nienazwanych tendencji. Interpretacja natomiast jest wtórnym domknięciem: wprowadza kategorie psychologiczne, społeczne, moralne, estetyczne lub teoretyczne, które mogą być trafne, ale mogą też przechwytywać doświadczenie, zanim zostanie ono opisane. Dlatego 48.1 ustanawia zasadę operacyjną: najpierw opis, dopiero potem sensotwórcza lektura

hermeneutyczna; i nie chodzi tu o hierarchię wartości, tylko o higienę metodologiczną, która chroni psychoperformans przed tym, by stał się albo spowiedzią afektu, albo komentarzem do własnych komentarzy.

W praktyce psychoperformansu dyscyplina opisu wymaga stałego rozróżnienia pomiędzy tym, co Dan Zahavi określa jako przedrefleksyjną samoświadomość (minimalne „ja" doświadczające), a tym, co pojawia się jako refleksyjna narracja o sobie. To rozróżnienie jest kluczowe, ponieważ większość błędów w opisie pierwszoosobowym polega na natychmiastowym przejściu do opowieści: „poczułem to, bo…" albo „to znaczy, że…". Opis fenomenologiczny nie eliminuje „bo", lecz zawiesza je na czas rekonstrukcji przebiegu: gdzie w ciele pojawiło się napięcie, czy było punktowe czy rozlane, czy narastało czy falowało, czy miało kierunek, jak zmieniało się oddychanie, jak układała się uwaga w przestrzeni, co było figurą, a co tłem, kiedy pojawił się impuls działania i czy został zrealizowany czy zatrzymany, czy zatrzymanie było decyzją, czy było automatyzmem. Merleau-Ponty uczy, że ciało nie jest nośnikiem „stanów", tylko polem sensu: kinestetyka, postawa, mikrogesty i rytm są pierwotnymi operatorami rozumienia; w psychoperformansie to pole jest dodatkowo kalibrowane przez plan sytuacyjny, który decyduje o tym, jak obiekt–klucz stawia opór, jak światło rzeźbi figurę i tło, jak dźwięk lub cisza odsłania indeksy miejsca, oraz jak obecność innych ludzi zmienia napięcie norm i oczekiwań. Opis pierwszoosobowy musi więc obejmować relację ciało–obiekt–przestrzeń–czas, a nie tylko „wewnętrzne przeżycie", ponieważ w fenomenologii przeżycie jest zawsze już byciem-w-świecie.

Redukcja, rozumiana husserlowsko jako epoché i zawieszenie naturalnego nastawienia, w psychoperformansie nie jest aktem metafizycznym, tylko procedurą praktyczną. Polega na czasowym odłączeniu automatycznych klasyfikacji, dzięki którym zwykle natychmiast wiemy, „co to jest" i „po co to jest", a następnie na cierpliwym dopuszczeniu tego, by sens wyłonił się z relacji, zamiast zostać narzucony przez gotową etykietę. W planie sytuacyjnym redukcja może być wspierana przez minimalizację symboliczności na wejściu, przez wyciszenie bodźców, przez precyzyjną dystrybucję kanałów, przez wprowadzenie pauz, które nie są dekoracją, lecz warunkiem zauważenia mikrozmian. Jednak samo środowisko nie wystarczy: redukcja jest też postawą opisu. W języku metodologicznym oznacza to, że w opisie pierwszoosobowym stosuje się filtr: każde zdanie, które zawiera diagnozę, intencję przypisaną innym, uogólnienie moralne albo gotową metaforę, zostaje oznaczone jako interpretacja i przesunięte na później. W zamian opis pracuje na parametrach: czasowych (kiedy, jak długo, w jakiej kolejności), przestrzennych (gdzie w polu percepcji, jaki dystans, jakie kierunki), cielesnych (napięcie, ciężar, temperatura, rytm), afektywnych (walencja, pobudzenie, modulacja), uwagowych (skupienie, rozproszenie, zawieszenie), relacyjnych (bliskość, ekspozycja, możliwość odmowy). Taki opis nie jest „suchy"; jest precyzyjny, a precyzja jest warunkiem późniejszej hermeneutyki, bo dopiero ona daje materiał, na którym koło hermeneutyczne może się obracać bez wpadania w arbitralność.

Żeby opis nie stał się czysto introspekcyjnym monologiem, potrzebna jest technika wydobywania doświadczenia, która minimalizuje konfabulację i retrospekcyjne dopisywanie sensu. Współczesne praktyki mikrofenomenologiczne rozwijane przez Claire Petitmengin są tu użyteczne jako repertuar pytań i operacji: nie w sensie importu gotowej procedury, lecz w sensie przejęcia rygoru „powrotu do chwili" i rekonstrukcji sekwencji w skali mikro. Chodzi o to, by opis nie był streszczeniem, lecz mapą przebiegu: jak pojawił się pierwszy sygnał, co go poprzedzało, jaka była zmiana w ciele, jaki był mikropunkt decyzji, co zostało zauważone, a co

pominięte, jak zmienił się rytm czasu przeżywanego, kiedy pojawiło się nazwanie, a kiedy pojawiła się dopiero tendencja do nazwania. Psychoperformans, jako praktyka wielokanałowa, daje do tego wyjątkowo dobre warunki, ponieważ plan sytuacyjny dostarcza stałych punktów odniesienia: określone operacje na obiekcie–kluczu, określone przełączenia światła lub ciszy, określone progi przestrzenne i określone momenty relacyjne. Opis pierwszoosobowy, jeśli ma być wiarygodny, powinien umieć zakotwiczyć się w tych punktach bez redukowania doświadczenia do „rejestru zdarzeń"; punkty sytuacyjne są tu nie po to, by zastąpić przeżycie, lecz po to, by umożliwić precyzyjne odtworzenie jego dynamiki.

Walidacja intersubiektywna, w tym ujęciu, nie jest próbą uśrednienia przeżyć ani ustanowienia jednej interpretacji, lecz jest procedurą sprawdzania, czy opisy odnoszą się do porównywalnych struktur doświadczenia przy porównywalnych parametrach sytuacyjnych. Alfred Schutz pokazał, że intersubiektywność jest podstawową infrastrukturą sensu świata społecznego, a więc walidacja nie jest dodatkiem do doświadczenia, tylko jego warunkiem komunikowalności. W psychoperformansie walidacja zaczyna się od audytu ramy: czy wszyscy uczestnicy rozpoznali podobny kontrakt sytuacyjny, czy mieli realne możliwości odmowy, czy rozumieli status obiektu–klucza, ciszy i dokumentacji. Dopiero potem porównuje się struktury opisu: gdzie pojawiają się zbieżności temporalne (np. przełom w uwadze po określonej pauzie), gdzie pojawiają się zbieżności kinestetyczne (np. skok napięcia przy zbliżeniu do obiektu), gdzie pojawiają się zbieżności afektywne (np. przejście z czujności do spokoju po określonej operacji), a gdzie pojawiają się rozbieżności, które nie są błędem, lecz danymi o horyzontach, historii i porządkach indeksalnych relacji. Tę walidację trzeba odróżnić od interpretacyjnej dominacji: nie chodzi o to, by ktoś „poprawił" cudze doświadczenie, lecz o to, by wspólnie ustalić, co jest elementem struktury zdarzenia, a co jest elementem indywidualnego horyzontu, oraz jak te dwa poziomy wchodzą w sprzężenie.

W tym punkcie pojawia się zagadnienie najbardziej drażliwe dla każdej metodologii pierwszoosobowej: wiarygodność opisu w warunkach pamięci rekonstrukcyjnej i presji sensu. Badania nad pamięcią, choćby w klasycznych pracach Frederica Bartletta o pamięci jako rekonstrukcji, a później w sporach wokół sugestywności i konfabulacji, uświadamiają, że relacja z przeżycia bardzo łatwo ulega „wygładzeniu" narracyjnemu: doświadczenie zostaje dopasowane do schematu, a nie schemat wyprowadzony z doświadczenia. W praktyce psychoperformansu ryzyko to jest podwójne, bo sytuacja jest gęsta semantycznie, a uczestnik posiada silną motywację, by szybko nadać jej znaczenie, domknąć niepewność, wyjaśnić sobie i innym, „co to było". Fenomenologiczna dyscyplina opisu działa tu jak hamulec przeciwko kompulsywnej hermeneutyce: zawiesza domknięcie, by pozwolić uchwycić strukturę przeżycia zanim zostanie ona skolonizowana przez opowieść.

Z tego powodu 48.1 wymaga wprowadzenia kryteriów operacyjnych rozróżniających opis od interpretacji na poziomie języka. Opis pierwszoosobowy ma tendencję do przeskakiwania w tryb atrybucji: przypisywania intencji innym, przypisywania znaczeń obiektom, moralizowania reakcji, wprowadzania metafor totalizujących. Fenomenologiczny rygor polega na tym, by te atrybucje zostały czasowo rozbrojone. Użyteczne jest tu rozróżnienie między deskrypcją a eksplanacją, znane z hermeneutyki Ricoeura: opis ma rekonstruować przebieg, a wyjaśnienie ma proponować sensotwórczą ramę, ale wyjaśnienie nie może zastąpić opisu, bo wtedy traci się kontakt z tym, co miało zostać rozpoznane jako dane w doświadczeniu. W praktyce oznacza to, że w opisie pierwszoosobowym priorytet mają zdania o strukturze temporalnej,

somatycznej, uwagowej i przestrzennej, natomiast zdania o „przyczynach” i „znaczeniach” są odkładane jako hipotezy hermeneutyczne. Taki zabieg nie neguje interpretacji; on ją opóźnia, by uczynić ją odpowiedzialną wobec materiału.

Właśnie w tym miejscu pojawia się znaczenie technik wydobywania doświadczenia, które zostały rozwinięte w nurcie wywiadu eksplicytacyjnego. Pierre Vermersch, budując metodologię entretien d’explicitation, zaproponował praktykę powrotu do konkretnej chwili i rozszczepienia narracyjnej ogólności na sekwencję mikrozachowań i mikrozauważeń. Mikrofenomenologia Claire Petitmengin rozwija tę intuicję w kierunku jeszcze bardziej precyzyjnego mapowania dynamiki przeżycia, zwłaszcza w obszarach, które zwykle umykają refleksji: mikroprzesunięcia uwagi, ledwo zauważalne impulsy działania, subtelne zmiany w czasie przeżywanym. Dla psychoperformansu jest to cenne nie jako import gotowej procedury badawczej, lecz jako korekta stylu opisu: nie opowiadać „co się wydarzyło”, tylko odtwarzać „jak krok po kroku wydarzało się jawienie się”. Dzięki temu plan sytuacyjny staje się partnerem metody: jego punkty przełączeń, progi, momenty manipulacji obiektem–kluczem, momenty ciszy i światła mogą funkcjonować jako kotwice rekonstrukcji, które ograniczają retrospekcyjne dopisywanie sensu.

To prowadzi do centralnego pojęcia 48.1: walidacja pierwszoosobowa nie jest jednorazowym potwierdzeniem, lecz jest iteracyjnym procesem autokorekty opisu. W tradycji fenomenologii psychologicznej Amedeo Giorgi kładł nacisk na transformację opisów w jednostki znaczenia i na wydobywanie struktur doświadczenia bez redukcji do teorii przyczynowej; Max van Manen rozwijał hermeneutyczną fenomenologię praktyki, wskazując, że opis musi pozostać blisko „żytego doświadczenia”, ale równocześnie nie może udawać, że jest wolny od języka i historii. Psychoperformans, jeżeli ma wykorzystać te intuicje, powinien traktować opis pierwszoosobowy jako materiał, który podlega korekcie podobnie jak zapis obserwacji w badaniach terenowych: opis wraca do wykonawcy i do uczestników nie po to, by go „upiększyć”, lecz po to, by sprawdzić spójność sekwencji, wykryć miejsca nadinterpretacji, odsłonić luki i rozróżnić elementy pewne od elementów domniemanych. Tak rozumiana walidacja wewnętrzna jest formą redukcji wtórnej: kolejnym zawieszeniem naturalnego nastawienia, tym razem wobec własnej narracji.

Walidacja intersubiektywna, rozwinięta ponad poziomem autokorekty, wymaga natomiast precyzyjnego rozróżnienia: nie waliduje się „tego samego przeżycia”, bo przeżycia nie są identyczne; waliduje się porównywalność struktur przeżycia przy porównywalnych parametrach sytuacyjnych. Alfred Schutz opisywał świat społeczny jako świat typifikacji i wzajemnych oczekiwań; w psychoperformansie oznacza to, że uczestnicy wchodzą w sytuację z typifikacjami dotyczącymi performansu, rytuału, sztuki, instytucji i relacji. Jeżeli plan sytuacyjny nie ujawnia, które typifikacje są uruchamiane, opisy pierwszoosobowe będą mówiły o „tym samym”, ale w różnych porządkach ramy. Dlatego walidacja intersubiektywna zaczyna się od synchronizacji ramy: ustalenia, jak rozpoznano kontrakt uczestnictwa, gdzie były progi odmowy, jak rozumiano status obiektu–klucza, jak działała cisza ochronna, co było postrzegane jako zaproszenie, a co jako przymus. Dopiero później można porównywać struktury opisów w duchu jakościowej analizy doświadczenia: gdzie zbiega się temporalność, gdzie zbiega się kierunkowość uwagi, gdzie zbiega się profil afektywny, gdzie zbiega się kinestetyka relacji do obiektu.

W tym miejscu wchodzi w grę jeszcze jeden rygor: unikanie „kolonizacji doświadczenia” przez najbardziej uprzywilejowaną narrację. Hermeneutyka podejrzeń, kojarzona z tradycją krytyczną, uczy, że interpretacja bywa narzędziem władzy, a nie tylko narzędziem sensu. W psychoperformansie ryzyko kolonizacji jest wysokie, bo praktyka często odbywa się w polu instytucjonalnym, gdzie język kuratorski, akademicki albo terapeutyczny może narzucić metaramę, w której opisy uczestników stają się „danymi” do potwierdzenia tezy. Walidacja intersubiektywna musi więc zawierać zasadę ochronną: opis pierwszoosobowy ma pierwszeństwo jako świadectwo struktury przeżycia, a interpretacje są dodawane dopiero po tym, jak świadectwo zostało zrekonstruowane i porównane. To nie jest gest egalitarny w sensie retorycznym; to jest warunek metodologiczny, dzięki któremu psychoperformans może zachować status praktyki epistemicznej, a nie praktyki retorycznej.

Istotne staje się również rozróżnienie między zgodnością a kompatybilnością. Zgodność zakładałaby, że opisy powinny się pokrywać. Kompatybilność zakłada, że opisy mogą się różnić, ale różnice nie powinny niszczyć wspólnej struktury ramy i podstawowych relacji, które plan sytuacyjny wytwarza. Jeżeli jeden uczestnik opisuje ciszę jako przestrzeń opieki, a inny jako przestrzeń przymusu, nie jest to „subiektywna różnica” do zignorowania, tylko sygnał możliwej sprzeczności pragmatycznej: cisza była zaprojektowana w sposób, który różnicuje doświadczenie w zależności od horyzontu i pozycji uczestnika. Walidacja intersubiektywna w psychoperformansie polega na tym, by takie rozbieżności potraktować jako dane o relacji i o jej asymetriach, a następnie wprowadzić korekty planu sytuacyjnego, które zwiększają kompatybilność bez uśredniania przeżyć. W ten sposób walidacja nie jest „sprawdzaniem prawdy”, lecz jest mechanizmem odpowiedzialnej iteracji metody.

W tym samym rejestrze należy umieścić neurofenomenologię Francisca Vareli oraz enaktywistyczne ujęcia doświadczenia rozwijane przez Evana Thompsona. Ich sens dla 48.1 nie polega na obietnicy obiektywizacji przeżyć przez pomiar, lecz na postulacie sprzęgania poziomów: opisów pierwszoosobowych, obserwowalnych parametrów sytuacji oraz, jeśli to uzasadnione, danych trzecioosobowych. Psychoperformans może takie sprzężenie realizować bez technologicznego fetyszu: parametry sytuacyjne są tu często wystarczająco precyzyjne, by stały się „trzecioosobową” ramą odniesienia, a opisy pierwszoosobowe mogą być odnoszone do tych parametrów w sposób, który ogranicza konfabulację i wzmacnia walidację. Właśnie dlatego 48.1 traktuje plan sytuacyjny jako aparat badawczy: pozwala on wiązać przeżycie z konkretną topologią bodźców i relacji, a następnie porównywać struktury doświadczenia w sposób, który pozostaje wierny fenomenologii, a jednak nie popada w arbitralność.

W tym miejscu konieczne jest doprecyzowanie, że opis pierwszoosobowy w psychoperformansie nie może być utożsamiony ani z introspekcją klasycznej psychologii, ani z literacką auto-narracją. Introspekcja, rozumiana w tradycji wczesnej psychologii jako „wgląd” w treści mentalne, była wielokrotnie krytykowana za podatność na konfabulację i brak stabilnych kryteriów porównania; z kolei auto-narracja, choć może być estetycznie nośna, zwykle działa zgodnie z logiką teleologiczną: dopasowuje przebieg do pointy, domyka niejednoznaczności, wytwarza spójność kosztem struktury chwili. Fenomenologia, od Husserla przez Merleau-Ponty’ego po współczesne interpretacje Zahaviego, Gallagher’a i Thompsona, proponuje inną stawkę: opis ma być rekonstrukcją warunków pojawiania się sensu, a nie opowieścią o sensie już gotowym. Dlatego praktyka opisu w psychoperformansie jest zawsze praktyką antyteleologiczną: jest ćwiczeniem w pozostawaniu przy tym, co się jawiło, zanim stanie się

„wnioskiem o sobie”. To nie jest gest ascetyczny; to jest warunek poznawczej wiarygodności, ponieważ pozwala odróżnić dynamikę konstytucji doświadczenia od późniejszej narracyjnej stabilizacji.

Dla psychoperformansu szczególnie istotny jest fakt, że doświadczenie pierwszoosobowe nie jest jednowymiarowe: jest wielokanałowe w sensie dosłownym, bo w planie sytuacyjnym pracują równocześnie obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Opis pierwszoosobowy musi więc być zdolny do uchwycenia interferencji: tego, że znaczenie nie „powstaje” w jednym kanale, tylko w przełączeniach między kanałami. Tu fenomenologia spotyka się z analityką uwagi: świadomość nie obejmuje wszystkiego naraz, lecz przemieszcza się, filtruje, ogniskuje, tworzy figury i tła. W psychoperformansie to przemieszczenie jest częścią metody, bo plan sytuacyjny celowo rekonfiguruje saliencję. Opis pierwszoosobowy, jeśli ma być operacyjny, musi umieć wskazać, kiedy nastąpiło przełączenie figury: kiedy obiekt–klucz przestał być „przedmiotem w polu” i stał się „osią relacji”; kiedy cisza przestała być brakiem dźwięku i stała się odczuwalnym polem napięcia; kiedy światło przestało być warunkiem widzenia, a stało się wydarzeniem; kiedy gest przestał być ruchem, a stał się decyzją lub odmową; kiedy słowo, jeśli się pojawia, stało się regułą (legisignem), a nie znaczeniem. Tego typu momenty są fenomenologicznie rozstrzygające, bo ujawniają, w jakich punktach doświadczenie wytwarza sens jako strukturę, a nie jako opisany temat.

Istnieje jednak pułapka, której 48.1 nie może pominąć: przemoc „gotowych kategorii” wobec doświadczenia. W polach praktyk performatywnych kategorie te mają często charakter instytucjonalny: „uczestnictwo”, „wspólnota”, „rytuał”, „terapia”, „transgresja”, „bezpieczeństwo”, „opieka”, „krytyka”, „symbol”, „uzdrowienie”, „transformacja”. Są to słowa silne, a więc kuszące, bo pozwalają szybko zamknąć niepewność. Fenomenologiczna redukcja w psychoperformansie polega na tym, by te etykiety traktować jako hipotezy, a nie jako dane. W języku Ricoeura można by powiedzieć, że opis ma ocalić „pierwszy poziom sensu” zanim zostanie on wciągnięty w „drugi poziom sensu” narracji i interpretacji. W języku Gadamera oznacza to świadomość działania tradycji: to, że przedrozumienia nie znikną, ale mogą zostać ujawnione i tymczasowo zawieszone jako automatyzmy. W psychoperformansie to ujawnienie jest szczególnie ważne, ponieważ plan sytuacyjny jest często projektowany po to, by uruchomić właśnie takie automatyzmy i następnie uczynić je widzialnymi; jeśli opis natychmiast wprowadzi gotową kategorię, praktyka traci swoją epistemiczną ostrość i staje się samopotwierdzającą narracją.

W tym punkcie pojawia się pytanie o standardy językowe opisu. Fenomenologia nie wymaga „języka neutralnego”, bo neutralność jest fikcją; wymaga natomiast języka, który umie rozróżniać stopnie pewności i rodzaje asercji. Opis pierwszoosobowy powinien umieć odróżnić: to, co było doznane jako fakt cielesny (napięcie, ucisk, rozluźnienie, przyspieszenie, zwolnienie); to, co było doznane jako fakt uwagowy (skupienie, rozproszenie, zawężenie, zawieszenie); to, co było doznane jako fakt temporalny (wydłużenie chwili, skok czasu, falowanie); to, co było doznane jako fakt relacyjny (zbliżenie, dystans, ekspozycja, ukrycie, możliwość odmowy); oraz to, co było interpretacją (przypisanie intencji, wyjaśnienie, moralna ocena, symboliczne domknięcie). Ten standard nie jest formalizmem, tylko ochroną przed tym, co w rozdziale 47 nazwane zostało błędami semiozy: nadmiarem symboliczności i przeciążeniem znaczeń. W 48.1 konsekwencja jest prosta: jeśli opis ma być materiałem do walidacji intersubiektywnej, musi

zachować rozróżnialność warstw, bo inaczej porównywanie opisów stanie się porównywaniem interpretacji, a nie porównywaniem struktur doświadczenia.

Rygor walidacji intersubiektywnej wymaga ponadto, by psychoperformans umiał konstruować wspólne odniesienia bez zmuszania do jednolitej interpretacji. Tu szczególnie użyteczne są tradycje fenomenologii społecznej Schutza, które pokazują, że wspólnota sensu nie polega na identyczności przeżyć, lecz na współdzieleniu typifikacji i na rozpoznaniu, że „mówimy o tym samym świecie", choć z różnych pozycji. W psychoperformansie wspólne odniesienie jest konstruowane przez plan sytuacyjny: przez stabilne punkty zdarzenia, które pozwalają odnosić opisy do tej samej topologii bodźców i relacji. Jednak ta stabilność może stać się opresyjna, jeśli zostanie użyta do wymuszania zgodności. Dlatego walidacja intersubiektywna musi pracować nie na zgodności, lecz na kompatybilności struktur: czy różne opisy dają się odnieść do tej samej ramy i do tych samych progów sytuacyjnych, nawet jeśli ich sensotwórcze dopełnienia będą odmienne. Tam, gdzie kompatybilność pęka, nie należy natychmiast szukać „błędu w uczestniku"; należy szukać sprzeczności pragmatycznej w planie sytuacyjnym albo niewidzialnych asymetrii w porządku relacji. To jest miejsce, w którym fenomenologia staje się narzędziem etyki: ujawnia nie tylko „jak się jawiło", lecz także komu i w jakich warunkach jawiło się jako opieka, a komu i w jakich warunkach jawiło się jako przymus.

Warto też podkreślić, że walidacja intersubiektywna w psychoperformansie ma dwa poziomy, które muszą pozostać rozdzielone, aby nie wytworzyć przemocy interpretacyjnej. Pierwszy poziom to walidacja strukturalna: porównywanie sekwencji, progów, punktów przełączeń, rytmów, intensywności, relacji figure–ground. Drugi poziom to walidacja hermeneutyczna: negocjowanie sensów, uświadamianie działania tradycji, ujawnianie przedrozumień, kontrola narzucania kodu. Jeżeli poziomy te zostaną zmieszane, wówczas „silniejsza" narracja, zwykle bardziej instytucjonalna, bardziej akademicka albo bardziej charyzmatyczna, zacznie działać jak filtr, przez który cudze doświadczenia zostaną przepuszczone i przekształcone. W rozumieniu Ricoeura byłaby to redukcja wielości świadectw do jednej opowieści; w rozumieniu krytyki władzy byłaby to kolonizacja sensu. Psychoperformans, jeżeli ma zachować rygor epistemiczny, musi umieć zatrzymać się na poziomie struktury doświadczenia i dopiero potem przechodzić do interpretacji, zachowując możliwość, że interpretacje pozostaną pluralne, podczas gdy struktura ramy i relacji zostanie rozpoznana jako wspólna.

W tym miejscu 48.1 przygotowuje przejście do narzędzi bardziej technicznych: do sposobów notowania opisu pierwszoosobowego, do minimalnych protokołów redukcji w języku, do zasad prowadzenia porównania opisów, oraz do tego, jak obiekt–klucz i manipulacja nim mogą służyć jako materialne kotwice walidacji bez przesuwania praktyki w stronę pomiaru i bez utraty fenomenologicznej wierności. Zostaje też przygotowane przejście do pytania o granice świadectwa: co jest świadectwem, a co już interpretacją, oraz jak hermeneutyka, nieunikniona i konieczna, może być praktykowana tak, by nie przechwytywać doświadczenia, lecz je odsłaniać i porządkować. Te wątki zostaną domknięte w końcowej części podrozdziału, gdzie zostaną sformułowane kryteria jakości opisu pierwszoosobowego i kryteria poprawnie zaprojektowanej walidacji intersubiektywnej jako elementów metody psychoperformansu.

Końcowa część 48.1 musi przejść od zasad do kryteriów jakości i do minimalnych protokołów, które da się realnie stosować w psychoperformansie bez przekształcania praktyki w laboratoryjną technokrację. W perspektywie fenomenologicznej jakość opisu

pierwszoosobowego nie polega na jego „szczerości”, lecz na jego rozdzielczości strukturalnej. Wysokiej jakości opis potrafi uchwycić sekwencję konstytuowania sensu: od pierwszego mikroindeksu w ciele, przez zmianę rozkładu uwagi, po moment, w którym znaczenie zaczyna się stabilizować jako tendencja do nazwania. Taki opis jest wrażliwy na czas przeżywany, o którym pisał Husserl w analizach retencji i protencji, oraz na kinestetyczną gramatykę ciała opisywaną przez Merleau-Ponty’ego. Jest też odporny na teleologię narracji: nie zaczyna od pointy i nie wytwarza domkniętej „historii przemiany”, lecz zostawia w materiale ślady niepewności, przerw, ambiwalencji, sprzecznych impulsów. W terminach metodologicznych można powiedzieć, że opis jest dobry wtedy, gdy utrzymuje rozróżnialność poziomów: co było doznaniem, co było uwagą, co było impulsem działania, co było zewnętrznym parametrem sytuacji, a co było interpretacyjnym domknięciem. Im wyraźniej te warstwy są rozdzielone, tym większa jest możliwość późniejszej walidacji intersubiektywnej bez kolonizacji sensu.

Drugim kryterium jakości jest zdolność opisu do kotwiczenia się w planie sytuacyjnym bez redukcji doświadczenia do kroniki zdarzeń. Psychoperformans ma tę przewagę nad wieloma praktykami introspekcyjnymi, że dysponuje materialnymi i temporalnymi punktami odniesienia: progi przestrzenne, przełączenia kanałów, momenty manipulacji obiektem–kluczem, momenty ciszy delimitacyjnej i ochronnej, momenty zmiany światła, momenty mikroreguł. Wysokiej jakości opis potrafi odnosić przeżycie do tych punktów w sposób nieprzemocowy: nie „udowadnia”, że coś się stało, lecz umożliwia odtworzenie dynamiki konstytucji sensu w relacji do parametrów sytuacji. To jest praktyczny odpowiednik postulatu Vareli, by sprzęgać opisy pierwszoosobowe z danymi trzecioosobowymi, przy czym w psychoperformansie „trzecioosobowe” nie musi oznaczać aparatury; często oznacza po prostu stabilne, wspólnie rozpoznawalne parametry planu sytuacyjnego. Dzięki temu opis nie dryfuje w stronę prywatnej metaforyki, lecz zachowuje status świadectwa struktury doświadczenia.

Trzecim kryterium jakości jest minimalizacja sugestywności i presji społecznej na określone sensy. Badania Elizabeth Loftus nad podatnością pamięci na sugestię oraz klasyczne intuicje Bartletta o schematycznej rekonstrukcji pokazują, że opisy doświadczenia mogą być łatwo modelowane przez pytania, oczekiwania, a nawet przez język prestiżu. W psychoperformansie to ryzyko rośnie, jeśli prowadzący, kurator lub grupa dysponują dominującym dyskursem, który „wie, co to było”. Dlatego walidacja intersubiektywna powinna mieć charakter osłonowy: najpierw zbieranie opisów bez wspólnego omawiania, potem porównywanie struktur, a dopiero na końcu negocjowanie interpretacji, z pełną świadomością, że interpretacja jest polem władzy. To rozróżnienie poziomów jest praktycznym zastosowaniem hermeneutyki Ricoeura, w której wyjaśnianie nie może zająć miejsca rozumienia, a hermeneutyka podejrzeń nie może zająć miejsca świadectwa. W psychoperformansie oznacza to także czujność wobec charyzmatycznej narracji: jeśli jedna opowieść natychmiast organizuje sens pozostałych, jest to sygnał ryzyka kolonizacji, a nie „dowód prawdy”.

Na poziomie protokołu praktycznego najbezpieczniejsze jest wprowadzenie dwóch rejestrów opisu, utrzymywanych konsekwentnie w rozdzieleniu czasowym i językowym. Pierwszy rejestr to zapis bezpośredni, możliwie bliski zdarzeniu, który koncentruje się na sekwencji i na parametrach: gdzie była uwaga, co było figurą, jakie były zmiany w ciele, jakie były progi i przełączenia w planie sytuacyjnym, jakie były momenty kontaktu z obiektem–kluczem i jakie opory lub afordancje się ujawniły. Drugi rejestr to zapis hermeneutyczny, wykonywany później, w którym dopuszcza się interpretacje, metafory i uogólnienia, ale traktuje się je jako hipotezy,

które można zestawiać z innymi hipotezami oraz z zapisami pierwszego rejestru. Takie rozdzielenie jest praktycznym odpowiednikiem epoché: zawiesza naturalne nastawienie nie tylko wobec świata, lecz także wobec własnej narracji o świecie. Daje to także instrument do wykrywania konfabulacji: jeśli interpretacja nie ma oparcia w strukturze pierwszego rejestru, należy ją traktować jako konstrukcję sensu, nie jako relację z przeżycia.

Walidacja intersubiektywna, rozumiana jako procedura, a nie jako deklaracja, powinna następnie obejmować trzy ruchy, które w psychoperformansie dają się przeprowadzić bez przemocy kodu. Pierwszy ruch to walidacja ramy w sensie Goffmanowskim: czy kontrakt sytuacyjny był rozpoznany podobnie, czy progi odmowy były realne, czy cisza była opieką czy testem, jaki był status dokumentacji, jaki był status obiektu–klucza jako wspólnego operatora. Drugi ruch to walidacja strukturalna: porównywanie sekwencji przeżyć w odniesieniu do wspólnych punktów planu sytuacyjnego, ze szczególnym uwzględnieniem przełączeń figury i tła w różnych kanałach. Trzeci ruch to dopiero walidacja hermeneutyczna: negocjowanie interpretacji przy zachowaniu prawa do rozbieżności, o ile rozbieżności te nie oznaczają pęknięcia ramy lub sprzeczności pragmatycznej. Ten trzeci ruch jest miejscem koła hermeneutycznego Gadamera: sens „jest w ruchu", ale ruch ten powinien odbywać się po materiale, który został już opisany i zestawiony, inaczej hermeneutyka stanie się produkcją retoryczną.

W podrozdziale 48.1 trzeba jeszcze jednoznacznie dopowiedzieć, że obiekt–klucz i manipulacja obiektem nie są tu dodatkiem do metodologii, lecz jej rdzeniem. Obiekt–klucz działa jako materialna kotwica intencjonalności: pozwala opisać doświadczenie nie jako „stan", lecz jako relację z oporem i możliwością. Jest też narzędziem redukcji: zawiesza automatyczne kategorie przez wymuszenie mikropozycji ciała, przez zmianę rytmu i przez nieoczywiste przełączenia między kanałami. Jednocześnie obiekt–klucz jest instrumentem walidacji: ponieważ jest wspólny i sytuacyjnie określony, umożliwia porównywanie opisów bez narzucania sensu. W tym sensie psychoperformans, jeśli jest prowadzony odpowiedzialnie, tworzy warunki, w których pierwszoosobowość nie jest solipsyzmem, lecz jest precyzyjnym punktem wejścia do wspólnej pracy nad strukturą doświadczenia. Fenomenologia dostarcza rygoru opisu, hermeneutyka dostarcza świadomości historyczności rozumienia, a walidacja intersubiektywna dostarcza procedur kontroli kolonizacji sensu. W rezultacie 48.1 ustanawia standard: opis pierwszoosobowy ma być zdyscyplinowany, redukcja ma być praktykowana jako higiena języka i uwagi, a intersubiektywność ma być procedurą, która chroni różnicę doświadczeń, jednocześnie umożliwiając rozpoznanie wspólnej struktury relacji w planie sytuacyjnym.

48.2. Koło hermeneutyczne i sens w ruchu

Koło hermeneutyczne jest w psychoperformansie nie metaforą „interpretacji po wszystkim", lecz strukturą samego zdarzenia: sens nie pojawia się jako gotowy obiekt, który da się jedynie odczytać, lecz konstytuuje się w ciągłym przechodzeniu między częścią a całością, między tym, co lokalne, a tym, co globalne, między tym, co bezpośrednio doznane w kanale (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt), a tym, co dopiero retroaktywnie staje się znaczeniem w

horyzoncie praktyki. W klasycznych genealogiach hermeneutyki koło bywało ujmowane jako problem metodologiczny: jak uniknąć błędnego kołowania, jeśli zrozumienie części zależy od całości, a całości od części. Friedrich Schleiermacher i Wilhelm Dilthey próbowali stabilizować to napięcie poprzez reguły rekonstrukcji (psychologiczną i gramatyczną) oraz przez historyczność rozumienia. Martin Heidegger wykonał radykalne przesunięcie, pokazując, że koło nie jest wadą metody, lecz warunkiem egzystencjalnym: rozumienie jest sposobem bycia, a przed-rozumienie (Vorverständnis) jest zawsze już aktywne jako struktura projekcji sensu. Hans-Georg Gadamer dopełnił tę intuicję, opisując rozumienie jako wydarzenie (Ereignis) w języku, którego nie kontroluje się w pełni jako techniki, lecz praktykuje się je w horyzoncie tradycji (Wirkungsgeschichte) i w ruchu fuzji horyzontów. Paul Ricoeur natomiast wprowadził konsekwentną dialektykę rozumienia i wyjaśniania oraz rozróżnienia, które pozwalają łączyć hermeneutykę z rygorem analitycznym bez redukcji sensu do metody formalnej. Psychoperformans jest uprzywilejowanym polem, by tę genealogiczną stawkę przełożyć na praktykę: ponieważ plan sytuacyjny, obiekt–klucz i dystrybucja kanałów wytwarzają warunki, w których sens rzeczywiście „dzieje się” w przełączeniach, a nie w deklaracjach.

Jeżeli 48.1 ustanawiał dyscyplinę opisu, to 48.2 ustanawia dyscyplinę rozumienia, ale rozumienia pojmowanego dynamicznie, jako praca na przed-założeniach, które nie są błędami do usunięcia, lecz materiałem do ujawnienia i rekonstrukcji. Gadamerowskie pojęcie uprzedzeń (Vorurteile) jest tu kluczowe, o ile nie zostanie zbanalizowane: uprzedzenie nie oznacza wyłącznie stereotypu, lecz oznacza przed-sąd, czyli strukturę wstępnej orientacji w sensie, bez której nie da się rozpocząć interpretacji. W psychoperformansie uprzedzenia nie są jedynie mentalne; są ucieleśnione i infrastrukturalne. Uczestnicy wchodzą w zdarzenie z typifikacjami świata społecznego (w sensie Alfreda Schutza), z instytucjonalnymi kodami performansu, sztuki, rytuału i edukacji, z pamięcią wcześniejszych ekspozycji i z oczekiwaniami, które są rozpisane w ciele jako gotowości lub obrony. Koło hermeneutyczne w praktyce oznacza więc, że „pierwsze rozumienie” jest nieuniknione i natychmiastowe: gest zostaje odczytany jako zaproszenie lub zakaz, cisza jako opieka lub test, obiekt–klucz jako wspólny operator lub jako własność, dźwięk jako tło lub jako sygnał. Dopiero potem, w miarę rozwijania się zdarzenia, te wstępne odczytania mogą zostać podważone, doprecyzowane albo odwrócone. Sens jest w ruchu dlatego, że praktyka uruchamia różne reżimy interpretacyjne, które konkurują i negocjują w czasie, a nie dlatego, że „wszystko znaczy wszystko”.

W tym punkcie koło hermeneutyczne łączy się bezpośrednio z tym, co w rozdziale 47 zostało nazwane ekonomią semiotyczną i progami przeciążenia. Hermeneutyka nie jest dodatkiem do semiotyki, tylko jej wymiarem temporalno-relacyjnym: ikona, indeks i symbol nie są stałymi etykietami elementów, lecz trybami pracy znaczenia, które w czasie zdarzenia przełączają się w zależności od ramy, uwagi i relacji władzy. W psychoperformansie szczególnie wyraziste jest to, że sens bywa generowany nie przez treść pojedynczego znaku, lecz przez serię korekt w kole: uczestnik widzi fragment (część), projektuje całość (hipoteza sensu), następnie doświadcza kolejnej części, która wymusza korektę całości, a korekta całości zmienia znaczenie wcześniejszej części. To jest hermeneutyka w czystej postaci, ale nie jako teoria tekstu, tylko jako teoria zdarzenia. Dlatego w 48.2 kluczowe będzie rozróżnienie między kołem hermeneutycznym jako ruchem produktywnym a pętlą hermeneutyczną jako ruchem jałowym. Pętla jałowa pojawia się wtedy, gdy praktyka nie dostarcza nowych indeksów zdolnych skorygować przed-rozumienie, a wtedy uczestnik krąży między własnymi uprzedzeniami a własnym komentarzem. Ruch produktywny pojawia się wtedy, gdy plan sytuacyjny tak

dystrybuuje kanały, że pojawiają się momenty realnej korekty: nowe dane ucieleśnione, nowe progi relacyjne, nowe opory obiektu–klucza, które wprowadzają tarcie w interpretacji i zmuszają ją do przekształcenia. W tym sensie obiekt–klucz jest w hermeneutyce psychoperformansu nie rekwizytem, lecz operatorem różnicy: wprowadza materialny opór wobec arbitralnej interpretacji i zmusza rozumienie do pracy na styczności, a nie na dowolnym symbolu.

Rozumienie jako ruch ma jeszcze jeden wymiar, którego nie wolno pominąć: wymiar etyczno-polityczny, czyli to, że koło hermeneutyczne działa zawsze w polu asymetrii. Gadamerowska ufność wobec tradycji bywa krytykowana za niedostateczną uwagę wobec relacji władzy; Ricoeur, wprowadzając hermeneutykę podejrzeń i analizując konflikty interpretacji, pokazuje, że sens jest polem sporu, a nie neutralnym „wspólnym mianownikiem". W psychoperformansie oznacza to, że ruch sensu nie jest tylko procesem poznawczym; jest procesem, w którym w każdej chwili może nastąpić przechwycenie doświadczenia przez dominujący kod: instytucjonalny, terapeutyczny, akademicki, estetyczny lub moralny. Koło hermeneutyczne bywa wtedy przekształcone w spiralę dominacji: część zostaje odczytana zgodnie z uprzedzeniem dominującego dyskursu, całość zostaje natychmiast domknięta, a kolejne części są już tylko „dowodami" domkniętej tezy. Psychoperformans, jeżeli ma pozostać praktyką epistemiczną i relacyjną, musi projektować takie warunki, w których koło pozostaje otwarte na korektę, a korekta nie jest przemocą, tylko możliwością. To wymaga zarówno higieny ramy, jak i higieny interpretacji: rozdzielania świadectwa od wykładni, utrzymywania kanałów naprawy, ograniczania symboliczności w momentach, które powinny pozostać indeksalne, oraz świadomego projektowania ciszy nie jako monumentalnej „głębi", lecz jako przestrzeni, w której rozumienie może zwolnić, zawiesić się i sprawdzić swoje własne przed-założenia.

Aby opisać koło hermeneutyczne w psychoperformansie w sposób operacyjny, trzeba przejść od pojęć klasycznych do morfologii ruchu sensu w zdarzeniu. Najbardziej przydatne jest tu rozróżnienie trzech momentów: projekcji, korekty i stabilizacji, przy czym stabilizacja nie jest końcem, tylko chwilowym ustaleniem interpretanta, które może zostać ponownie poruszone. Projekcja jest tym, co Heidegger nazywał strukturą projekcji rozumienia: uczestnik antycypuje sens na podstawie przed-rozumienia, typifikacji, nastroju i pierwszych indeksów sytuacyjnych. Korekta następuje wtedy, gdy pojawia się tarcie: element zdarzenia, który nie daje się łatwo włączyć w projektowaną całość. Stabilizacja jest chwilowym rozwiązaniem napięcia: uczestnik przyjmuje interpretację, która pozwala działać dalej, utrzymać relację, znaleźć miejsce dla obiektu–klucza, dla ciszy, dla gestu. Psychoperformans, jako praktyka projektowana, może świadomie modulować te trzy momenty: może wywoływać projekcję, może wprowadzać tarcie korekty, może też oferować stabilizację w postaci minimalnych legisignów, ale musi robić to tak, aby nie przechwycić procesu zbyt szybko. W przeciwnym razie koło hermeneutyczne zostaje unieruchomione, a sens nie jest w ruchu, lecz jest przyklejony do ramy dominującej.

W tej morfologii szczególnie istotny jest status tarcia. Tarcie nie jest błędem, lecz źródłem transformacji rozumienia. W tradycjach hermeneutycznych tarcie pojawia się jako doświadczenie obcości, oporu i nieporozumienia: tekst (lub zdarzenie) nie daje się natychmiast zintegrować z horyzontem odbiorcy. Gadamer pisał o tym w kategoriach „pytania" stawianego przez tekst, które domaga się odpowiedzi; w psychoperformansie „pytanie" nie jest metaforyczne: jest odczuwalne w ciele jako napięcie, zawahanie, niepewność co do reguły, przemieszczenie uwagi. Tarcie jest często wytwarzane przez obiekt–klucz, który działa jak

materialna anomalia wobec oczekiwań: jest zbyt ciężki, zbyt kruchy, zbyt nieoczywisty w swoim użyciu, wymusza zmianę postawy, demaskuje automatyzmy manipulacji. Tarcie może też być wytwarzane przez ciszę, ale tylko wtedy, gdy cisza jest zaprojektowana jako figura delimitacyjna i ochronna, a nie jako spektakl „głębi"; wówczas cisza odsłania, że rozumienie było zbyt szybkie, że projekcja sensu działała jako obrona, że gest miał być interpretowany, zanim został doświadczony. Tarcie może wreszcie pochodzić z relacji z innym: z faktu, że cudza obecność nie daje się włączyć w prywatną narrację bez uwzględnienia asymetrii i prawa odmowy.

Kluczowym zadaniem 48.2 jest zatem pokazanie, jak koło hermeneutyczne można projektować bez popadania w manipulację interpretacyjną. W praktykach performatywnych często spotyka się tendencję do „inscenizowania sensu": plan sytuacyjny zostaje tak skonstruowany, że prowadzi uczestnika do z góry założonego wniosku, a wszystkie tarcia są w rzeczywistości kontrolowanymi etapami perswazji. Tego typu konstrukcja przypomina retorykę, nie hermeneutykę. Hermeneutyka w rygorze Gadamera zakłada, że sens wydarza się w spotkaniu horyzontów, a nie w przeprowadzeniu przez jedną trajektorię. Ricoeur, analizując konflikty interpretacji, przypominał, że interpretacje są konkurencyjne, a nie hierarchiczne z natury. Psychoperformans, jeżeli ma korzystać z hermeneutyki, musi więc utrzymywać warunki pluralizmu interpretacyjnego na poziomie sensotwórczym, przy jednoczesnym utrzymaniu stabilnej ramy etycznej. Oznacza to, że plan sytuacyjny może wprowadzać tarcie i korektę, ale nie może narzucać finalnej stabilizacji jako jedynej prawomocnej. Stabilizacja może mieć postać wielowariantową: różne uczestniczące osoby mogą wyprowadzać różne sensy, o ile te sensy nie naruszają ramy opieki, nie unieważniają cudzej podmiotowości i nie przechwytują świadectwa.

W tym miejscu warto wprowadzić Ricoeurowskie rozróżnienie między „sensem" a „referencją", rozwijane w jego analizach tekstu i narracji. Sens w psychoperformansie jest ruchem interpretanta w obrębie sytuacji, natomiast referencja, czyli odniesienie do świata, jest tym, co pozwala przekroczyć zdarzenie i utrzymać jego skutki w czasie. Jeśli koło hermeneutyczne pozostaje wyłącznie ruchem sensu wewnątrz sytuacji, praktyka może stać się samowystarczalna i narcystyczna; jeśli natomiast próbuje się natychmiast wprowadzić referencję jako tezę, praktyka staje się wykładem. Psychoperformans pracuje na napięciu: utrzymuje sens w ruchu dostatecznie długo, by ujawniły się przed-założenia i automatyzmy rozumienia, ale równocześnie projektuje takie kotwice (często w obiekcie–kluczu i w jego materialnej historii), które umożliwiają późniejszą referencję bez przemocy. To jest szczególnie widoczne wtedy, gdy obiekt–klucz ma status biograficzny lub instytucjonalny: jego materialność nie jest abstrakcyjna, jest osadzona w historii użycia, w sieci relacji, w ekonomii i władzy. Koło hermeneutyczne w psychoperformansie nie obraca się więc w próżni; obraca się w semiosferze, która jest społeczna i historyczna, a ruch sensu jest zawsze sprzężony z ruchem w tej semiosferze.

Dla rygoru metodologicznego istotne jest też rozpoznanie, że koło hermeneutyczne ma swoją dynamikę czasową, która może zostać zaburzona przez przeciążenia semiozy. Jeśli bodźce są zbyt intensywne, uczestnik nie ma przestrzeni, by przejść od projekcji do korekty; pozostaje w trybie szybkiej klasyfikacji albo w trybie wycofania. Jeżeli symboliczność jest zbyt silna, projekcja zostaje natychmiast domknięta, a tarcie zostaje unieważnione przez gotowy kod. Jeżeli rama jest niejasna, tarcie nie staje się źródłem transformacji, lecz staje się źródłem lęku lub agresji interpretacyjnej. W tym sensie hermeneutyka jest bezpośrednio zależna od ekonomii semiotycznej: sens może być w ruchu tylko wtedy, gdy zdarzenie zapewnia rytm umożliwiający

korektę. Psychoperformans, projektując ciszę, światło i dźwięk, projektuje więc nie tylko „estetykę", lecz projektuje warunki hermeneutyczne: tempo, w którym możliwe jest pytanie, zawieszenie i odpowiedź.

W kolejnym kroku 48.2 trzeba będzie pokazać, jak sens „w ruchu" jest równocześnie sensotwórczy i konfliktowy: jak w zdarzeniu działają różne tradycje interpretacyjne, jak dochodzi do fuzji horyzontów lub do ich kolizji, oraz jakie procedury chronią koło hermeneutyczne przed przekształceniem w spiralę dominacji. Zostanie też doprecyzowane, jak różni się hermeneutyka zdarzenia od hermeneutyki tekstu, i dlaczego w psychoperformansie podstawowym miejscem ruchu sensu jest nie tyle wypowiedź, ile relacja ciało–obiekt–czas–inny, w której język jest jednym z kanałów, ale nie jedynym nośnikiem rozumienia.

Koło hermeneutyczne w psychoperformansie trzeba opisać również jako mechanizm społecznego podziału kompetencji interpretacyjnych. W hermeneutyce filozoficznej Heideggera kluczowa jest „przedstruktura" rozumienia (Vorhabe, Vorsicht, Vorgriff): to, co już mamy, to, jak już patrzymy, i to, jak już chwytamy pojęciowo, zanim w ogóle zaczniemy „interpretować". W praktyce zdarzenia te trzy wymiary nie są abstrakcją, lecz przyjmują postać ucieleśnionych nawyków, instytucjonalnych kodów i różnic kapitałowych w sensie Pierre'a Bourdieu: jedni uczestnicy mają prawo mówić, inni mają prawo milczeć; jedni mają język analizy, inni mają język doświadczenia; jedni mają zwyczaj natychmiastowego nazwania, inni mają zwyczaj wstrzymania nazwania. Ta nierównomierność jest częścią koła hermeneutycznego, bo „całość", do której dopasowuje się „część", bywa w praktyce podsuwana przez dominującą wspólnotę interpretacyjną, a nie wynika z samego zdarzenia. W tym miejscu szczególnie przydatna jest koncepcja wspólnot interpretacyjnych Stanleya Fisha: sens nie jest wydobywany z obiektu, lecz jest wytwarzany w ramach praktyk czytania, które są społeczne. Psychoperformans, jako praktyka zdarzeniowa, ujawnia to wyjątkowo ostro, bo wspólnoty interpretacyjne są obecne tu i teraz, w ciele, w spojrzeniu, w rytmie reakcji, w sposobie mówienia o obiekcie–kluczu. Jeśli plan sytuacyjny nie uwzględnia tej infrastruktury interpretacji, koło hermeneutyczne staje się mechanizmem reprodukcji: sens „w ruchu" jest ruchem w obrębie już ustalonego habitusu, a nie ruchem zdolnym wytworzyć realną korektę przed-rozumienia.

W tym kontekście niezwykle ważne jest wprowadzenie kategorii horyzontu oczekiwań (Erwartungshorizont) znanej z estetyki recepcji Hansa Roberta Jaussa oraz pojęcia „pustych miejsc" i aktywizacji czytelnika rozwijanych przez Wolfganga Isera. Choć te koncepcje powstały na gruncie literaturoznawstwa, są metodologicznie użyteczne dla hermeneutyki zdarzenia, bo pozwalają opisać, że sens rodzi się tam, gdzie praktyka pozostawia miejsce na dopełnienie, ale nie jest to miejsce dowolne: dopełnienie jest kształtowane przez horyzont i przez reguły gry. Psychoperformans, projektując dystrybucję kanałów (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt), projektuje równocześnie „puste miejsca" w sensie operacyjnym: przestrzenie niedopowiedzenia, w których uczestnik musi wykonać pracę rozumienia, a nie tylko odebrać komunikat. Jednak ryzyko jest oczywiste: „puste miejsce" może zostać natychmiast wypełnione przez najbardziej prestiżowy kod, co zamyka koło, zanim zdąży ono wykonać ruch korekty. Dlatego 48.2 akcentuje, że sens w ruchu wymaga zarówno niedopowiedzeń, jak i zabezpieczeń przed kolonizacją: niedopowiedzenie bez opieki ramy nie otwiera, tylko dezorganizuje; opieka ramy bez niedopowiedzenia nie otwiera, tylko prowadzi.

W praktyce hermeneutyki psychoperformansu szczególną rolę pełni różnica między rozumieniem a wyjaśnianiem, którą Ricoeur traktował jako dialektykę, a nie jako alternatywę. Rozumienie pracuje na bliskości z doświadczeniem, na relacyjnej spójności zdarzenia, na tym, co ujawnia się w czasie jako sens możliwy do zamieszkania; wyjaśnianie natomiast wprowadza modele, kategorie i przyczynowości, które mogą być heurystycznie niezbędne, ale które mają tendencję do przechwytywania. W psychoperformansie ten konflikt jest codzienny: uczestnicy mogą „rozumieć" zdarzenie w trybie ucieleśnionym (wiedzą, gdzie stoją, co mogą zrobić, jak obiekt–klucz reaguje, jak cisza działa na uwagę), a jednocześnie mogą nie potrafić „wyjaśnić", co to znaczy. Jeżeli plan sytuacyjny zbyt szybko wymusza wyjaśnienie, niszczy rozumienie; jeśli plan sytuacyjny fetyszyzuje rozumienie jako niewyrażalne, traci możliwość walidacji i transferu. Sens w ruchu jest więc napięciem między tymi porządkami, a koło hermeneutyczne jest mechanizmem regulacji: pozwala wracać od wyjaśnienia do doświadczenia i od doświadczenia do modeli, bez domykania procesu w jednym rejestrze. To właśnie dlatego 48.2 musi być czytane łącznie z 48.1: bez dyscypliny opisu hermeneutyka łatwo staje się retoryką, bez hermeneutyki opis łatwo staje się katalogiem wrażeń.

Najbardziej newralgicznym miejscem koła hermeneutycznego w psychoperformansie jest moment, w którym „część" zostaje uznana za reprezentatywną dla „całości", czyli moment synekdochicznego przejęcia sensu. W semiotyce zdarzenia byłby to punkt, w którym pojedynczy element zaczyna działać jak metaznak całej sytuacji: jeden gest, jedno zdanie, jedna operacja na obiekcie–kluczu, jedno przełączenie światła, jeden dźwięk, jeden moment ciszy staje się „tym, czym to było". Hermeneutycznie jest to moment ryzykowny, bo całość zostaje zredukowana do fragmentu, a fragment zostaje retroaktywnie nasycony znaczeniem całości. W praktyce może to działać produktywnie, jeśli fragment jest dobrze zakotwiczony w strukturze zdarzenia i jeśli pozostaje otwarty na korektę; może też działać destrukcyjnie, jeśli fragment staje się ikoną dominacji, czyli jeśli jest wykorzystywany do narzucenia jednej interpretacji i unieważnienia innych świadectw. Właśnie tu widać, jak hermeneutyka spotyka się z etyką: kontrola synekdochicznego przejęcia jest kontrolą przemocy interpretacyjnej. Psychoperformans ma na to narzędzia, ale muszą one być projektowane świadomie: sekwencjonowanie operacji tak, aby żaden pojedynczy moment nie miał monopolistycznego statusu; wprowadzanie korekcyjnych indeksów, które komplikują zbyt szybkie uogólnienie; utrzymywanie ciszy delimitacyjnej jako przestrzeni zatrzymania, nie zaś jako sakralizacji.

Koło hermeneutyczne w psychoperformansie jest też sprzężone z temporalnością, którą trzeba opisywać nie tylko jako „czas trwania", lecz jako czas rozumienia. Husserlowskie analizy retencji i protencji uczą, że sens powstaje w splocie pamięci tego, co właśnie minęło, i antycypacji tego, co zaraz nadejdzie. W zdarzeniu performatywnym to sprzężenie jest szczególnie intensywne, bo plan sytuacyjny działa jak aparat modulacji protencji: uczestnik stale przewiduje, co jest dozwolone, co jest oczekiwane, co jest ryzykowne; a równocześnie przepisuje retencyjnie wcześniejsze momenty w świetle nowych indeksów. Sens w ruchu jest więc ruchem w czasie, nie tylko ruchem pojęć. Jeśli plan sytuacyjny jest zbyt gwałtowny, protencje stają się defensywne i koło zamyka się w trybie kontroli; jeśli plan sytuacyjny jest zbyt statyczny, protencje słabną, a koło jałowieje w powtórzeniu. Dlatego projektowanie psychoperformansu jest projektowaniem czasu hermeneutycznego: rytmu, w którym rozumienie może wykonywać korekty, a korekty mogą się stabilizować bez przymusu. W kolejnym kroku trzeba będzie domknąć ten wątek poprzez wskazanie procedur chroniących koło hermeneutyczne przed spiralą dominacji oraz poprzez precyzyjne rozróżnienie między

świadectwem a interpretacją w ruchu sensu: jak w praktyce ustanawiać warunki, w których fuzja horyzontów nie jest asymilacją jednego horyzontu przez drugi, lecz realnym wydarzeniem rozumienia.

Domknięcie 48.2 wymaga sformułowania zasad, które pozwalają kołu hermeneutycznemu pozostać ruchem otwartym, a nie spiralą dominacji lub jałową pętlą. W hermeneutyce Gadamera kluczową rolę odgrywa „prawdziwe pytanie": takie, które nie jest ukrytą tezą, lecz które realnie wystawia horyzont na korektę. Psychoperformans może tę zasadę przełożyć na język planu sytuacyjnego: jeśli zdarzenie ma wytwarzać sens w ruchu, musi zawierać elementy, które funkcjonują jako pytania sytuacyjne, a nie jako komunikaty. Pytanie sytuacyjne nie jest zdaniem; jest konfiguracją relacji, w której uczestnik nie ma gotowego rozwiązania, ale ma realne możliwości działania i odmowy. Obiekt–klucz jest tu najlepszym nośnikiem pytania, o ile nie zostanie zamieniony w symboliczny fetysz: jego materialny opór, jego możliwości manipulacji, jego granice i niejednoznaczna funkcja mogą „zapytać" ciało i uwagę o to, w jakim horyzoncie sensu uczestnik się porusza. Cisza może wzmocnić pytanie, jeśli jest opiekuńcza i delimitacyjna; światło może modulować pytanie, jeśli nie jest spektakularną perswazją; dźwięk może utrzymać pytanie w czasie, jeśli nie przechwytuje uwagi. W ten sposób koło hermeneutyczne jest projektowane jako sekwencja pytań i korekt, a nie jako ścieżka do z góry znanej odpowiedzi.

Drugą zasadą jest zasada wielości stabilizacji. Koło hermeneutyczne nie może być interpretowane jako droga do jednego sensu; musi być rozumiane jako mechanizm, który wytwarza możliwe stabilizacje i pozwala je porównywać bez redukcji do konsensusu. Ricoeurowska koncepcja konfliktu interpretacji jest tu szczególnie istotna: konflikt nie jest usterką rozumienia, lecz jego warunkiem, ponieważ sens nie istnieje poza możliwością innego sensu. Psychoperformans, jeśli ma być odpowiedzialny, musi dopuszczać konflikt interpretacji jako pole pluralizmu, ale równocześnie musi chronić to pole przed przemocą, czyli przed sytuacją, w której konflikt zostaje rozstrzygnięty przez hierarchię prestiżu, instytucjonalny dyskurs albo przez charyzmatyczną dominację. Minimalną procedurą ochronną jest rozdzielenie poziomów: najpierw świadectwa i struktury opisu, potem interpretacje. Na poziomie praktyki oznacza to, że „sensy" są formułowane dopiero po tym, jak opis pierwszoosobowy i audyt ramy zostały wykonane, a interpretacje są przedstawiane jako hipotezy, nie jako werdykty. W ten sposób stabilizacja jest zawsze w pewnym sensie odwracalna: może zostać skorygowana przez nowe świadectwo, przez nową korektę ramy, przez nowe doświadczenie w tej samej konfiguracji.

Trzecią zasadą jest zasada nieprzemocowej korekty, czyli zasada, że korekta przed-rozumienia nie może odbywać się przez zawstydzenie, demaskację lub przymus poznawczy. Hermeneutyka podejrzeń bywa praktykowana jako narzędzie władzy: demaskacja cudzej interpretacji staje się aktem dominacji, a nie aktem rozumienia. W psychoperformansie to ryzyko jest szczególnie wysokie, ponieważ praktyka bywa lokowana w polu krytycznym i instytucjonalnym, gdzie „właściwa lektura" jest zasobem symbolicznego kapitału. Koło hermeneutyczne może wtedy przekształcić się w pedagogikę upokorzenia: część zostaje odczytana jako „naiwna", całość zostaje narzucona jako „krytyczna", a uczestnik traci prawo do własnego świadectwa. Dlatego w psychoperformansie korekta musi być projektowana jako korekta sytuacyjna, a nie personalna: zmienia się parametry planu sytuacyjnego, aby umożliwić inne doświadczenie, zamiast „poprawiać" interpretację uczestnika. W tym sensie koło hermeneutyczne jest

sprzężone z iteracyjnością metody: jeśli interpretacje rozjeżdżają się w sposób, który ujawnia asymetrię, korekta dotyczy ramy, progów i kanałów, a nie dotyczy „błędów w odbiorze".

Czwartą zasadą jest zasada materialnej kotwicy jako hamulca arbitralności. W hermeneutyce tekstu rolę kotwicy może pełnić struktura tekstu, w zdarzeniu psychoperformansu rolę tę pełnią indeksy materialne: obiekt–klucz, układ przestrzeni, reżim ciszy, fizyczne progi dostępu i odmowy. To nie są elementy „realizmu"; to są elementy, które stabilizują możliwość korekty. Jeśli sens dryfuje w stronę czystej symboliczności, materialna kotwica wprowadza tarcie i przypomina, że rozumienie jest byciem-w-świecie, nie grą dowolnych znaków. Dlatego 48.2 podkreśla, że sens w ruchu jest zawsze ruchem osadzonym: w semiosferze, w historii, w instytucji, w ciele. Psychoperformans nie powinien udawać, że jest „czystą przestrzenią sensu"; powinien raczej ujawniać swoje osadzenie i wykorzystywać je jako element hermeneutycznej odpowiedzialności.

Piątą zasadą jest zasada rytmu hermeneutycznego, czyli projektowania czasu w taki sposób, by rozumienie mogło wykonać korektę bez presji natychmiastowego domknięcia. Husserlowska temporalność, rozumiana jako splot retencji i protencji, uczy, że sens powstaje w czasie i wymaga czasu: zbyt szybkie przełączenia wzmacniają projekcję defensywną, zbyt długie zawieszenie bez wsparcia ramy rodzi jałową pętlę. Psychoperformans, projektując ciszę, dźwięk i światło, projektuje tempo, w którym interpretacje mogą się pojawiać, kruszyć i ponownie stabilizować. Najbardziej odpowiedzialna praktyka polega na tym, że cisza jest wprowadzana nie jako „wzniosłość", lecz jako czas na korektę, a dźwięk i światło nie służą do prowadzenia emocji do z góry założonej pointy, lecz do utrzymania uwagi w ruchu.

Domykając 48.2, można sformułować tezę metodologiczną: koło hermeneutyczne w psychoperformansie jest mechanizmem produkcji i kontroli sensu w ruchu, ale jego kontrola nie polega na redukcji pluralizmu, tylko na utrzymaniu warunków korekty, kompatybilności i opieki. Sens jest w ruchu, ponieważ uczestnik stale negocjuje relację między częścią a całością, między przed-rozumieniem a doświadczeniem, między świadectwem a interpretacją; psychoperformans może tę negocjację wzmacniać epistemicznie, jeśli nie przykleja znaczeń, lecz projektuje pytania sytuacyjne, materialne kotwice i rytm hermeneutyczny, który pozwala rozumieniu pracować. Wówczas fuzja horyzontów nie jest asymilacją, lecz wydarzeniem, w którym różnica zostaje zachowana, a sens zostaje wypracowany jako wspólny, choć niejedyny sposób zamieszkania sytuacji.

48.3. Świadectwo a interpretacja

Rozróżnienie między świadectwem a interpretacją jest w psychoperformansie jednym z kluczowych zabezpieczeń epistemicznych i etycznych, ponieważ praktyka ta wytwarza sens nie tylko jako prywatne doświadczenie, lecz jako zdarzenie relacyjne, podatne na przechwycenie przez kody instytucjonalne, estetyczne, terapeutyczne i polityczne. Świadectwo jest tu rozumiane jako relacja z doświadczenia, która zachowuje wierność strukturze jawienia się i przebiegowi zdarzenia, natomiast interpretacja jest operacją sensotwórczą, która porządkuje, wyjaśnia, włącza w narracje i tradycje, a więc nieuchronnie wprowadza przemoc selekcji. W hermeneutyce Ricoeura świadectwo i interpretacja pozostają w napięciu: świadectwo domaga się uznania, a interpretacja domaga się krytyki; w tradycji fenomenologicznej świadectwo jest

powrotem do przeżycia, ale nigdy nie jest czystą rejestracją; w tradycji krytycznej interpretacja jest podejrzeniem wobec oczywistości, ale może stać się narzędziem dominacji. Psychoperformans jako metoda musi więc ustanowić reguły, które pozwalają tym dwóm porządkom współistnieć bez tego, by jeden unicestwił drugi.

Świadectwo nie jest „relacją subiektywną" w sensie dowolności, ponieważ ma własne kryteria jakości, których jądro zostało zarysowane w 48.1: sekwencyjność, rozdzielczość strukturalna, rozróżnienie warstw (somatycznej, uwagowej, temporalnej, relacyjnej), zakotwiczenie w parametrach planu sytuacyjnego oraz powściągliwość wobec domknięć przyczynowych. Świadectwo jest też aktem odpowiedzialności: w trybie świadectwa uczestnik nie „tłumaczy" zdarzenia, lecz daje dostęp do tego, jak zdarzenie działało w jego byciu-w-świecie. W tym sensie świadectwo jest bliskie temu, co w fenomenologii społecznej Alfreda Schutza moglibyśmy nazwać relacją z własnej perspektywy w ramach współdzielonego świata, a więc relacją, która jest komunikowalna, bo odwołuje się do wspólnych typifikacji i wspólnych parametrów sytuacji. Jednocześnie świadectwo jest zawsze narażone na dwa zniekształcenia: z jednej strony na narracyjną teleologię (domykanie sensu w historię), z drugiej strony na kolonizację przez cudzą interpretację. Psychoperformans musi kontrolować oba zniekształcenia, jeśli ma zachować rygor.

Interpretacja natomiast jest nieunikniona, bo sens nie istnieje poza ruchem hermeneutycznym; jednak interpretacja nie może być utożsamiona z prawem do posiadania doświadczenia innych. Interpretacja jest konstrukcją sensu, która działa na materiale świadectw i na materiale planu sytuacyjnego, ale jest konstrukcją, a więc wymaga statusu hipotezy. Jeżeli interpretacja zostaje wypowiedziana jako werdykt, wówczas staje się narzędziem dominacji: unieważnia świadectwo, redukuje wielość do jednej opowieści, ustanawia hierarchię rozumienia opartą na kapitale symbolicznym. W praktykach performatywnych taka dominacja bywa wzmacniana przez instytucje: katalog, tekst kuratorski, recenzję, akademicką interpretację, język psychologiczny lub terapeutyczny. Psychoperformans, jeśli ma rozpoznawać te ryzyka, musi wprowadzić zasadę pierwszeństwa świadectwa jako warunku interpretacji: interpretacja może być proponowana dopiero po tym, jak świadectwa zostały zrekonstruowane, a rama i parametry sytuacyjne zostały opisane. To jest zasada porządku, nie zasada wartościowania, ale ma ona konsekwencje etyczne, bo chroni podmiotowość uczestnika przed przejęciem.

W tym miejscu 48.3 musi też doprecyzować, czym świadectwo nie jest. Nie jest „dowodem" w sensie proceduralnym, bo doświadczenie nie jest zdarzeniem powtarzalnym w sposób laboratoryjny; nie jest też „spowiedzią", bo nie chodzi o moralne samooceny; nie jest „autokreacją", bo jej celem nie jest wizerunek. Świadectwo jest raczej trybem ekspozycji przeżycia na wspólne sprawdzenie, przy zachowaniu prawa do nieprzekładalności pewnych aspektów. To napięcie jest fundamentalne: świadectwo ma być komunikowalne, ale nie ma stać się przezroczyste; ma być dostępem, ale nie ma stać się własnością. W psychoanalitycznych tradycjach, od Zygmunta Freuda po Jacques'a Lacana, często podkreślano, że mowa o doświadczeniu jest zawsze już mediowana przez język, pragnienie i opór; psychoperformans nie może ignorować tej lekcji, ale nie może też pozwolić, by psychoanalityczna interpretacja przejęła świadectwo jako materiał do diagnozy. W tradycji etnograficznej, zwłaszcza w refleksjach nad „kryzysem reprezentacji" w antropologii, podkreślano, że opis i interpretacja są splątane, ale odpowiedzialność polega na ujawnieniu pozycji mówiącego i warunków

wytwarzania opisu. Psychoperformans, jako praktyka relacyjna, musi tę odpowiedzialność przejąć w swojej własnej metodzie: ujawniać ramę, ujawniać reguły, ujawniać status dokumentacji, ujawniać asymetrie.

Żeby rozróżnienie świadectwa i interpretacji nie pozostało deklaracją, potrzebne są procedury praktyczne. Najważniejsza z nich to rozdzielenie rejestrów: świadectwa są zbierane w formie, która minimalizuje sugestię i presję konsensusu, a interpretacje są dopuszczane dopiero w drugiej fazie, z pełnym oznaczeniem ich hipotetyczności. Druga procedura to audyt języka: każde zdanie interpretacyjne powinno dawać się odnieść do fragmentu świadectwa albo do parametru planu sytuacyjnego; jeśli się nie daje, jest to sygnał, że interpretacja jest projekcją dyskursu, nie pracą na materiale. Trzecia procedura to kontrola pozycji mówiącego: interpretacje prowadzącego, kuratora czy badacza muszą być odróżnione od interpretacji uczestników, a status tych interpretacji nie może być automatycznie nadrzędny. Te trzy procedury nie eliminują konfliktu interpretacji, lecz sprawiają, że konflikt jest produktywny i jawny, a nie przemocowy i ukryty.

Drugi ruch 48.3 polega na uchwyceniu mechanizmów, przez które interpretacja przechwytuje świadectwo, oraz na wskazaniu, jak psychoperformans może to przechwycenie neutralizować bez popadania w fetysz „czystej relacji". Najczęstszy mechanizm przechwycenia ma postać translacji w kod: świadectwo, które jest sekwencją doświadczenia, zostaje natychmiast przetłumaczone na język kategorii zewnętrznych, a więc zostaje pozbawione swojej temporalnej i ucieleśnionej rozdzielczości. W polach sztuki współczesnej kodem może być dyskurs kuratorski i krytyczny; w polach edukacyjnych kodem może być język kompetencji i rezultatów; w polach psychologicznych kodem może być język objawów, regulacji emocji, mechanizmów obronnych; w polach politycznych kodem może być język emancypacji, opresji, tożsamości. Każdy z tych kodów może być heurystycznie użyteczny, ale każdy też może działać jako aparat kolonizacji: zamienia świadectwo w dowód tezy, a tym samym unieważnia niepewność i ambiwalencję, które są integralne dla doświadczenia zdarzenia. W terminologii Bourdieu byłby to moment, w którym kapitał symboliczny i kompetencja językowa zamieniają się w władzę nad sensem; w terminologii Foucaulta byłby to moment, w którym dyskurs ustanawia reżim prawdy, a świadectwo staje się materiałem do reprodukcji tej prawdy.

W psychoperformansie przechwycenie ma też szczególną postać, którą można nazwać „redukcją do funkcji". Zdarzenie zostaje odczytane przez pryzmat tego, „do czego służy": czy służy transformacji, integracji, oczyszczeniu, krytyce, edukacji, terapii, wspólnocie. Ta funkcjonalizacja jest kusząca, bo daje szybkie domknięcie i obietnicę użyteczności. Jednocześnie jest to najprostsza droga do utraty wierności wobec doświadczenia: funkcja jest kategorią interpretacyjną, która wymaga uzasadnienia, a nie punktem wyjścia. Ricoeur ostrzegał, że wyjaśnienie może zająć miejsce rozumienia; w psychoperformansie funkcja może zająć miejsce świadectwa. Dlatego 48.3 wprowadza zasadę antyfunkcjonalizacji na poziomie pierwszego opisu: dopóki nie ma porównanych świadectw i dopóki nie wykonano audytu ramy, nie formułuje się funkcji jako wniosku. Zamiast tego opisuje się, jakie warunki zostały wytworzone i jak uczestnicy w tych warunkach doświadczali przełączeń sensu. Funkcja może być dopiero hipotezą wynikającą z porównania, a nie etykietą narzuconą z góry.

Kolejnym mechanizmem przechwycenia jest „domknięcie narracyjne", które można opisać w kategoriach teorii narracji i tożsamości narracyjnej Ricoeura: doświadczenie zostaje włączone

w opowieść o sobie, która ma utrzymać spójność podmiotu, ale kosztem zniekształcenia zdarzenia. W psychoperformansie domknięcie narracyjne jest wzmocnione przez społeczne oczekiwanie „rezultatu”: uczestnicy i instytucje często oczekują, że praktyka zakończy się wnioskiem, deklaracją przemiany albo konkluzją o sensie. Taka presja jest sprzeczna z fenomenologicznym rygorem, który zakłada, że sens może pozostać w ruchu i że niepewność jest danymi, nie porażką. Dlatego rozróżnienie świadectwa i interpretacji ma tu funkcję ochronną: pozwala zachować niedomknięcie na poziomie świadectwa, a jednocześnie pozwala interpretacji pracować jako pole hipotez, które mogą pozostawać pluralne. To jest istotne etycznie, bo chroni uczestnika przed przymusem opowieści: przed koniecznością, by jego doświadczenie stało się narracją sukcesu albo narracją diagnozy.

W tym miejscu trzeba wprowadzić kwestię dokumentacji i entekstualizacji, ponieważ w psychoperformansie świadectwo często przenosi się do obiegu wtórnego: jako zapis audio, wideo, tekst, fotografia, opis kuratorski, raport. Entekstualizacja, analizowana w antropologii języka przez autorów takich jak Richard Bauman i Charles Briggs, oznacza wyjęcie wypowiedzi lub zdarzenia z pierwotnego kontekstu i uczynienie z niego tekstu, który może krążyć. Ten proces jest zawsze interpretacyjny: wybiera, kadruje, odcina indeksy sytuacji, wzmacnia symbole. W psychoperformansie jest to szczególnie ryzykowne, bo obieg wtórny może nadpisać obieg pierwotny: uczestnicy zaczynają pamiętać zdarzenie przez to, jak zostało opisane, a nie przez to, jak zostało przeżyte. Dlatego 48.3 musi sformułować zasadę ostrożności w entekstualizacji: dokumentacja nie może stać się substytutem świadectwa, a opis publiczny nie może zastąpić opisu strukturalnego. Najbardziej odpowiedzialna praktyka polega na tym, by dokumentacja była traktowana jako kolejny kanał planu sytuacyjnego, z własnymi progami, własnymi ryzykami i własną etyką, a nie jako neutralne „zapisanie” wydarzenia.

To prowadzi do pytania, jak w praktyce utrzymać pierwszeństwo świadectwa, nie popadając w antyintelektualizm. Psychoperformans nie potrzebuje zakazu interpretacji; potrzebuje procedur jej uziemienia. Jedną z najważniejszych procedur jest „dwutorowość”: interpretacja jest dopuszczana, ale musi pokazać swoje oparcie w materiale. W rygorze metodologicznym oznacza to, że interpretacja powinna być mapowana do konkretnych elementów świadectwa oraz do konkretnych parametrów planu sytuacyjnego, a tam, gdzie mapowanie jest niemożliwe, interpretacja powinna zostać jawnie oznaczona jako projekcja teoretyczna. Taka praktyka przypomina rygor argumentacji w naukach humanistycznych: interpretacja nie jest zakazana, ale jej status jest kontrolowany. Druga procedura to pluralizacja interpretatorów: jeśli interpretacja jest nieunikniona, powinna być dystrybuowana, a nie centralizowana; w przeciwnym razie staje się kapitałem władzy. Trzecia procedura to ochrona języka uczestników: interpretacje nie mogą unieważniać idiomów doświadczenia; mogą je zestawiać, mogą je komplikować, ale nie mogą ich zastępować jako jedynego prawomocnego sposobu mówienia o zdarzeniu.

Wszystkie te mechanizmy pokazują, że rozróżnienie świadectwa i interpretacji jest w psychoperformansie elementem infrastruktury bezpieczeństwa. Nie chodzi wyłącznie o poprawność poznawczą, lecz o ochronę relacji: o to, by nikt nie został zredukowany do obiektu czytania. W kolejnym kroku 48.3 trzeba będzie domknąć tę perspektywę, pokazując, jak ustanawia się kryteria intersubiektywnej wiarygodności świadectwa, jak interpretuje się bez przemocy, oraz jak konflikt interpretacji może zostać przepracowany jako zasób poznawczy, a nie jako mechanizm hierarchizacji. Zostanie też doprecyzowane, jak w psychoperformansie

odróżnia się interpretację wspierającą (opiekuńczą) od interpretacji przechwytującej (dominacyjnej), oraz jak plan sytuacyjny może być konstruowany tak, by minimalizować ryzyko kolonizacji sensu w obiegu wtórnym.

W trzecim ruchu 48.3 rozróżnienie świadectwa i interpretacji zostaje doprowadzone do konsekwencji epistemologicznych: trzeba wskazać, na jakich warunkach świadectwo staje się intersubiektywnie wiarygodne, nie tracąc swojej pierwszoosobowej specyfiki, oraz jak interpretacja może być uprawiana jako praktyka odpowiedzialna, a nie jako instrument nadpisywania cudzych doświadczeń. W klasycznej epistemologii świadectwa, rozwijanej między innymi przez C. A. J. Coady'ego i później przez Jennifer Lackey, wiarygodność nie jest cechą psychologiczną „szczerości", lecz jest relacją między mówiącym, sytuacją i normami weryfikacji. Psychoperformans może przejąć tę lekcję bez redukcji do formalizmu: świadectwo jest wiarygodne wtedy, gdy zachowuje rozdzielczość strukturalną, gdy daje się odnieść do stabilnych punktów planu sytuacyjnego, gdy ujawnia swoją perspektywę, a zarazem nie rości sobie prawa do totalizacji sensu. Inaczej mówiąc, wiarygodność świadectwa w psychoperformansie jest stopniowalna i proceduralna: wzmacnia się przez audyt ramy (czyli przez ujawnienie warunków, w których świadectwo powstało), przez porównywanie struktur opisów (a nie interpretacji), przez kontrolę sugestywności, oraz przez rozpoznanie miejsc niedomknięcia jako danych, a nie jako „braków". W tym sensie walidacja intersubiektywna nie jest konsensusem, lecz mechanizmem kontroli kolonizacji: nie prowadzi do jednego sensu, tylko do mapy tego, co wspólne w strukturze zdarzenia i tego, co różnicujące w horyzontach uczestników.

Ważnym składnikiem tej wiarygodności jest rozpoznanie, że interpretacja może wyrządzać specyficzny typ krzywdy poznawczej, którą Miranda Fricker opisała jako niesprawiedliwość epistemiczną, w szczególności jako niesprawiedliwość świadectwa i niesprawiedliwość hermeneutyczną. W praktykach performatywnych niesprawiedliwość świadectwa pojawia się wtedy, gdy świadectwo uczestnika zostaje automatycznie zdeprecjonowane ze względu na jego pozycję społeczną, język, styl mówienia albo brak kapitału instytucjonalnego, natomiast interpretacja uprzywilejowanego interpretatora zostaje uznana za „właściwy sens". Niesprawiedliwość hermeneutyczna pojawia się wtedy, gdy uczestnik nie dysponuje zasobami pojęciowymi, by opisać doświadczenie w kategoriach uznawanych za prawomocne w danym polu, a więc jego świadectwo staje się „niemówiące" w obiegu wtórnym. Psychoperformans, jeżeli ma zachować etyczny i poznawczy rygor, musi wbudować w swoją metodę mechanizmy przeciwdziałania obu formom krzywdy: ochraniać prawo do idiomu doświadczenia, nie wymuszać natychmiastowej translacji w prestiżowy dyskurs, oraz utrzymywać rozdzielenie faz świadectwa i faz interpretacji. Oznacza to także konieczność uświadomienia, że „interpretacja profesjonalna" jest zawsze potencjalnie przemocowa, jeśli nie jest zakotwiczona w materiale i jeśli nie ujawnia swoich założeń; w języku Foucaulta byłaby to praca nad reżimem prawdy, w którym to, co uchodzi za sens, jest efektem dyspozytywu, a nie neutralnym odczytaniem.

W psychoperformansie szczególnie widoczny jest fakt, że świadectwo jest nierozerwalnie związane z problemem liveness i z problemem dokumentacji, co w studiach performansu analizowali między innymi Peggy Phelan, Philip Auslander i Amelia Jones. Świadectwo jest tu często jedyną drogą dostępu do zdarzenia dla tych, którzy nie byli obecni, ale równocześnie każda forma dokumentacji wprowadza potężny filtr interpretacyjny: kadruje, wybiera, zamienia indeks w ikonę, a ikonę w symbol, bywa że zrywa związek z sytuacyjnym oporem obiektu–klucza

i z temporalnością przeżyć. Dlatego rozdzielenie świadectwa i interpretacji musi zostać uzupełnione o rozdzielenie świadectwa i dokumentu: dokument nie jest świadectwem, jest artefaktem wtórnym, który krąży w obiegu instytucjonalnym i może stać się dominującą wersją zdarzenia. Przypadek praktyk Tino Sehgala, który konsekwentnie ogranicza reżimy dokumentacji i opiera prace na żywej transmisji performatywnej, jest tu przykładem nie dlatego, że „odmawia zapisu", lecz dlatego, że ujawnia stawkę: entekstualizacja nie jest neutralna. Podobnie w recepcji działań Mariny Abramović widać, jak łatwo dyskurs krytyczny i medialny zamienia różnorodne świadectwa doświadczenia w jedną, ikonizującą narrację, która następnie działa jako filtr pamięci zbiorowej. Psychoperformans nie musi naśladować żadnej z tych strategii, ale musi rozumieć, że świadectwo i interpretacja różnią się także statusem obiegu: świadectwo jest zwykle lokalne i relacyjne, interpretacja natomiast jest mobilna, prestiżowa i instytucjonalnie wzmacniana, a więc ma większą zdolność do kolonizacji.

To prowadzi do konieczności wprowadzenia w psychoperformansie praktyki interpretacyjnej pokory, rozumianej nie jako rezygnacja z analizy, lecz jako rygor oznaczania poziomów asercji. Interpretacja odpowiedzialna musi umieć powiedzieć, gdzie kończy się materiał świadectwa, a gdzie zaczyna się rama teoretyczna; musi ujawniać, czy pracuje w trybie hermeneutyki zaufania, czy w trybie hermeneutyki podejrzeń; musi rozpoznawać, że konflikt interpretacji jest stanem normalnym, a nie defektem. W naukach humanistycznych i społecznych analogiczną dyscyplinę wypracowała tradycja opisu gęstego Clifforda Geertza, a później refleksje nad pozycją badacza w antropologii i socjologii interpretatywnej, w tym krytyczne rozpoznania Jamesa Clifforda i George'a Marcusa dotyczące reprezentacji i władzy narracji. Psychoperformans, choć nie jest etnografią, stoi przed pokrewną stawką: jak opisać zdarzenie, nie zawłaszczając go, i jak interpretować, nie redukując świadectw do roli ilustracji. Odpowiedzialna interpretacja w psychoperformansie jest więc interpretacją rekonstrukcyjną: nie tyle ogłasza sens, ile rekonstruuje warunki jego powstawania, pokazuje konkurencyjne ścieżki rozumienia i ujawnia, jakie przesunięcia w planie sytuacyjnym uruchamiały korekty w kole hermeneutycznym.

W tym punkcie trzeba także doprecyzować relację między świadectwem a performatywnością mowy. J. L. Austin i rozwinięcia pragmatyki języka uświadamiają, że wypowiedź o zdarzeniu nie jest neutralnym opisem; bywa aktem, który wytwarza skutki społeczne: ustanawia hierarchię sensów, nadaje status temu, co było niepewne, unieważnia cudze doświadczenie albo je legitymizuje. Świadectwo w psychoperformansie jest więc zawsze aktem w polu relacji, a nie tylko przekazem informacji. Z tego powodu procedury ochronne nie mogą opierać się wyłącznie na „dobrych intencjach", bo intencja nie kontroluje skutków. Procedury muszą kontrolować warunki mówienia: kolejność, w jakiej pojawiają się głosy; sposoby, w jakie głosy są zestawiane; moment, w którym dopuszcza się interpretacje; a także status dokumentacji jako narzędzia obiegu wtórnego. W przeciwnym razie świadectwo zostanie performatywnie przeformatowane w interpretację, a interpretacja zostanie performatywnie ustanowiona jako prawda.

Dopiero na tym tle można zobaczyć, że rozróżnienie świadectwa i interpretacji nie jest konserwatywnym rozdzielaniem „faktów" i „opinii", lecz jest metodą utrzymania pluralizmu sensu bez utraty rygoru. Świadectwo dostarcza struktury doświadczenia, interpretacja dostarcza mapy znaczeń i tradycji, ale mapy te muszą pozostawać odwracalne, negocjowalne i jawne w swoich założeniach. Psychoperformans, jako praktyka totalna i wielokanałowa, ma szczególne warunki, by taki rygor utrzymać: może projektować tarcia, które uniemożliwiają zbyt szybkie domknięcie, może projektować materialne kotwice, które hamują arbitralność, i może

projektować rytm, w którym świadectwa mają pierwszeństwo, zanim interpretacja zacznie krążyć jako dominujący tekst obiegu. W końcowej partii podrozdziału zostaną więc sformułowane kryteria interpretacji nieprzechwytującej oraz pokaże się, jak konflikt interpretacji można przekształcić w zasób poznawczy, a nie w narzędzie hierarchizacji: nie przez eliminację sporu, lecz przez jego proceduralne ujęcie w ramach planu sytuacyjnego i w ramach walidacji intersubiektywnej.

W praktyce psychoperformansu interpretacja nieprzechwytująca musi zostać zdefiniowana nie przez „dobry ton", lecz przez rozpoznawalne kryteria rygoru. Pierwszym kryterium jest rekonstrukcyjność: interpretacja ma rekonstruować warunki powstawania sensu, a nie zastępować sens gotowym komentarzem. Oznacza to, że interpretator odnosi się do konkretnych indeksów sytuacyjnych, do konkretnych przełączeń kanałów (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt), do konkretnych progów relacyjnych oraz do oporu i afordancji obiektu–klucza, zamiast natychmiast tłumaczyć zdarzenie w język tezy. Drugim kryterium jest odwracalność: interpretacja pozostaje hipotezą, która może zostać skorygowana przez nowe świadectwo, przez porównanie świadectw, przez audyt ramy lub przez powtórzenie planu sytuacyjnego w zmienionych warunkach. Trzecim kryterium jest jawność założeń: interpretacja ujawnia, z jakiej tradycji mówi (fenomenologicznej, hermeneutycznej, krytycznej, psychoanalitycznej, socjologicznej), ponieważ każda z tych tradycji niesie własną ekonomię pojęć i własny reżim prawomocności. Czwartym kryterium jest nie-totalizowanie: interpretacja nie rości sobie prawa do zamknięcia całości w jednym tropie synekdochicznym ani do ustanowienia jednego metaznaku jako definicji zdarzenia. W praktyce oznacza to zgodę na pluralizm sensów przy jednoczesnym utrzymaniu rygoru strukturalnego: różne sensy mogą współistnieć, o ile nie unieważniają cudzych świadectw i o ile nie łamią ramy opieki.

Tak rozumiana interpretacja nie jest słaba; przeciwnie, jest poznawczo bardziej wymagająca, bo musi zrezygnować z wygody szybkiej tezy i wziąć na siebie pracę mapowania. W humanistyce podobny rygor wypracowano w tradycji analizy narracji i świadectwa, gdzie konflikt między pamięcią, opowieścią i prawdą jest stale obecny: od hermeneutycznych rozpoznań Ricoeura po studia nad świadectwem w obrębie refleksji o traumie, w których podkreśla się, że świadectwo domaga się uznania, ale zarazem pozostaje kruche wobec nadpisującego języka. Psychoperformans nie jest terapią traumy jako taką, ale korzysta z analogicznej lekcji metodologicznej: nie wolno traktować cudzej relacji z doświadczenia jako surowca do własnej narracji. W praktykach performansu, gdzie dokumentacja i komentarz instytucjonalny krążą często szerzej niż same doświadczenia uczestników, ryzyko przechwycenia jest strukturalne, nie incydentalne, dlatego rozróżnienie świadectwa i interpretacji musi działać jak dyspozytyw ochronny, a nie jak etykieta w przypisie.

W tej perspektywie konflikt interpretacji nie jest problemem do wygaszenia, lecz zasobem poznawczym, pod warunkiem że zostanie proceduralnie ujęty. Konflikt interpretacji staje się zasobem wtedy, gdy ujawnia różne horyzonty przed-rozumienia i różne wspólnoty interpretacyjne, a więc ujawnia, jak sens jest dystrybuowany społecznie i jak różne kody konkurują o prawo do definicji zdarzenia. W psychoperformansie konflikt jest szczególnie produktywny wtedy, gdy daje się przełożyć na korekty planu sytuacyjnego: jeśli jedna interpretacja dominuje, ponieważ rama jest niejasna, korekta dotyczy ramy; jeśli jedna interpretacja dominuje, ponieważ symboliczność jest zbyt gęsta, korekta dotyczy ekonomii semiotycznej; jeśli jedna interpretacja dominuje, ponieważ dokumentacja przechwytuje

zdarzenie w obiegu wtórnym, korekta dotyczy reżimu dokumentacji i entekstualizacji. W ten sposób konflikt nie jest rozstrzygany przez hierarchię prestiżu, lecz jest przepracowywany jako informacja o tym, w jakich miejscach zdarzenie wytwarza asymetrie sensu. To jest moment, w którym hermeneutyka staje się praktyką organizacyjną i etyczną: sens w ruchu jest utrzymywany nie przez deklaracje pluralizmu, lecz przez materialne i proceduralne warunki, w których pluralizm nie zostaje natychmiast skolonizowany.

Z tej samej logiki wynika kryterium interpretacji opiekuńczej, które w psychoperformansie jest bardziej podstawowe niż kryterium „trafności" w sensie klasycznej debaty o prawdzie interpretacji. Interpretacja opiekuńcza nie oznacza miękkości ani unikania krytyki; oznacza taką formę krytyki, która nie odbiera uczestnikowi statusu podmiotu świadectwa. W praktyce oznacza to, że interpretacja nie przechodzi w diagnozę osoby, nie przypisuje intencji bez możliwości ich sprawdzenia, nie moralizuje reakcji jako „właściwych" lub „niewłaściwych", nie używa języka, który unieważnia doświadczenie poprzez jego patologizację albo estetyzację. Interpretacja opiekuńcza może być wymagająca intelektualnie, ale jej rygor polega na trzymaniu się materiału i na ujawnianiu własnych założeń, a nie na triumfalnym demaskowaniu. W ten sposób psychoperformans ustanawia standard, w którym interpretacja jest funkcją odpowiedzialności wobec świadectwa, a nie funkcją władzy nad nim.

Rozdział 48.3 domyka się więc wnioskiem metodologicznym: psychoperformans jest praktyką, w której świadectwo i interpretacja muszą pozostawać w dynamicznej relacji, ale relacja ta nie może być pozostawiona spontanicznej grze dyskursów. Świadectwo wymaga pierwszeństwa proceduralnego, aby nie zostało przechwycone; interpretacja wymaga rygoru rekonstrukcyjności, aby nie stała się narzędziem dominacji; konflikt interpretacji wymaga ujęcia w reguły, aby stał się zasobem poznawczym; dokumentacja wymaga ostrożności, aby obieg wtórny nie stał się silniejszy niż doświadczenie. W tym sensie psychoperformans, rozumiany jako metoda, nie jest tylko zbiorem działań performatywnych, lecz jest także reżimem epistemicznym, w którym plan sytuacyjny, obiekt–klucz, dystrybucja kanałów i procedury walidacji intersubiektywnej tworzą warunki odpowiedzialnej produkcji sensu, bez rezygnacji z pluralizmu i bez kapitulacji wobec arbitralności.

Perspektywa disability studies i dostępności

Perspektywa disability studies i dostępności w psychoperformansie nie stanowi „dodatku" z obszaru wrażliwości społecznej ani zestawu zaleceń technicznych, lecz jest podstawowym testem ontologii praktyki: tego, jak rozumie ona podmiot, relację i warunki działania w świecie. W klasycznych sporach disability studies, od społecznego modelu niepełnosprawności Michaela Olivera po krytyczne doprecyzowania Toma Shakespeare'a, a następnie feministyczne i materialistyczne przesunięcia (Susan Wendell) oraz ujęcia kulturowo-performatywne (Rosemarie Garland-Thomson, Petra Kuppers), kluczowa stawka brzmi: niepełnosprawność nie jest wyłącznie cechą ciała, lecz rezultatem relacji między ciałem, środowiskiem, normą i infrastrukturą. W psychoperformansie relacyjność jest rdzeniem metody, dlatego „dostęp" nie może być tu traktowany jako zewnętrzne „ułatwienie", lecz jako warunek sensotwórczy: to, co i jak może się wydarzyć, zależy od tego, jakie progi wejścia wytwarza plan sytuacyjny, jakie

afordancje oferuje obiekt–klucz, jakie reżimy percepcyjne ustanawiają światło i dźwięk, jak rozpisana jest nawigacja, ile jest miejsca na odmowę, pauzę i rekonfigurację. Perspektywa disability studies wprowadza do psychoperformansu rygor rozpoznawania normatywności: tego, że każda sytuacja zakłada „domyślnego" uczestnika, a domyślność jest zawsze polityką ciała, uwagi i komunikacji. W tym sensie dostępność nie jest neutralną techniką, tylko negocjacją władzy: kto może być obecny, kto może rozumieć, kto może mówić, kto może milczeć, kto może się poruszać, kto może zostać bezpiecznie poruszony przez zdarzenie, a kto zostaje wypchnięty poza jego horyzont.

Rozdział 49 ustanawia więc dwa równoległe poziomy analizy. Po pierwsze, poziom projektowy: dostępność jako konstrukcja środowiska, w którym obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt nie są arbitralnie „estetyczne", lecz są parametryzowane w taki sposób, by nie wytwarzały ukrytych barier oraz by umożliwiały alternatywne trajektorie uczestnictwa. Tu spotykają się tradycje Universal Design Rona Mace'a, zasady projektowania uniwersalnego rozwijane w praktykach architektonicznych i produktowych, a także edukacyjne ramy UDL (CAST; m.in. David Rose, Anne Meyer), które uczą, że różnorodność percepcji i ekspresji jest punktem wyjścia, nie odstępstwem od normy. Po drugie, poziom epistemiczno-etyczny: dostępność jako prawo do świadectwa i do współtworzenia sensu, co wiąże się z krytyką niesprawiedliwości epistemicznej (Miranda Fricker) oraz z rozpoznaniem, że języki opisu i interpretacji bywają uprzywilejowane instytucjonalnie. W psychoperformansie oznacza to, że nie wystarczy umożliwić „uczestnictwa"; trzeba także zaprojektować warunki, w których świadectwo nie zostaje przechwycone przez dominujący dyskurs, a współinterpretacja nie staje się narzędziem hierarchizacji. W tle pracują tu również współczesne przesunięcia w obrębie crip theory (Robert McRuer) oraz polityki „crip time" (Ellen Samuels) – nie jako slogan, lecz jako precyzyjna korekta temporalności praktyki: uznanie, że czas działania nie jest jednolity, że tempo jest negocjowane, że pauza i opóźnienie mogą być nie defektem, lecz warunkiem sensu i bezpieczeństwa.

W strukturze rozdziału 49 przejdziemy od konstrukcji dostępności do jej materialnych i semiotycznych konsekwencji. Podrozdział 49.1 ustawi projektowanie uniwersalne oraz reguły sensoryczne jako język planu sytuacyjnego: nie tylko „jak coś ułatwić", ale jak zbudować sytuację, w której różne profile percepcyjne i komunikacyjne mają realną możliwość działania bez przymusu maskowania i bez wymogu dopasowania się do „domyślnej" normy. Podrozdział 49.2 przełoży tę logikę na konkretne bariery i ułatwienia w czterech polach infrastruktury doświadczenia: język (w tym rejestry, tempo, redundancja, alternatywne kanały), światło (kontrast, luminancja, migotanie, strefy wyciszenia wzrokowego), akustyka (pogłos, maskowanie, sygnały kierunkowe, cisza jako narzędzie opieki, nie opresji) oraz nawigacja (wayfinding, czytelność progów, punkty odpoczynku, logika przestrzeni i procedury ewakuacji). Podrozdział 49.3 domknie perspektywę disability studies poprzez podmiotowość i współprojektowanie: od partycypacyjnego projektowania po współautorstwo planu sytuacyjnego, z uwzględnieniem napięć między opieką a kontrolą oraz między inkluzją a asymilacją; w tym miejscu szczególnie użyteczne stają się współczesne ramy design justice (Sasha Costanza-Chock) oraz praktyki sztuk performatywnych, które traktują dostęp jako dramaturgię i etykę relacji, nie jako checklistę. W całym rozdziale zasadą nadrzędną pozostanie to, że dostępność nie jest stanem „osiągniętym", tylko iteracyjną procedurą korekty: plan sytuacyjny jest testowany na realnych ciałach i realnych profilach percepcji, a następnie

rekonfigurowany tak, by minimalizować bariery, maksymalizować sprawczość i nie przechwytywać świadectwa.

49.1. Projektowanie uniwersalne i reguły sensoryczne

49.1 otwiera się od rozstrzygnięcia, które w praktyce psychoperformansu ma charakter metodyczny, a nie wyłącznie etyczny: „projektowanie uniwersalne" nie oznacza produkowania uśrednionej sytuacji dla abstrakcyjnego „każdego", lecz oznacza konstruowanie takiego planu sytuacyjnego, w którym różnorodność profili percepcyjnych, motorycznych, poznawczych i komunikacyjnych jest założeniem bazowym, a nie wyjątkiem. Genealogia tej idei jest dobrze znana w obszarze projektowania: Ron Mace formułował uniwersalność jako projektowanie środowisk i produktów użytecznych dla możliwie szerokiego spektrum użytkowników bez potrzeby późniejszych adaptacji; z kolei zespół The Center for Universal Design przy North Carolina State University (m.in. Bettye Rose Connell i współautorzy) skodyfikował siedem zasad projektowania uniwersalnego jako narzędzie operacyjne. Psychoperformans przejmuje tę tradycję nie jako „normę zgodności", lecz jako aparat dramaturgiczny i epistemiczny: zasady uniwersalne stają się regułami dystrybucji kanałów (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt), regułami nawigacji w zdarzeniu oraz regułami bezpieczeństwa relacyjnego. Oznacza to przesunięcie wprost w stronę tego, co w disability studies bywa nazywane analizą bariery: nie pytamy, „kto jest niezdolny", tylko pytamy, „jakie progi i normy wytwarza sytuacja" i „jak te progi modulują sprawczość".

W psychoperformansie projektowanie uniwersalne staje się szczególnie wyraziste, ponieważ środowisko nie jest tłem, lecz współautorem sensu. Tu użyteczna jest kategoria afordancji Jamesa J. Gibsona, a także późniejsze rozwinięcia w ucieleśnionej kognitywistyce (George Lakoff, Mark Johnson; później Andy Clark i Alva Noë): to, co „można zrobić", jest bezpośrednio zakodowane w relacji ciało–przestrzeń–obiekt–czas, a nie dopiero w refleksji. Obiekt–klucz w psychoperformansie jest właśnie takim koncentratem afordancji: zaprasza, opiera się, prowadzi, ogranicza, wymusza postawę, wyznacza tempo, ujawnia nawyk manipulacji. Projektowanie uniwersalne nie osłabia tu roli obiektu–klucza; przeciwnie, pozwala ją precyzyjnie skalibrować, tak aby opór obiektu nie stawał się opresją, a możliwość działania nie była przywilejem jednego stylu ciała czy jednego stylu poznawczego. Jeżeli obiekt–klucz jest „materialnym operatorem znaczeń", to projektowanie uniwersalne jest metodą kontrolowania jego władzy: rozpisuje alternatywne trajektorie pracy z obiektem, dopuszcza odmowę i pauzę, nie zakłada jedynej „właściwej" manipulacji, a tym samym chroni sensotwórczą różnicę przed przemocą normy.

W tym miejscu pojawia się wątek reguł sensorycznych, który w praktyce psychoperformansu musi zostać zrozumiany szerzej niż jako „komfort". W tradycjach terapii integracji sensorycznej, od A. Jean Ayres po późniejsze modele profilowania przetwarzania sensorycznego Winnie Dunn, pojawia się teza podstawowa: percepcja i regulacja pobudzenia nie są neutralnym kanałem odbioru, lecz są warunkiem możliwości uczestnictwa, uwagi i komunikacji. Disability studies i neurodiversity studies uzupełniają tę perspektywę o wymiar polityczny: to, co uchodzi za „normalne bodźce", jest często arbitralnym standardem środowiskowym, który systemowo wyklucza osoby o odmiennych progach wrażliwości, odmiennych rytmach habituacji, odmiennych sposobach filtrowania bodźców. W praktyce psychoperformansu reguły

sensoryczne nie są więc „ułatwieniami”, tylko warunkami hermeneutycznymi: sens może być w ruchu tylko wtedy, gdy system sensoryczny nie jest przeciążony albo deprywowany w sposób, który zamyka uwagę w trybie alarmu lub wycofania. To, co w kognitywistyce bywa opisywane jako obciążenie poznawcze (John Sweller) i jako ograniczenia zasobów uwagi, ma tu bardzo konkretne konsekwencje dramaturgiczne: zbyt agresywne światło, zbyt nieczytelny kontrast, zbyt duży pogłos, zbyt gęste nakładanie kanałów, zbyt szybkie przełączenia bodźców nie „intensyfikują doświadczenia”, lecz często redukują je do przetrwania, a wtedy świadectwo i interpretacja zostają skolonizowane przez fizjologię stresu, nie przez sensotwórczą pracę relacji.

Reguły sensoryczne w psychoperformansie trzeba zatem formułować nie jako sztywne parametry, lecz jako reżimy zmienności kontrolowanej. Praktyka może używać intensywności, kontrastu, ciszy i dysonansu, ale tylko wtedy, gdy równolegle oferuje mechanizmy regulacji: strefy odpoczynku bodźcowego, możliwość wycofania bez stygmatyzacji, czytelne sygnały przejścia, redundancję komunikatów (nie tylko w słowie, lecz także w geście i w organizacji przestrzeni), a przede wszystkim prawo do odmowy jako element planu sytuacyjnego, nie jako „wyjątek”. Właśnie tu spotykają się zasady projektowania uniwersalnego z pedagogiką UDL rozwijaną przez CAST (David Rose, Anne Meyer): wielość sposobów reprezentacji, wielość sposobów działania i ekspresji, wielość sposobów angażowania. Psychoperformans przekłada te zasady na język zdarzenia: nie każdy musi „czytać” sens w tym samym kanale; nie każdy musi „odpowiadać” w tym samym kanale; nie każdy musi poruszać się w tym samym tempie. Uniwersalność polega na tym, że plan sytuacyjny nie wymusza jednego toru percepcji i jednego toru ekspresji, lecz oferuje architekturę wyboru, w której wybór nie jest luksusem, ale podstawowym mechanizmem bezpieczeństwa i sprawczości.

W praktyce oznacza to, że projektowanie uniwersalne dla psychoperformansu zaczyna się od mapowania progów, czyli od rozpoznania, gdzie sytuacja wytwarza bariery sensoryczne, poznawcze i komunikacyjne. Bariery sensoryczne nie ograniczają się do „głośno–cicho” i „jasno–ciemno”; obejmują migotanie i niestabilność światła, kierunkowość i rozproszenie dźwięku, maskowanie sygnałów przez pogłos, przeciążenie pola widzenia zbyt wysoką gęstością obiektów, a także konflikt modalności, gdy kanały wzajemnie się znoszą, zamiast wspierać orientację. Bariery poznawcze obejmują nieczytelność reguł, nieprzewidywalność przejść, brak redundancji sygnałów, zbyt szybkie tempo zmian, brak momentów kalibracji. Bariery komunikacyjne obejmują wymóg jednej formy języka, presję natychmiastowej odpowiedzi, brak alternatyw dla mowy, a także ukryte hierarchie w prawie do interpretacji. W psychoperformansie wszystkie te bariery są nie tylko przeszkodą „uczestnictwa”, ale są źródłem deformacji sensu: zmieniają strukturę świadectwa, przesuwają koło hermeneutyczne w stronę pętli obronnej, wzmacniają niesprawiedliwość epistemiczną opisywaną przez Mirandę Fricker, bo tylko część osób ma warunki, by ich świadectwo zostało w ogóle usłyszane i uznane.

To prowadzi do zasadniczej tezy 49.1: projektowanie uniwersalne i reguły sensoryczne w psychoperformansie są narzędziem kalibracji relacji, nie tylko kalibracji bodźców. Jeżeli ciało jest w stanie alarmu, relacja staje się asymetryczna; jeżeli kanały są przeciążone, obiekt–klucz traci status operatora sensu i staje się źródłem presji; jeżeli tempo jest narzucone, „crip time” (Ellen Samuels) zostaje unieważniony, a wraz z nim unieważnia się prawo do odmiennej temporalności rozumienia. Projektowanie uniwersalne w planie sytuacyjnym oznacza więc budowę sytuacji wielotemporalnej i wielomodalnej, w której to, co w disability studies i crip

theory (Robert McRuer) bywa opisywane jako opór wobec normatywności ciała, zostaje przetłumaczone na konkretną architekturę działania: dostępność jako dramaturgia, a dramaturgia jako etyka. W kolejnych fragmentach podrozdziału zostanie doprecyzowane, jak te zasady przekładają się na praktyczne konfiguracje światła, dźwięku, języka i nawigacji, oraz jak obiekt–klucz może pełnić rolę narzędzia orientacji i regulacji, a nie narzędzia wykluczenia.

Warto przełożyć klasyczne zasady projektowania uniwersalnego na idiom psychoperformansu nie jako zestaw „wymogów dostępności", lecz jako logikę konstrukcji zdarzenia, które nie produkuje barier w samym akcie sensotwórczym. Tam, gdzie Ron Mace i późniejsza kodyfikacja zespołu The Center for Universal Design mówiły o równym użytkowaniu, elastyczności, prostocie i intuicyjności, czytelności informacji, tolerancji na błąd, niskim nakładzie wysiłku oraz odpowiedniej przestrzeni i wymiarach, psychoperformans musi dopowiedzieć, że „użytkowanie" oznacza tu wejście w relację, a „błąd" oznacza często nie pomyłkę techniczną, lecz przeżyciową dezintegrację: przeciążenie bodźcowe, utratę orientacji, zatrzymanie w reakcji obronnej, wycofanie bez możliwości bezpiecznego powrotu. Z tego powodu zasada tolerancji na błąd w psychoperformansie jest wprost zasadą bezpieczeństwa relacyjnego: plan sytuacyjny powinien dopuszczać nie tylko korekty działań, ale też korekty obecności, czyli możliwość zmiany intensywności uczestnictwa bez utraty podmiotowości. To jest różnica między sytuacją „dostosowaną" a sytuacją „uniwersalną": ta druga ma wbudowane mechanizmy rekonfiguracji, dzięki którym zmiana potrzeb uczestnika nie jest traktowana jako zakłócenie, tylko jako przewidziana dynamika.

Reguły sensoryczne są tu nie tyle regulaminem bodźców, ile systemem sprzężeń zwrotnych między parametrami środowiska a możliwością sensownej partycypacji. Z punktu widzenia ergonomii i human factors kluczowe jest pojęcie redundancji informacyjnej: ten sam komunikat powinien być dostępny w więcej niż jednej modalności, ponieważ „czytelność" nie jest cechą bodźca, tylko cechą relacji bodziec–odbiorca. Dlatego w psychoperformansie informacja o przejściu, o możliwości odmowy, o sposobie wejścia w pracę z obiektem–kluczem nie może być zakodowana wyłącznie w mowie ani wyłącznie w tekście; powinna być też obecna w geście, w organizacji przestrzeni, w rytmie dźwięku lub ciszy, w układzie światła, w dotykowej logice obiektu. To podejście jest spójne z UDL rozwijanym przez CAST (David Rose, Anne Meyer), ale w psychoperformansie zyskuje status dramaturgiczny: redundancja nie jest „ułatwieniem", tylko elementem kompozycji relacji, w której sens powstaje na przecięciu kanałów, a nie w jednym uprzywilejowanym medium.

Światło jest tu parametrem o podwójnej roli: ustanawia warunki widzenia i jednocześnie działa jako bodziec regulacyjny, zdolny stabilizować lub destabilizować pobudzenie. W praktyce dostępności nie wystarczy mówić o „jasności"; trzeba myśleć o luminancji, kontraście, olśnieniu, równomierności oświetlenia i o artefaktach czasowych światła, takich jak migotanie i modulacja czasowa strumienia (temporal light modulation), które dla części osób stają się źródłem dyskomfortu, zmęczenia lub dezorientacji. Reguła sensoryczna w psychoperformansie nie polega więc na unikaniu ekspresji świetlnej, lecz na projektowaniu światła jako pola wyboru: strefy o różnym natężeniu i charakterze, czytelne przejścia, brak gwałtownych skoków bez uprzedzenia, możliwość ustawienia pozycji ciała tak, by uniknąć bezpośredniego olśnienia, oraz utrzymywanie stabilnych punktów orientacyjnych w przestrzeni. W tym sensie światło staje się narzędziem nawigacji i opieki, a nie wyłącznie narzędziem estetyzacji; to przesunięcie jest

kluczowe, bo redukuje ryzyko, że intensywność artystyczna będzie mylona z intensywnością bodźcową, która w praktyce potrafi unieważnić możliwość uczestnictwa.

Dźwięk wymaga analogicznej precyzji. Dostępność akustyczna nie sprowadza się do „ciszej" ani do „głośniej", lecz obejmuje relację między sygnałem a tłem, charakter pogłosu, kierunkowość źródeł, maskowanie, a także przewidywalność zmian w czasie. Psychoakustyka i praktyka projektowania dźwięku uczą, że dla części uczestników problemem nie jest sam poziom, lecz złożoność sceny słuchowej: wiele jednoczesnych źródeł, nakładające się pasma, brak wyraźnych granic między komunikatem a tłem. Reguła sensoryczna w psychoperformansie może więc polegać na separacji warstw: jeżeli dźwięk ma pełnić funkcję dramaturgiczną, powinien mieć czytelny status w planie sytuacyjnym, a jeżeli ma działać jako tło, powinien być zaprojektowany tak, by nie przejmował roli sygnału. Szczególną rolę odgrywa cisza, ale tylko w wersji nieopresyjnej: cisza jako możliwość oddechu sensorycznego i jako moment kalibracji uwagi, a nie cisza jako test lub narzędzie dyscyplinujące. Z perspektywy disability studies to rozróżnienie jest polityczne: cisza może być narzędziem gościnności, ale bywa też narzędziem wykluczenia, jeśli staje się formą kontroli zachowania i ekspresji.

Wreszcie, projektowanie uniwersalne i reguły sensoryczne muszą zostać powiązane z pracą obiektu–klucza jako stabilizatora orientacji. W praktykach disability arts i w choreografiach rozwijanych w polu crip aesthetics (Tobin Siebers) oraz w sztukach opartych na różnorodnych ciałach, takich jak Candoco Dance Company czy działania Petry Kuppers, wielokrotnie wraca teza, że dostęp nie jest „nadbudową", lecz medium samej pracy: to, co dotykowe, kinestetyczne, rytmiczne i materialne, może stać się podstawą wspólnej sytuacji sensu. Psychoperformans, operując obiektem–kluczem, ma wyjątkową możliwość zbudowania takiej wspólnoty bez przymusu ujednolicenia: obiekt może oferować alternatywne sposoby wejścia (dotyk, ciężar, temperatura, faktura, opór), może ustanawiać tempo bez narzucania pośpiechu, może też działać jako „kotwica" w chwilach przeciążenia, pozwalając wrócić do relacji przez prostą, powtarzalną czynność. Reguła sensoryczna w tym ujęciu brzmi: jeśli sytuacja ma mieć intensywność, intensywność musi mieć uchwyt. Uchwyt nie jest banalizacją; jest warunkiem sprawczości, a sprawczość jest warunkiem podmiotowości w zdarzeniu. W kolejnej partii podrozdziału zostanie to doprecyzowane poprzez pokazanie, jak architektura wyboru, prawo odmowy oraz wielomodalna komunikacja tworzą w psychoperformansie realnie uniwersalną sytuację, w której różnica nie jest tolerowana jako wyjątek, lecz staje się podstawowym tworzywem kompozycji.

Projektowanie uniwersalne w psychoperformansie osiąga swój realny ciężar dopiero wtedy, gdy zostaje potraktowane jako architektura wyboru, a nie jako statyczne „dostosowanie". W języku ergonomii i badań nad interakcją człowiek–środowisko wybór jest mechanizmem redukcji ryzyka: pozwala uniknąć sytuacji, w której jeden tor percepcji lub jeden tor działania staje się jedyną bramą sensu. W planie sytuacyjnym oznacza to, że każda kluczowa funkcja zdarzenia powinna mieć więcej niż jedną ścieżkę realizacji: wejście w relację z obiektem–kluczem może być oparte na dotyku i ciężarze, ale może też być oparte na obserwacji i mikrogestę; komunikat o granicach i prawie odmowy może być przekazywany mową, ale musi też być przekazywany w geście, w układzie przestrzeni, w czytelnych znakach orientacji, a czasem w prostej, powtarzalnej czynności, która „uczy reguły" bez słów. Ta wielość ścieżek nie osłabia dramaturgii; ona ją stabilizuje, bo eliminuje wymóg dopasowania się do jednego „domyślnego" uczestnika i jednego „domyślnego" trybu uwagi. W tradycji UDL (CAST; David

Rose, Anne Meyer) mówi się o wielości reprezentacji, ekspresji i zaangażowania; psychoperformans dopowiada: wielość musi być wpisana w czas i przestrzeń jako realne alternatywy, nie jako opcje deklaratywne.

Architektura wyboru wymaga jednak jawnych reguł sensorycznych, które działają jak kontrakt, a nie jak ukryta norma. Najbardziej fundamentalną regułą jest przewidywalność przejść: intensyfikacje bodźcowe, zmiany światła, zmiany sceny dźwiękowej, zagęszczenia interakcji nie mogą pojawiać się jako „zaskoczenie artystyczne", jeśli mają nie generować wykluczenia. Przewidywalność nie oznacza spoilerowania sensu; oznacza podanie charakteru zmiany (że nastąpi, jakiego będzie typu, jak długo potrwa, jakie są ścieżki wyjścia), tak aby uczestnik mógł utrzymać sprawczość. W praktykach teatru dostępnego rozwinięto to w formie tzw. relaxed performance, gdzie ogranicza się presję na „jedyny właściwy sposób zachowania", a równocześnie oferuje się wyjścia i strefy regeneracji bez stygmatyzacji; psychoperformans może adaptować tę logikę w wersji zdarzeniowej: prawo do przerwy i powrotu jest częścią metody, nie „niepożądanym rozproszeniem". Z tym wiąże się reguła tolerancji na błąd rozumiana dosłownie jako tolerancja na różnicę reakcji: plan sytuacyjny powinien przewidywać, że ktoś przerwie kontakt, że ktoś odmówi dotyku, że ktoś będzie potrzebował powtórzenia instrukcji, że ktoś będzie działał w innej temporalności; te warianty nie są „awarią", tylko normalnym spektrum odpowiedzi środowiskowych.

Reguły sensoryczne muszą także obejmować minimalne zabezpieczenia przed bodźcami wysokiego ryzyka. W obszarze światła dotyczy to przede wszystkim unikania gwałtownego migotania i szybkich błysków o wysokim kontraście, ponieważ takie bodźce mogą być dla części osób silnie nieprzyjemne, a w skrajnych przypadkach stanowić zagrożenie dla osób podatnych na reakcje na bodźce migotliwe. W obszarze dźwięku dotyczy to ograniczania nagłych impulsów o dużej dynamice oraz projektowania sceny słuchowej tak, by komunikaty nie ginęły w masce tła; w praktyce oznacza to separację warstw i jasne określenie, co jest sygnałem, a co tłem. W obszarze obrazu dotyczy to redukcji wzorów i kontrastów, które „drgają" w percepcji, oraz unikania przeciążenia pola widzenia w miejscach, gdzie wymagana jest orientacja. Te zabezpieczenia nie są kapitulacją estetyczną, tylko warunkiem odpowiedzialnej intensywności: intensywność może być projektowana, ale musi być dystrybuowana w taki sposób, by nie stawała się przemocą sensoryczną.

Szczególną rolę w 49.1 pełnią reguły komunikacyjne, bo dostępność w psychoperformansie nie dotyczy wyłącznie bodźców, ale dotyczy także prawa do uczestnictwa w sensie. W logice disability studies i koncepcji niesprawiedliwości epistemicznej (Miranda Fricker) komunikacja jest infrastrukturą uznania: jeśli sytuacja uprzywilejowuje jeden rejestr języka, to uprzywilejowuje też określoną formę świadectwa i interpretacji. Reguła sensoryczna w obszarze komunikacji brzmi więc: żadna istotna informacja nie może istnieć wyłącznie w jednym kodzie, a żadna forma ekspresji nie może być jedynym „prawomocnym" sposobem odpowiedzi. W praktyce oznacza to dopuszczenie alternatywnych trybów: krótkich form, odpowiedzi gestem, odpowiedzi poprzez manipulację obiektem–kluczem, odpowiedzi w ciszy, odpowiedzi poprzez wybór w przestrzeni, odpowiedzi w formie rysunku lub zapisu, a tam, gdzie to zasadne, wsparcia komunikacji wspomagającej i alternatywnej. W polach sztuk performatywnych istnieją przykłady praktyk, które uczyniły dostęp medium sensu, a nie dodatkiem: Christine Sun Kim pokazuje, że dźwięk jest także polem władzy i zapisu społecznego, a nie „neutralnym medium"; w choreografii zróżnicowanych ciał (np. w tradycjach rozwijanych

przez AXIS Dance Company) dostępność staje się językiem ruchu, nie logistyką. W psychoperformansie analogiczny ruch polega na tym, że plan sytuacyjny nie tylko „pozwala” na różne sposoby komunikacji, ale projektuje je jako równoprawne kanały sensotwórcze.

Nawigacja jest czwartym filarem 49.1, ponieważ jest warunkiem minimalnej autonomii w zdarzeniu. Wayfinding nie oznacza wyłącznie oznaczeń; oznacza czytelność progów, logikę przestrzeni i możliwość regeneracji. Projektowanie uniwersalne wymaga tu myślenia o przestrzeni jako o mapie decyzji: gdzie można się zatrzymać bez ekspozycji, gdzie można obserwować bez wejścia w interakcję, gdzie można wejść w interakcję bez presji spojrzenia, jak rozpoznaje się wyjście, jak rozpoznaje się strefę ciszy, jak rozpoznaje się punkt wsparcia. W planie sytuacyjnym te elementy nie powinny być „ukryte”, ponieważ ukrywanie narzędzi bezpieczeństwa jest formą estetycznej przemocy; bezpieczeństwo nie jest przeciwieństwem sensu, lecz jego warunkiem. W tym miejscu pojawia się też pojęcie crip time (Ellen Samuels) rozumiane praktycznie: czas potrzebny na orientację i na decyzję jest częścią kompozycji, a nie „opóźnieniem”, które trzeba przezwyciężyć. Projektowanie uniwersalne oznacza więc także projektowanie rytmu: tempo przejść, czas na kalibrację, czas na powrót do relacji po przeciążeniu, czas na świadectwo bez presji natychmiastowej interpretacji.

Wszystkie te elementy prowadzą do najbardziej użytecznej formuły 49.1: reguły sensoryczne nie są listą zakazów, lecz są parametrami regulacji, które plan sytuacyjny ujawnia i udostępnia uczestnikowi. Psychoperformans, jeśli ma być metodą, powinien umieć wprost powiedzieć: jakie są możliwe ścieżki wejścia, jakie są możliwe ścieżki wycofania, jakie są strefy różnej intensywności, jakie są sygnały przejścia, jaki jest status dokumentacji, jaka jest rola obiektu–klucza i jakie są granice pracy na nim. Ta jawność nie redukuje tajemnicy zdarzenia; redukuje arbitralność i asymetrię. W kolejnym fragmencie podrozdziału zostanie doprecyzowane, jak te zasady przekładają się na praktyczne modele kalibracji: od „audytu sensorycznego” planu sytuacyjnego, przez iteracyjne testy z różnymi profilami uczestnictwa, po procedury korekty, które nie patologizują różnicy, lecz traktują ją jako dane projektowe i jako tworzywo kompozycji.

Domknięcie 49.1 wymaga sformułowania procedury, która przekłada projektowanie uniwersalne i reguły sensoryczne na praktykę iteracyjną, a więc na metodę, którą można stosować konsekwentnie, korygować i porównywać. Tą procedurą jest audyt planu sytuacyjnego rozumiany jako audyt progów: identyfikacja miejsc, w których sytuacja produkuje bariery percepcyjne, komunikacyjne, motoryczne i temporalne, oraz identyfikacja miejsc, w których sytuacja oferuje realne afordancje wyboru. Audyt nie jest „kontrolą zgodności”, tylko diagnozą infrastruktury sensu. Z perspektywy psychoperformansu najważniejsze jest to, że bariery nie są wyłącznie „techniczne”; są semiozą środowiskową. Jeśli komunikat o prawie odmowy jest nieczytelny, odmowa przestaje być realną opcją i staje się moralnym ryzykiem; jeśli nawigacja jest niejasna, uczestnictwo staje się przymusem, bo nie ma bezpiecznej ścieżki wyjścia; jeśli światło lub dźwięk są nieprzewidywalne, koło hermeneutyczne zostaje skolonizowane przez protencję alarmową, a świadectwo będzie relacją z napięcia, nie z sensu. Audyt progów jest więc wprost audytem warunków hermeneutycznych: sprawdza, czy zdarzenie umożliwia korektę, czy wymusza zamknięcie, czy pozwala na pluralizm sensu bez karania różnicy.

Operacyjnie audyt można rozumieć jako mapowanie sześciu kanałów psychoperformansu na cztery wymiary dostępności. Po pierwsze, wymiar percepcyjny: czy obraz, światło i dźwięk są

parametryzowane tak, by nie generować przeciążeń bez uchwytu, czy oferują strefy regeneracji, czy mają czytelną hierarchię sygnału i tła. Po drugie, wymiar komunikacyjny: czy słowo i gest niosą redundancję, czy reguły są wyrażone wielomodalnie, czy istnieją alternatywne tryby odpowiedzi, czy „milczenie" jest uznawane jako forma uczestnictwa, a nie jako brak. Po trzecie, wymiar kinestetyczno-przestrzenny: czy obiekt–klucz i układ przestrzeni oferują różne trajektorie wejścia, czy manipulacja obiektem nie jest jedyną drogą sensu, czy istnieje możliwość obserwacji bez presji, czy przestrzeń daje się czytać intuicyjnie jako mapa decyzji. Po czwarte, wymiar temporalny: czy tempo zdarzenia dopuszcza „crip time" jako realną temporalność, czy przejścia są zapowiadane, czy istnieją pauzy kalibracyjne, czy powrót po przerwie jest możliwy bez stygmatyzacji. Takie mapowanie nie jest abstrakcyjne; jest sposobem, by plan sytuacyjny przestał być improwizowanym „klimatem", a stał się konstrukcją, którą można rozwijać bez utraty artystycznej intensywności.

Istotne jest też doprecyzowanie, że projektowanie uniwersalne w psychoperformansie nie oznacza eliminacji ryzyka, lecz oznacza dystrybucję ryzyka w sposób jawny, odwracalny i kompatybilny z podmiotowością. Każde zdarzenie relacyjne niesie możliwość dyskomfortu i niepewności; problem zaczyna się wtedy, gdy dyskomfort staje się barierą, a nie pracą sensu. Reguły sensoryczne są po to, by utrzymać różnicę między niepewnością produktywną a przeciążeniem destrukcyjnym. W praktyce oznacza to projektowanie uchwytów: punktów stabilizacji, do których można wrócić, gdy doświadczenie staje się zbyt intensywne. Uchwyt może być materialny (obiekt–klucz o przewidywalnej fakturze i możliwości powtarzalnej czynności), przestrzenny (strefa ciszy i odpoczynku), świetlny (stały punkt orientacyjny), dźwiękowy (sygnał o łagodnej, stałej strukturze) albo relacyjny (osoba lub rola wsparcia, która nie jest kontrolą, lecz zasobem). Uchwyt jest warunkiem sprawczości: bez uchwytu intensywność staje się przymusem, a przymus staje się wykluczeniem.

W tym miejscu należy podkreślić, że dostępność jest także problemem polityki reprezentacji, a więc problemem tego, jak sytuacja mówi o ciałach i jak ciała są w niej widziane. Tobin Siebers, rozwijając pojęcie disability aesthetics, wskazywał, że estetyka niepełnosprawności nie jest „estetyką braku", lecz estetyką różnicy materialnej, która może przekształcać samo rozumienie formy. Psychoperformans, jeśli ma być konsekwentny, musi dopuścić tę tezę jako kryterium konstrukcji formy: dostępność nie jest kompromisem wobec formy, lecz jest transformacją formy. To oznacza, że reguły sensoryczne nie mają jedynie chronić przed przeciążeniem; mają też otwierać przestrzeń, w której różne sposoby percepcji i ekspresji stają się pełnoprawną materią kompozycji. W tym sensie projektowanie uniwersalne jest w psychoperformansie narzędziem krytyki normatywności: ujawnia, że „domyślna" dramaturgia oparta na presji, tempie i jednorodności jest polityką ciała, a nie neutralną estetyką.

Domknięcie 49.1 można więc ująć jako definicję roboczą: projektowanie uniwersalne i reguły sensoryczne to sposób konstruowania planu sytuacyjnego, który zapewnia wielomodalny dostęp do sensu, wielotemporalny dostęp do uczestnictwa oraz proceduralną ochronę podmiotowości. Psychoperformans nie „dodaje dostępności"; psychoperformans projektuje dostęp jako medium, w którym sens może się wydarzać bez przemocy normy. Jeżeli plan sytuacyjny ma być narzędziem IndywiduAkcji, to musi być narzędziem, które nie wymaga maskowania różnicy i nie warunkuje sprawczości od dopasowania się do jednego stylu percepcji, jednego stylu komunikacji i jednego stylu ciała. W kolejnym podrozdziale przejdziemy od zasad do infrastruktury: od reguł do barier i ułatwień w konkretnych polach języka, światła,

akustyki i nawigacji, pokazując, jak dostępność działa jako inżynieria relacji oraz jako kontrola ekonomii semiotycznej zdarzenia.

49.2. Bariery i ułatwienia: język, światło, akustyka, nawigacja

49.2 przenosi perspektywę projektowania uniwersalnego z poziomu zasad na poziom infrastruktury doświadczenia, czyli na poziom konkretnych barier i konkretnych ułatwień, które w zdarzeniu performatywnym działają jak ukryta gramatyka uczestnictwa. W disability studies od dawna podkreśla się, że bariery nie są wyłącznie „przeszkodami" w sensie mechanicznym; są reżimami normatywności, które selekcjonują, czyje ciało i czyj sposób komunikacji zostaną uznane za domyślne. W psychoperformansie ten mechanizm jest wyjątkowo bezpośredni, bo sytuacja jest wytwarzana na żywo i natychmiast stabilizuje hierarchie: kto może wejść w relację bez kosztu, kto musi płacić koszt maskowania, kto ma prawo do pauzy, kto jest przymuszany do ciągłości, kto ma dostęp do znaczeń, a kto zostaje zredukowany do „reakcji". Dlatego 49.2 traktuje język, światło, akustykę i nawigację jako cztery pola jednego systemu: systemu dostępu do sensu, nie tylko dostępu do przestrzeni.

Język jest pierwszym polem, bo w zdarzeniu performatywnym bywa zarazem kanałem komunikacji, kanałem kontroli i kanałem legitymizacji interpretacji. Bariery językowe w psychoperformansie rzadko polegają na samej trudności słów; częściej polegają na narzuceniu jednego rejestru i jednego tempa, które działa jak filtr klasowy i neurokognitywny. Jeżeli plan sytuacyjny wymaga natychmiastowej odpowiedzi, jeśli presja „właściwego komentarza" jest wysoka, jeśli mowa staje się jedynym prawomocnym sposobem uczestnictwa, wówczas sytuacja produkuje to, co Miranda Fricker opisała jako niesprawiedliwość świadectwa: jedne głosy są z góry uznawane za mniej wiarygodne, mniej kompetentne, mniej „na temat", a inne automatycznie stają się interpretacyjnie nadrzędne. W praktykach sztuki współczesnej ta asymetria bywa wzmacniana przez dyskurs kuratorski i krytyczny, który działa jak aparat prestiżu: język teoretyczny staje się przepustką do sensu, a język doświadczenia zostaje zdegradowany do roli anegdoty. W praktykach edukacyjnych analogiczną barierą jest język „rezultatów" i „kompetencji", który narzuca teleologię, a więc wymusza narracyjne domknięcie doświadczenia. W praktykach quasi-terapeutycznych barierą bywa język diagnozy, który przechwytuje świadectwo i zamienia je w etykietę. Psychoperformans, jeśli ma zachować rygor dostępności, musi te reżimy rozbroić na poziomie samej organizacji mówienia, a nie wyłącznie na poziomie deklaracji.

Ułatwienia językowe w psychoperformansie powinny być rozumiane jako inżynieria komunikacji wielomodalnej, a nie jako „upraszczanie przekazu". Punktem wyjścia jest redundancja i dystrybucja informacji: kluczowe reguły planu sytuacyjnego, prawo odmowy, status dokumentacji, trajektorie wejścia i wyjścia nie mogą istnieć wyłącznie w tekście ani wyłącznie w mowie. Reguły muszą być obecne w geście, w organizacji przestrzeni, w czytelnym rytmie zdarzenia, a często także w materialnej pracy obiektu–klucza, który może „uczyć" reguł przez powtarzalną czynność. W pedagogice UDL (CAST; David Rose, Anne Meyer) nazywa się to wielością reprezentacji; w psychoperformansie jest to dramaturgia dostępu: sens nie jest przypięty do jednego medium, tylko krąży między obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem. Równocześnie konieczne jest rozluźnienie presji na „pełne zdania" i „właściwe komentarze": odpowiedź może być mikrogestę, może być wyborem w przestrzeni,

może być manipulacją obiektem–kluczem, może być milczeniem. To nie jest liberalna uprzejmość; to jest warunek wiarygodności świadectwa. Jeśli sytuacja wymusza werbalizację, świadectwo zostaje sformatowane przez normę języka, a nie przez strukturę doświadczenia.

Kolejną barierą językową jest sugestywność, czyli sposób, w jaki prowadzący lub sama rama sytuacji „podpowiada" interpretacje. W praktykach partycypacyjnych ten problem bywa niedoszacowany: nawet przy dobrej intencji pytania prowadzące, metafory narzucane z góry, symboliczne nazwy obiektów, a także presja grupowa potrafią wytworzyć interpretacyjny przymus. W kategoriach teorii wspólnot interpretacyjnych Stanleya Fisha można powiedzieć, że sytuacja produkuje jedną wspólnotę interpretacyjną jako domyślną, zanim jeszcze pojawią się świadectwa. Ułatwieniem jest tu procedura językowej neutralizacji: formułowanie pytań w sposób nie-teleologiczny, dopuszczanie opisów zamiast interpretacji, kontrola kolejności wypowiedzi tak, aby nie powstawał efekt kotwicy interpretacyjnej, oraz jawne rozdzielenie fazy świadectwa od fazy interpretacji, zgodnie z logiką rozdziału 48.3. W psychoperformansie to rozdzielenie jest kluczowe także dlatego, że dostępność nie dotyczy tylko percepcji, ale dotyczy prawa do sensu: osoba, która komunikuje się inaczej, nie może być zmuszana do translacji swojego doświadczenia w prestiżowy kod.

Światło jako drugie pole 49.2 trzeba potraktować jako infrastrukturę percepcyjną i regulacyjną. Bariera świetlna w psychoperformansie nie sprowadza się do „za ciemno" lub „za jasno". W praktyce najczęściej działają bariery kontrastu, olśnienia, nierównomierności oświetlenia, a także bariery temporalne: gwałtowne przejścia, błyski, zmiany natężenia bez uprzedzenia. Z perspektywy ergonomii widzenia istotna jest relacja luminancji między tłem a obiektami, bo to ona determinuje wysiłek adaptacyjny i stabilność orientacji; istotne jest też to, czy w przestrzeni istnieją stałe punkty orientacyjne, które umożliwiają szybkie „złapanie" sceny bez konieczności przetwarzania całej gęstości bodźców. Psychoperformans, który operuje światłem jako tworzywem estetycznym, ma tu szczególne ryzyko: łatwo pomylić dramaturgię światła z dramaturgią przeciążenia. Ułatwienie polega na projektowaniu światła jako systemu strefowego i na projektowaniu przejść jako czytelnych procesów, nie jako efektów. Strefowość oznacza, że uczestnik ma realną możliwość wyboru intensywności: może być bliżej źródła, może być w półcieniu, może być w strefie regeneracji, i żadna z tych pozycji nie jest stygmatyzowana jako „mniej uczestnicząca". Czytelne przejścia oznaczają, że intensyfikacja jest komunikowana nie tyle słowem, co rytmem: sygnałem zmiany, który może być przekazany w geście, w dźwięku, w przestawieniu obiektu–klucza, w reorganizacji przestrzeni, tak aby protencja nie była alarmowa, lecz orientacyjna.

W tym miejscu trzeba także zauważyć, że światło jest narzędziem nawigacji i bezpieczeństwa, a nie tylko „nastroju". Bariery powstają wtedy, gdy światło zaciera progi, utrudnia rozpoznanie wyjść, ukrywa strefy odpoczynku albo wzmacnia ekspozycję społeczną uczestnika w sposób, który produkuje presję. Ułatwienia polegają na utrzymaniu minimalnej czytelności architektury: wyjścia, ścieżki, punkty wsparcia muszą być widzialne bez wysiłku, a jeśli zdarzenie wchodzi w ciemność lub w wysoki kontrast, musi równolegle oferować uchwyt orientacyjny, by nie zamienić doświadczenia w test przetrwania percepcyjnego. W psychoperformansie światło działa też jako semiotyka władzy: oświetlenie może wskazywać „scenę" i „widza", może produkować hierarchię obserwujący–obserwowany. Dostępność wymaga tu świadomego projektowania relacji spojrzenia: jeśli uczestnik ma prawo do odmowy, musi mieć także prawo do nie-bycia-wystawionym na spojrzenie jako cena uczestnictwa. W kolejnych fragmentach

49.2 zostanie doprecyzowane, jak analogiczne bariery i ułatwienia działają w akustyce oraz w nawigacji, i w jaki sposób te cztery pola sprzęgają się, tworząc albo środowisko gościnne, albo środowisko normatywnej przemocy ukrytej w „estetyce".

Akustyka jako trzecie pole 49.2 jest często najbardziej niedocenianą infrastrukturą dostępności, ponieważ w praktykach artystycznych dźwięk bywa traktowany jako „materiał ekspresji" oderwany od ergonomii percepcji i od fizjologii regulacji pobudzenia. Tymczasem dla wielu uczestników to właśnie scena słuchowa decyduje, czy zdarzenie jest możliwe do zamieszkania. Bariery akustyczne w psychoperformansie można uporządkować w cztery grupy: bariera poziomu i dynamiki, bariera pogłosu i maskowania, bariera wielośródłowości oraz bariera nieprzewidywalności w czasie. Pierwsza grupa dotyczy nie tylko „głośności", lecz także gwałtownych impulsów, wysokiej dynamiki i nagłych transjentów, które uruchamiają odruchy obronne oraz mogą destabilizować osoby wrażliwe na bodźce akustyczne. Druga grupa dotyczy architektury akustycznej: wysoki pogłos i odbicia powodują, że komunikaty giną w tle, a scena słuchowa staje się nieczytelna; to jest szczególnie istotne w przestrzeniach galeryjnych, poprzemysłowych i w salach o twardych powierzchniach, gdzie dźwięk „krąży" i maskuje sygnały. Trzecia grupa dotyczy złożoności: wiele jednoczesnych źródeł, nakładające się pasma, brak separacji warstw oraz brak hierarchii sygnału i tła wytwarzają przeciążenie sceny słuchowej; w psychoakustyce można to opisać jako trudność w segregacji strumieni (auditory stream segregation), a w praktyce jako utratę możliwości orientacji i komunikacji. Czwarta grupa dotyczy temporalności: nieprzewidywalne zmiany i nagłe przejścia potrafią zamknąć uwagę w trybie czuwania, co unieważnia sensotwórczą pracę relacji. W psychoperformansie te bariery są szczególnie istotne, ponieważ dźwięk często służy do modulowania afektu; jeśli jednak modulacja jest realizowana przez przemoc bodźcową, przestaje być modulacją, a staje się wymuszeniem.

Ułatwienia akustyczne w psychoperformansie polegają przede wszystkim na projektowaniu dźwięku jako systemu funkcji i warstw, a nie jako nieprzerwanej ekspresji. Pierwszym ułatwieniem jest separacja semantyczna: trzeba rozstrzygnąć, czy dźwięk jest sygnałem, czy tłem, czy też jest materiałem interakcyjnym. Jeżeli dźwięk jest sygnałem, musi być krótki, czytelny, nie maskowany i najlepiej skorelowany z innym kanałem (światło, gest, obiekt), tak aby informacja była redundantna. Jeżeli dźwięk jest tłem, musi być zaprojektowany tak, aby nie przejmował roli sygnału: powinien mieć stabilną strukturę, ograniczoną dynamikę i przewidywalną zmianę. Jeżeli dźwięk jest materiałem interakcyjnym, musi oferować mechanizmy regulacji: możliwość oddalenia, możliwość przerwy, możliwość zmiany strefy. Drugim ułatwieniem jest strefowanie sceny słuchowej: podobnie jak w świetle, akustyka może być projektowana strefowo, tak aby uczestnik miał realny wybór intensywności i złożoności. Trzecim ułatwieniem jest projektowanie przejść w czasie: zmiana sceny dźwiękowej powinna mieć czytelny narastający lub wygasający charakter, a jeśli ma nastąpić skok, musi istnieć równoległy uchwyt orientacyjny w innym kanale, który zmniejszy efekt zaskoczenia. Czwartym ułatwieniem jest redukcja pogłosu przez organizację przestrzeni: elementy miękkie, dyfuzory, podziały, a także odpowiednie ustawienie źródeł i ich kierunkowość potrafią radykalnie zmienić czytelność sceny, nawet bez dużych interwencji technicznych. Psychoperformans, jeśli ma być praktyką odpowiedzialną, musi traktować te parametry jak część planu sytuacyjnego, a nie jak logistykę „dźwiękowca": akustyka jest warunkiem prawa do świadectwa, bo jeśli nie słychać reguł, nie ma reguł, a jeśli nie słychać różnicy, różnica zostaje wykluczona.

Nawigacja jako czwarte pole 49.2 jest często mylona z samą orientacją przestrzenną, podczas gdy w praktyce psychoperformansu nawigacja jest orientacją relacyjną: odpowiada na pytanie, gdzie jestem w sytuacji, co mi wolno, jak mogę się wycofać, jak mogę wrócić, jak rozpoznaję intensywność, jak rozpoznaję próg wejścia w interakcję. Bariery nawigacyjne powstają wtedy, gdy przestrzeń jest estetycznie „tajemnicza", ale poznawczo nieczytelna; gdy progi są ukryte; gdy wyjście jest niejasne; gdy strefy odpoczynku nie są widoczne; gdy logika ruchu jest sprzeczna z intuicją; gdy ścieżki krzyżują się w sposób, który wytwarza presję społecznego kontaktu; gdy uczestnik nie ma możliwości obserwacji bez wejścia w interakcję. W wielu praktykach performansu barierą jest także nadmierna ekspozycja: przestrzeń zmusza do bycia oglądanym, a to bywa nie do pogodzenia z prawem odmowy i z prawem do „cichego uczestnictwa". Ułatwienia nawigacyjne polegają na projektowaniu przestrzeni jako mapy decyzji: czytelne wejścia, czytelne wyjścia, czytelne strefy o różnym poziomie intensywności, możliwość wyboru ścieżki, miejsca obserwacji i miejsca działania, punkty odpoczynku, a także jasny status ról: gdzie jest osoba wsparcia, gdzie można zadać pytanie bez publicznej ekspozycji, gdzie można przerwać bez tłumaczenia się. W tym sensie nawigacja jest elementem dramaturgii: tworzy rytm przejść i rytm korekt, które utrzymują sprawczość.

W praktyce 49.2 kluczowe jest pokazanie, że te cztery pola są sprzężone. Bariera akustyczna może stać się barierą językową, bo komunikat ginie w pogłosie; bariera świetlna może stać się barierą nawigacyjną, bo progi są niewidoczne; bariera nawigacyjna może stać się barierą sensoryczną, bo brak wyjścia wytwarza panikę; bariera językowa może stać się barierą relacyjną, bo uczestnik jest przymuszany do mowy jako ceny uczestnictwa. Ułatwienia muszą więc być projektowane jako system: redundancja między kanałami, strefowanie intensywności, przewidywalność przejść, uchwyty orientacyjne, prawo odmowy i powrotu. Psychoperformans w tej perspektywie jest praktyką inżynierii relacji: dostępność nie jest dodatkiem, tylko warunkiem, by sens mógł się wydarzać jako pluralistyczny i nieprzemocowy. W ostatniej części podrozdziału zostanie doprecyzowane, jak przeprowadza się iteracyjne testy tych barier i ułatwień oraz jak formułuje się raport z audytu dostępności, który nie redukuje praktyki do checklisty, lecz utrzymuje jej epistemiczny i artystyczny charakter.

Zamknięcie 49.2 wymaga przejścia od opisu barier i ułatwień do procedury ich rozpoznawania w terenie, ponieważ dostępność w psychoperformansie nie jest stałą właściwością przestrzeni ani „dobrą praktyką" raz wdrożoną, tylko dynamiczną relacją między parametrami środowiska a realnymi trajektoriami uczestnictwa. W tym sensie język, światło, akustyka i nawigacja powinny być traktowane jak cztery warstwy jednego układu sterowania: każda z nich może stabilizować sens i sprawczość, ale też każda z nich może uruchamiać kaskadę przeciążeń, które następnie zostaną błędnie zinterpretowane jako „reakcje estetyczne" albo „opór". Psychoperformans, jeśli ma być metodą na światowym poziomie, musi więc wprowadzić praktykę audytu dostępności jako element planu sytuacyjnego, a nie jako logistyczny dodatek. Audyt w tym rozumieniu jest diagnozą funkcjonalno-semiotyczną: sprawdza, gdzie i jak sytuacja koduje przymus, gdzie koduje wybór, gdzie koduje możliwość odmowy, gdzie koduje bezpieczeństwo, a gdzie koduje ekspozycję i hierarchię.

Najbardziej użyteczna procedura audytu jest iteracyjna i oparta na testach warunków skrajnych. Oznacza to, że plan sytuacyjny przechodzi najpierw przez „próbę na sucho" (walkthrough) wykonywaną w tempie wolnym, z zatrzymaniami w miejscach, gdzie uczestnik musiałby podjąć decyzję, a następnie przez próbę w tempie realnym, z wprowadzonymi

zmianami intensywności światła i dźwięku, aby sprawdzić przewidywalność przejść. W tych testach szczególnie istotne są punkty, w których krzyżują się warstwy: czy komunikat językowy jest słyszalny w akustyce przestrzeni, czy sygnał dźwiękowy ma swój odpowiednik w świetle lub w geście, czy strefy odpoczynku są widzialne i osiągalne bez przechodzenia przez „scenę", czy wyjście jest czytelne w warunkach obniżonej luminancji, czy prawo odmowy jest komunikowane redundancją kanałów, czy tylko domyślnym kodem kulturowym. Test warunków skrajnych jest tu krytyczny: jeśli dostępność działa tylko wtedy, gdy wszystko idzie idealnie, w praktyce nie działa wcale, bo zdarzenie performatywne jest polem zmienności, a nie stabilnym interfejsem. Dlatego w audycie sprawdza się również „błąd sytuacyjny": co się dzieje, jeśli ktoś wycofa się w połowie, jeśli ktoś potrzebuje przerwy, jeśli ktoś nie odpowie słowem, jeśli ktoś reaguje inaczej niż grupa, jeśli ktoś nie chce być oświetlony, jeśli ktoś nie chce dotyku, jeśli ktoś nie chce dźwięku. Jeżeli plan sytuacyjny nie ma na to miejsc i procedur, to bariery są strukturalne, niezależnie od najlepszych intencji.

Raport z audytu dostępności w psychoperformansie nie powinien być checklistą, tylko dokumentem epistemicznym, który utrzymuje związek między parametrami środowiska a skutkami w strukturze świadectw. Raport, jeśli ma być rzetelny, opisuje po pierwsze parametry języka (rejestry, tempo, redundancję, tryby odpowiedzi, status milczenia, sugestywność pytań), po drugie parametry światła (strefowość, stabilne punkty orientacyjne, przejścia, olśnienie, kontrast, rytm zmian), po trzecie parametry akustyki (separację warstw, dynamikę, pogłos, czytelność sygnałów, przewidywalność w czasie, możliwość wyboru intensywności), po czwarte parametry nawigacji (czytelność progów, dostęp do wyjść i stref odpoczynku, możliwość obserwacji bez ekspozycji, logikę ścieżek, miejsca wsparcia). Następnie raport mapuje te parametry na skutki: gdzie pojawiało się przeciążenie i jak było odczytywane, gdzie pojawiała się utrata orientacji, gdzie pojawiała się presja na jedną formę ekspresji, gdzie pojawiała się asymetria w prawie do interpretacji. Taka struktura raportu jest kluczowa, bo nie patologizuje uczestnika; lokalizuje problem w infrastrukturze zdarzenia i czyni go korygowalnym. To jest dokładnie to, czego domaga się społeczny model niepełnosprawności w duchu Michaela Olivera: przesunięcie odpowiedzialności z „deficytu jednostki" na konstrukcję środowiska i normy. Psychoperformans idzie dalej, bo pokazuje, że to przesunięcie jest także przesunięciem w produkcji sensu: bariery nie tylko wykluczają, one fałszują to, co zdarzenie „znaczy", bo zmieniają warunki przeżycia.

W konsekwencji 49.2 domyka się tezą metodologiczną: dostępność jest w psychoperformansie formą precyzji kompozycyjnej oraz formą sprawdzalności. Jeśli plan sytuacyjny jest naprawdę uniwersalny, to nie dlatego, że „jest łagodny", lecz dlatego, że jest wielomodalny, wielotemporalny, redundantny, strefowy i odwracalny, a więc dlatego, że pozwala na realne różnice uczestnictwa bez sankcji społecznej i bez epistemicznego przechwycenia świadectw. Język, światło, akustyka i nawigacja są w tej perspektywie narzędziami dystrybucji sprawczości: albo rozkładają ją szeroko, albo skupiają ją w rękach tych, którzy najlepiej pasują do domyślnej normy. Psychoperformans, jeżeli ma rozpoznawać własną odpowiedzialność, musi traktować te cztery pola jako jeden system, którego celem jest nie tylko „umożliwić obecność", lecz umożliwić pełnoprawne współwytwarzanie sensu, w tym prawo do odmowy, prawo do milczenia, prawo do alternatywnej ekspresji i prawo do nie-bycia-wystawionym jako cena uczestnictwa. Dopiero wtedy dostępność przestaje być administracją, a staje się epistemologią relacji.

49.3. Podmiotowość i współprojektowanie działań

Podrozdział 49.3 stanowi konieczne domknięcie perspektywy disability studies w psychoperformansie, ponieważ sama „dostępność” rozumiana jako redukcja barier sensorycznych i nawigacyjnych nie gwarantuje jeszcze podmiotowości. Można zbudować sytuację formalnie dostępną, a zarazem relacyjnie przemocową: taką, która umożliwia wejście, ale nie umożliwia współdecydowania o sensie, regułach i granicach. W ujęciu praw człowieka, które zostało skodyfikowane w Konwencji ONZ o prawach osób z niepełnosprawnościami z 2006 roku, stawką jest nie tylko brak dyskryminacji, lecz także autonomia, uczestnictwo i równe uznanie sprawczości. Disability studies dopowiada do tego wymiar epistemiczny: nie chodzi wyłącznie o to, by ciało mogło przebywać w przestrzeni, lecz o to, by doświadczenie mogło stać się świadectwem bez przechwycenia, a sens mógł być współwytwarzany bez hierarchizacji. Psychoperformans, jako metoda pracy na relacji i na obiekcie–kluczu, musi więc wprowadzić współprojektowanie działań nie jako uprzejmą partycypację, lecz jako warunek metodologiczny wiarygodności: jeśli plan sytuacyjny jest konstruowany bez realnego udziału tych, których różnorodność ma rzekomo obejmować, wówczas „uniwersalność” staje się kolejną wersją normatywności.

Najbardziej precyzyjnie ujmuje to zasada znana z ruchów disability rights: „Nothing about us without us”, spopularyzowana jako hasło politycznej samoreprezentacji i współdecydowania, m.in. w tytule książki Jamesa I. Charltona z 1998 roku. W psychoperformansie ta zasada musi zostać przełożona na aparat planu sytuacyjnego: żadna istotna reguła relacji, żadna istotna modulacja kanałów (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt), żadna istotna decyzja o reżimie dokumentacji oraz o prawie do odmowy nie może być ustanowiona wyłącznie przez prowadzącego, kuratora lub instytucję jako „domyślnych właścicieli sensu”. Współprojektowanie oznacza tu zatem wprost redistribucję władzy nad tym, co uznaje się za zdarzenie, nad tym, jak się je opisuje, oraz nad tym, jak się je interpretuje. Jeżeli w rozdziale 48 pokazano, że interpretacja może przechwytywać świadectwo, to 49.3 dopowiada: przechwycenie nie jest wyłącznie błędem języka, lecz skutkiem asymetrii w projektowaniu relacji. Współprojektowanie jest więc narzędziem przeciwdziałania niesprawiedliwości epistemicznej w sensie Mirandy Fricker, bo wzmacnia pozycję świadectwa i ogranicza monopol interpretacyjny.

W praktykach projektowych i społecznych istnieje długa genealogia narzędzi, które pozwalają precyzyjnie odróżnić partycypację pozorną od partycypacji realnej. Sherry Arnstein w klasycznym tekście z 1969 roku („drabina partycypacji”) pokazała, że konsultacja bywa alibi, a realna władza zaczyna się dopiero na poziomach współdecydowania i kontroli obywatelskiej. Psychoperformans powinien przejąć tę lekcję, bo w polu sztuki partycypacja bywa szczególnie podatna na estetyzację: uczestnik staje się „materiałem relacyjnym”, a współudział bywa mylony z obecnością. Krytyka tego mechanizmu pojawia się zarówno w sporach o „relational aesthetics” Nicolasa Bourriauda, jak i w polemikach Claire Bishop, która wskazywała, że „relacyjność” nie jest automatycznie emancypacyjna, bo może reprodukować subtelne formy dominacji. Z kolei Grant Kester, akcentując praktyki dialogiczne, zwracał uwagę na znaczenie czasu, negocjacji i etyki słuchania. Psychoperformans, jeśli chce być konsekwentny, nie może zatrzymać się na deklaracji dialogu; musi mieć narzędzia rozpoznawania, czy dialog jest warunkiem współautorstwa, czy dekoracją.

Współprojektowanie w 49.3 musi także zostać osadzone w tradycji participatory design, rozwijanej w Skandynawii w kontekście demokracji pracy i technologii (m.in. Kristen Nygaard, później Pelle Ehn). W tej tradycji kluczowa jest teza, że użytkownicy nie są „źródłem wymagań", lecz współtwórcami rozwiązań, a konflikt interesów jest jawny i negocjowany, zamiast ukryty w eksperckich decyzjach. Psychoperformans, przenosząc tę logikę na pole zdarzenia artystycznego, otrzymuje język do opisu konfliktu interpretacji i konfliktu potrzeb nie jako problemu do wygaszenia, lecz jako danych projektowych. Współprojektowanie nie jest więc głosowaniem nad formą; jest procedurą ujawniania progów, ryzyk i oczekiwań, a następnie konstruowania planu sytuacyjnego tak, by oferował architekturę wyboru, realne prawo odmowy oraz niehierarchiczne kanały ekspresji. W tym sensie współprojektowanie jest sprzężone z „crip time" Ellen Samuels: negocjacja tempa, pauzy i powrotu jest częścią konstrukcji, a nie logistyką.

Żeby uniknąć paternalizmu, trzeba precyzyjnie nazwać, na czym polega podmiotowość w psychoperformansie. Podmiotowość nie jest tu psychologiczną cechą „asertywności", tylko statusem relacyjnym: możliwością kształtowania warunków własnej obecności i znaczenia w sytuacji. W filozofii i etyce mówi się w tym kontekście o autonomii relacyjnej (Catriona Mackenzie, Natalie Stoljar): autonomia nie jest izolowaną samowystarczalnością, lecz jest zdolnością do działania w sieciach zależności, o ile zależności są uznane i negocjowane. W psychoperformansie zależność jest nieunikniona, bo zdarzenie jest współwytwarzane; stawką jest więc to, czy zależność jest opresją, czy jest wspólną infrastrukturą sprawczości. Podmiotowość oznacza tu możliwość modulowania własnej ekspozycji, możliwość wyboru kanału odpowiedzi, możliwość zatrzymania i powrotu, możliwość odmowy bez sankcji symbolicznej, a także możliwość współdecydowania o tym, jak świadectwo będzie zbierane i w jakim obiegu będzie krążyć. Jeżeli obiekt–klucz jest materialnym operatorem sensu, to podmiotowość wymaga, by praca na obiekcie nie była jedyną ścieżką, a zarazem by sposób pracy na obiekcie nie był narzucony jako „właściwy". Współprojektowanie ma tu funkcję ochronną: pozwala wcześniej rozpoznać, które manipulacje są zapraszające, a które są przemocowe; które bodźce są nośne semantycznie, a które są czystym przeciążeniem; które formy ekspozycji są wzmacniające, a które są upokarzające.

W tym miejscu szczególnie użyteczne są przykłady z obszaru disability arts i inclusive performance, gdzie współautorstwo i dostępność były praktykowane jako medium estetyczne, nie jako administracja. Graeae Theatre Company (założone w 1980 roku przez Nabila Shabana i Richarda Tomlinsona) budowało model pracy, w którym dostępność jest elementem języka scenicznego, a nie usługą dla widowni; Candoco Dance Company (założone w 1991 roku przez Celeste Dandeker i Adama Benjamina) pokazało, że różnorodne ciała nie są „wariantem", lecz zmieniają samą logikę choreografii; AXIS Dance Company (założone w 1987 roku przez Bonnie Lewkowicz) rozwijało praktykę, w której technika tańca i technologia wsparcia nie są sprzeczne, lecz współtworzą estetykę ruchu. Te przykłady są ważne nie jako modele do naśladowania, lecz jako dowód, że współprojektowanie i podmiotowość nie są ograniczeniem formy, tylko warunkiem jej radykalizacji. Psychoperformans, operując wielokanałowo i pracując na obiekcie–kluczu, ma potencjał analogicznej radykalizacji: może uczynić z dostępu i współautorstwa rdzeń swojej metodologii, a nie etyczną przypowieść.

Współprojektowanie w psychoperformansie zaczyna się od rozróżnienia trzech porządków władzy, które w praktykach partycypacyjnych często się mieszają i przez to pozostają

niewidzialne: władzy nad parametrami środowiska, władzy nad regułami relacji oraz władzy nad obiegiem znaczeń. Parametry środowiska to nie tylko poziomy światła i dźwięku, ale także dynamika przejść, strefowanie intensywności, czytelność progów, status ciszy, logika nawigacji, dostępność alternatywnych ścieżek wejścia i wycofania. Reguły relacji to protokoły zgody, odmowy, pauzy, powrotu, a także zasady ekspozycji i obserwowalności: kto jest „na scenie", kto może pozostać w cieniu, jak rozpoznaje się i respektuje granice bez publicznego tłumaczenia. Obieg znaczeń to natomiast to, co rozdział 48.3 nazywał relacją świadectwa i interpretacji: kto może nazywać zdarzenie, kto je dokumentuje, kto je opisuje w raporcie, kto ma prawo do metajęzyka, a kto zostaje zredukowany do roli „uczestnika" pozbawionego języka. Współprojektowanie, jeśli ma być realne, musi dotknąć wszystkich trzech porządków; inaczej stanie się konsultacją estetyczną przy zachowaniu hierarchii epistemicznej.

Kluczowe jest tu przejście od modelu opiekuńczo-eksperckiego do modelu współzarządzania sytuacją. W polu praw osób z niepełnosprawnościami ta zmiana odpowiada przesunięciu od substytucyjnego decydowania do wspieranego podejmowania decyzji (supported decision-making), które rozwija się jako alternatywa dla logik ubezwłasnowolnienia i paternalizmu. W psychoperformansie analogicznie: prowadzący nie ma „zapewniać dostępu" jako daru, tylko ma współkonstruować warunki, w których uczestnik może podejmować decyzje o własnej obecności i ekspozycji. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny zawiera nie tylko opis działań, lecz także jawny protokół decyzji: kiedy i jak wybiera się intensywność; jak sygnalizuje się przerwę; jak wraca się do zdarzenia; jak odmawia się dotyku, mowy, kontaktu wzrokowego, bycia nagrywanym; jak rozpoznaje się i respektuje „nie" także wtedy, gdy jest niewerbalne. Ten protokół nie jest „regulaminem"; jest instrumentem podmiotowości, bo daje uczestnikowi narzędzia działania w relacji, zamiast pozostawiać go w domyślnej zależności od odczytów prowadzącego.

W tym miejscu przydatna staje się perspektywa disability justice, rozwijana przez aktywistów i teoretyków takich jak Patty Berne, Mia Mingus, Leah Lakshmi Piepzna-Samarasinha czy Stacey Milbern, ponieważ przesuwa ona akcent z formalnej dostępności na relacyjną, sieciową produkcję możliwości życia i działania. Szczególnie operatywne jest pojęcie „access intimacy" (Mia Mingus), które opisuje dostęp nie jako zestaw udogodnień, lecz jako rodzaj relacji opartej na rozumieniu potrzeb bez upokorzenia i bez konieczności ciągłego uzasadniania. Psychoperformans może potraktować tę ideę jako warunek dramaturgiczny: dostępność nie jest wtedy tłem dla zdarzenia, tylko jest jakością relacji, która umożliwia sens w ruchu. Współprojektowanie staje się wówczas praktyką budowania zaufania proceduralnego: nie dlatego, że wszyscy „się lubią", lecz dlatego, że protokoły są czytelne, a różnica reakcji nie jest sankcjonowana.

Największym ryzykiem współprojektowania w polu sztuk performatywnych jest tokenizacja: zaproszenie „różnorodnego" uczestnika do roli alibi, przy jednoczesnym zachowaniu kontroli nad formą, językiem opisu i obiegiem kapitału symbolicznego. Ten problem jest dobrze rozpoznany w krytyce praktyk partycypacyjnych, które traktują udział jako surowiec estetyczny, a nie jako współautorstwo. Psychoperformans musi przeciwdziałać temu ryzyku na poziomie infrastruktury autorstwa. Po pierwsze, przez rozdzielenie ról: inna jest rola prowadzącego jako inicjatora planu sytuacyjnego, inna jest rola uczestników jako współkonstruktorów reguł, inna jest rola osoby wsparcia dostępności (która nie jest strażnikiem zachowania, tylko operatorem bezpieczeństwa), inna jest rola dokumentującego, a jeszcze inna rola interpretatora w obiegu

wtórnym. Po drugie, przez jawność dystrybucji korzyści: jeśli powstaje dokumentacja, jeśli powstaje publikacja, jeśli powstaje opis kuratorski, musi być jasno określone, czyje świadectwa są cytowane, kto ma prawo do autoryzacji, kto może odmówić, kto decyduje o anonimizacji. Po trzecie, przez ustanowienie ograniczeń interpretacyjnych: interpretacja instytucjonalna nie może być jedyną wersją zdarzenia, a świadectwa nie mogą być traktowane jako dekoracyjne dodatki do tezy.

W praktyce psychoperformansu współprojektowanie ma szczególną postać, bo rdzeniem działania jest praca na obiekcie–kluczu i na wielokanałowej kompozycji sytuacji. Współprojektowanie musi więc obejmować nie tylko „komfort", ale także semantykę obiektu i rytuał jego użycia. Obiekt–klucz działa jako materialny operator znaczeń, a więc może być narzędziem emancypacji albo narzędziem dominacji. Jeśli obiekt narzuca jeden sposób manipulacji, jeśli wymaga określonej siły, precyzji motorycznej, tolerancji dotykowej, jeśli buduje presję ekspozycji, wówczas produkuje wykluczenie wpisane w formę. Ułatwienie polega na tym, by obiekt był projektowany jako urządzenie wieloafordancyjne: oferujące więcej niż jeden uchwyt, więcej niż jedną czynność, więcej niż jeden tryb relacji (dotyk, obserwacja, współdzielenie przestrzeni, praca w parze, praca przez zastępstwo). Co istotne, „zastępstwo" nie jest tu odbieraniem podmiotowości, lecz bywa techniką współdzielonego działania: ktoś może wykonywać czynność, którą ktoś inny współsteruje rytmem, decyzją, sygnałem stopu. Taki model jest spójny z relacyjną autonomią: sprawczość nie musi być indywidualistyczna, żeby była realna.

Współprojektowanie powinno również obejmować to, co można nazwać polityką ekspozycji. Wiele praktyk performatywnych buduje sens poprzez wystawienie ciała na spojrzenie, co w tradycji teorii performansu bywa analizowane jako gra obecności, władzy i widzialności. Z perspektywy disability studies widzialność bywa ambiwalentna: może być uznaniem, ale może być też obiektywizacją, spektaklem i przemocą spojrzenia. Psychoperformans, jeśli chce być praktyką podmiotowości, musi wprowadzić możliwość uczestnictwa bez ekspozycji oraz możliwość modulowania ekspozycji w czasie. Oznacza to projektowanie stref, które pozwalają obserwować bez bycia oglądanym, projektowanie ścieżek, które nie prowadzą przez centrum uwagi, a także projektowanie języka, który nie wymusza publicznych deklaracji. Współprojektowanie polega tu na tym, że uczestnicy współdecydują o tym, co jest publiczne, co jest prywatne, co jest wspólne, a co jest tylko osobiste, nawet jeśli zdarzenie odbywa się w grupie.

Nieodzownym narzędziem współprojektowania w 49.3 jest protokół zgody i wycofania rozumiany szerzej niż wąsko pojęta zgoda na dotyk. Protokół obejmuje zgodę na bycie w zasięgu światła, zgodę na dźwięk o określonej dynamice, zgodę na tempo przejść, zgodę na dokumentację, zgodę na interpretacyjne użycie świadectwa. Każdy z tych wymiarów wymaga osobnych parametrów i osobnych sygnałów stopu. Psychoperformans może tu korzystać z logiki sygnałów niejęzykowych: gestu, obiektu, światła, dźwięku jako znaku przerwania, który nie wymaga tłumaczenia. Istotą jest odwracalność: zgoda nie jest raz dana, tylko jest negocjowana w czasie, a prawo wycofania nie jest kosztowne społecznie. To właśnie odróżnia sytuację opiekuńczą od sytuacji paternalistycznej: w paternalizmie prowadzący „wie lepiej", w opiece procedura daje uczestnikowi narzędzia korekty i chroni go przed presją.

W tej części podrozdziału ujawnia się również, że współprojektowanie jest w psychoperformansie problemem organizacji wiedzy. Jeśli plan sytuacyjny ma powstawać wspólnie, musi istnieć wspólny język opisu parametrów, ale język ten nie może być wyłącznie technokratyczny ani wyłącznie akademicki. Tu pomocne są narzędzia z obszaru design justice (Sasha Costanza-Chock), które traktują projektowanie jako dystrybucję władzy i jako architekturę procedur. Psychoperformans może przejąć tę logikę wprost: pytanie „co robimy?" jest wtórne wobec pytania „kto może współdecydować i na jakich warunkach?". Współprojektowanie oznacza zatem budowę mini-instytucji w obrębie zdarzenia: instytucji, która ma reguły, role, mechanizmy korekty i mechanizmy ochrony przed przechwyceniem sensu. Dopiero wtedy dostępność przestaje być „dodatkiem", a staje się polityką formy.

Domknięcie 49.3 powinno pokazać współprojektowanie jako kompletną procedurę, która obejmuje zarówno konstrukcję planu sytuacyjnego, jak i późniejszy obieg wtórny, bo bez kontroli obiegu wtórnego podmiotowość może zostać unieważniona „po fakcie". W polu sztuki współczesnej najbardziej typowy mechanizm przemocy epistemicznej polega na tym, że zdarzenie w swojej chwili bywa relacyjnie ostrożne, a następnie zostaje opisane w języku instytucjonalnym, który przechwytuje świadectwa i wytwarza jedną narrację prestiżu. Dlatego psychoperformans, jeśli ma zachować konsekwencję disability studies, musi rozumieć współprojektowanie jako współautorstwo infrastruktury sensu w całym cyklu: przed, w trakcie i po zdarzeniu. To oznacza, że plan sytuacyjny powinien zawierać nie tylko strukturę działania, ale także strukturę dokumentacji, autoryzacji i interpretacji.

Proceduralnie współprojektowanie można ująć w pięciu krokach, które są w psychoperformansie jednocześnie krokami dramaturgicznymi. Krok pierwszy to wspólne mapowanie progów i ryzyk: uczestnicy i prowadzący rozpoznają, które parametry światła, dźwięku, języka i nawigacji mogą być barierą, a które mogą być zasobem; rozpoznają, jakie są preferencje i granice w zakresie dotyku, ekspozycji, tempa, a także w zakresie dokumentacji. Krok drugi to współustalenie architektury wyboru: jakie strefy intensywności istnieją, jakie są ścieżki wejścia i wycofania, jakie są uchwyty stabilizacji, jakie są sygnały stopu, jakie są alternatywne kanały ekspresji, jak działa prawo odmowy bez sankcji. Krok trzeci to współustalenie semantyki obiektu–klucza: nie w sensie „narzucenia symbolu", lecz w sensie określenia, jakie manipulacje są zapraszające, jakie są opcjonalne, jakie są niewskazane, jak można pracować przez zastępstwo lub w parze, jak obiekt będzie pełnił funkcję orientacyjną i regulacyjną. Krok czwarty to współustalenie protokołów świadectwa: kiedy i jak zbiera się relacje, czy świadectwo jest mówione, pisane, gestowe, obiektowe, czy jest indywidualne czy zbiorowe, czy jest anonimowe, kto ma prawo je cytować i w jakich warunkach. Krok piąty to współustalenie ram interpretacji: jakie są zasady rozdzielania opisu od interpretacji, jak zapobiega się efektowi kotwicy, jak rozwiązuje się konflikt interpretacji bez hierarchizacji prestiżu, oraz jak zabezpiecza się obieg wtórny przed nadpisaniem doświadczeń przez jedną narrację instytucjonalną. Te kroki nie są „procedurą administracyjną"; są metodą, która wytwarza podmiotowość jako cechę sytuacji.

W tym miejscu szczególnie istotne jest wprowadzenie mechanizmu autoryzacji i prawa do wycofania świadectwa. W wielu praktykach artystycznych prawo do wycofania bywa traktowane jako zagrożenie dla dokumentacji, a więc dla kapitału instytucjonalnego projektu. Z perspektywy disability studies i praw człowieka jest to odwrócenie priorytetów: dokumentacja nie jest ważniejsza niż autonomia. Psychoperformans musi więc wprost uznać, że świadectwo

należy do osoby, która je składa, a nie do instytucji, która je archiwizuje. To nie oznacza, że dokumentacja jest zakazana; oznacza, że dokumentacja jest kontraktowa. Kontraktowość obejmuje także sposób użycia materiału: czy świadectwo może być parafrazowane, czy może być cytowane, czy może być zestawiane z innymi relacjami, czy może być interpretowane publicznie. Taki model jest spójny z logiką „access intimacy" Mii Mingus: osoba nie musi za każdym razem walczyć o swoje granice; granice są wpisane w procedurę i respektowane jako element relacji.

Współprojektowanie w 49.3 musi również obejmować mechanizmy rozwiązywania konfliktu bez przemocy. Konflikt w praktyce dostępności nie jest anomalią; jest normalną konsekwencją różnicy potrzeb i różnicy progów. W tradycjach participatory design konflikt jest traktowany jako dane projektowe, a nie jako „problem interpersonalny". Psychoperformans może przejąć tę logikę, projektując konflikt jako część planu sytuacyjnego: wyznaczając momenty renegocjacji, wyznaczając minimalne procedury zatrzymania, wprowadzając role mediacyjne, które nie są władzą interpretacyjną, lecz są operatorem bezpieczeństwa. Kluczowe jest, by konflikt nie był rozstrzygany przez prestiż języka ani przez dominację ekspresji; to jest bezpośrednia lekcja z Mirandy Fricker i z krytyki niesprawiedliwości epistemicznej. Konflikt powinien być rozstrzygany przez odwołanie do reguł, które zostały współustalone, oraz przez korektę parametrów środowiska, a nie przez ocenę „czyjejś reakcji". W tym sensie współprojektowanie jest projektowaniem sprawiedliwości proceduralnej.

Na końcu 49.3 trzeba zsyntetyzować zasadniczą konsekwencję: podmiotowość w psychoperformansie jest wytwarzana, a nie zakładana. Jest wytwarzana przez architekturę wyboru, przez odwracalność zgody, przez wielomodalność komunikacji, przez kontrolę ekspozycji, przez kontraktowość dokumentacji i przez jawność ram interpretacji. Współprojektowanie nie jest dodatkiem do psychoperformansu; jest jego warunkiem, jeśli psychoperformans ma być metodą rozpoznającą własną relacyjność i własną politykę formy. Z perspektywy disability studies taka metoda nie tylko redukuje bariery; ona dekonstruuje normatywność jako domyślny reżim sensu. Z perspektywy psychoperformansu jest to szczególnie istotne, ponieważ metoda operuje wielokanałowo i na obiekcie–kluczu: to, jak dystrybuowana jest możliwość manipulacji, ekspresji i interpretacji, jest dokładnie tym, co decyduje, czy zdarzenie jest emancypacyjne, czy jest kolejną wersją subtelnej przemocy w polu sztuki i wiedzy.

Perspektywa feministyczna, queer i dekolonialna

Rozdział 50 wprowadza perspektywę feministyczną, queer i dekolonialną jako trzy splatające się, lecz nieredukowalne do siebie reżimy krytyczne, które pozwalają rozpoznać psychoperformans nie tylko jako technikę pracy na relacji i obiekcie–kluczu, lecz jako praktykę uwikłaną w dystrybucję władzy: władzy formy, władzy spojrzenia, władzy normy, władzy archiwum i władzy reprezentacji. Jeśli w poprzednim rozdziale dostępność została ujęta jako infrastruktura podmiotowości, to tutaj stawką jest wskazanie, że sama infrastruktura nie jest neutralna: formy, których używamy, są zawsze formami politycznymi, bo organizują widzialność i niewidzialność, mówialność i niemówialność, gościnność i wykluczenie, a także hierarchie

tego, co może uchodzić za „wiedzę” oraz „świadectwo”. Psychoperformans, operując wielokanałowo (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt) oraz projektując plan sytuacyjny jako realne pole zdarzenia, wytwarza mikropolitykę relacji, która może reprodukować dominacje albo wytwarzać strategie oporu. Perspektywy feministyczne, queer i dekolonialne pozwalają opisać tę mikropolitykę z precyzją: nie na poziomie intencji, lecz na poziomie mechanizmów.

W polu feministycznym rozdział 50 odwołuje się do tradycji, w której ciało jest rozumiane jako obszar władzy i jako medium wiedzy: od krytyki spojrzenia i aparatu reprezentacji (Laura Mulvey) przez analizy relacji płci i dyscypliny ciała (Susan Bordo), po filozofie ucieleśnienia i sytuowania wiedzy (Donna Haraway, Sandra Harding), a także po krytykę przemocy symbolicznej i ekonomii prestiżu, w której to, co uchodzi za „uniwersalne”, zwykle maskuje konkretne usytuowanie. W polu queer rozdział 50 traktuje normę jako technologię: heteronormatywność, cispłciowość i reżimy „czytelności” płci oraz pragnienia nie są opisem świata, lecz sposobem jego wymuszania; to jest wprost lekcja teorii performatywności Judith Butler, a także późniejszych rozwinięć queerowego myślenia o afekcie, czasie i relacji (Eve Kosofsky Sedgwick, José Esteban Muñoz). W polu dekolonialnym rozdział 50 wnosi krytykę uniwersalizmu i ekstrakcji: praktyki rytualne, symbole, gesty, a nawet języki uzdrawiania i „energii” mogą stać się obiektem kolonialnego zawłaszczenia, jeśli są odrywane od genealogii, relacji i odpowiedzialności; tutaj istotne są zarówno klasyczne analizy władzy dyskursu i produkcji wiedzy (Edward Said), jak i dekolonialne przesunięcia w stronę krytyki kolonialności władzy i wiedzy (Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo), a także praktyki odmowy i „oduczania” (w duchu Gayatri Chakravorty Spivak). Rozdział 50 nie traktuje tych tradycji jako katalogu cytatów, lecz jako narzędzia rozpoznawania: jak plan sytuacyjny może reprodukować dominację poprzez to, co uznaje za normę; jak obiekt–klucz może stać się narzędziem przemocy symbolicznej albo narzędziem rekontekstualizacji; jak światło i organizacja przestrzeni mogą utrwalać hierarchie spojrzenia; jak język może przechwytywać doświadczenie w rejestrze diagnozy, moralizowania lub egzotyzacji; jak dźwięk może wzmacniać dyscyplinę, a nie wspólnotę; jak archiwum i dokumentacja mogą stać się aparatem kolonizacji sensu po zdarzeniu.

Rozdział 50 zostaje skonstruowany jako przejście od krytyki reprezentacji do praktyk gościnności i opieki, a następnie do dekolonizacji rytuału i ruchu. W 50.1 zostanie rozpoznana „władza formy”: to, że formy artystyczne i retoryczne są technologiami selekcji, a reprezentacja nie jest neutralnym odbiciem, lecz aparatem ustanawiania tego, co uchodzi za realne i ważne. Ten podrozdział wprowadzi krytykę spojrzenia, normy i prestiżu, pokazując, jak psychoperformans może pracować przeciwko dominacji formy poprzez świadome rozszczelnianie hierarchii kanałów i poprzez kontrolę obiegu interpretacji. W 50.2 zostanie rozwinięta kategoria gościnności i opieki jako zasobów politycznych: nie jako sentymentalnej dobroci, lecz jako infrastruktury, która dystrybuuje bezpieczeństwo, prawo do odmowy, prawo do przerwy i prawo do współautorstwa; tu szczególnie istotne będą feministyczne etyki troski (Carol Gilligan, Joan Tronto) oraz współczesne praktyki budowania wspólnoty jako pracy materialnej, a nie deklaracji. W 50.3 wreszcie zostanie podjęta dekolonizacja praktyk rytualnych i ruchu: rozróżnienie między odpowiedzialnym dialogiem z tradycjami a ich ekstrakcyjnym zawłaszczeniem, a także wypracowanie kryteriów ostrożności, które nie popadają w moralny puryzm, lecz budują realną metodologię: genealogia, zgoda, kontekst, zwrotność, nieeksploatowanie oraz gotowość do odmowy użycia symbolu lub praktyki, jeśli jej użycie nie jest możliwe bez przemocy epistemicznej.

Perspektywa feministyczna, queer i dekolonialna w psychoperformansie działa więc jako aparat krytyczny „drugiego rzędu”: nie tylko opisuje, co się wydarza, lecz bada, jakie warunki umożliwiają to, by jedne ciała i jedne sensy były uznawane, a inne marginalizowane. Rozdział 50 będzie konsekwentnie trzymał się założenia, że psychoperformans nie może zadowolić się intencją emancypacji; musi praktykować emancypację jako inżynierię formy i relacji. Oznacza to, że krytyka władzy formy i reprezentacji nie będzie tu obok psychoperformansu, lecz będzie w nim: w sposobie, w jaki plan sytuacyjny rozdziela role, w sposobie, w jaki obiekt–klucz jest projektowany jako operator znaczeń, w sposobie, w jaki dokumentacja jest kontraktowana, w sposobie, w jaki interpretacja nie przechwytuje świadectwa, oraz w sposobie, w jaki różnica nie jest egzotyzowana, lecz staje się równoprawnym tworzywem wspólnej praktyki.

50.1. Krytyka władzy formy i reprezentacji

50.1 zaczyna się od tezy, że w psychoperformansie „forma” nie jest estetyczną powłoką ani neutralnym nośnikiem treści, lecz technologią władzy: aparatem, który porządkuje widzialność, decyduje o rozkładzie głosu, ustala, co może uchodzić za doświadczenie prawomocne, a co zostaje zredukowane do „reakcji”, „przesady” albo „nie na temat”. To rozpoznanie ma długą genealogę w krytyce feministycznej, queer i postkolonialnej, ale w psychoperformansie nabiera ostrej operacyjności, bo plan sytuacyjny jest konstrukcją wydarzenia, która w czasie rzeczywistym instaluje reżimy percepcji i interpretacji. Wystarczy drobna decyzja o tym, gdzie pada światło, kto stoi „w centrum”, kto widzi, a kto jest widziany, jaki rejestr języka jest uprzywilejowany, czy obiekt–klucz ma status narzędzia emancypacyjnego czy narzędzia dyscypliny, by wytworzyć hierarchię, która następnie będzie wyglądała na naturalną. Władza formy polega właśnie na tym, że jest skuteczna wtedy, gdy pozostaje niewidzialna jako władza.

W krytyce feministycznej klasycznym narzędziem rozpoznania tej niewidzialnej władzy jest analiza spojrzenia i aparatu reprezentacji. Laura Mulvey, pisząc o „male gaze”, pokazała, że reprezentacja filmowa nie tylko przedstawia kobiety, ale organizuje pragnienie i identyfikację w taki sposób, by utrwalać asymetrię podmiotu i przedmiotu. Psychoperformans nie jest kinem, ale jest aparatem spojrzenia w tym sensie, że projektuje relacje obserwowalności: kto jest oglądany, kto może się ukryć, kto ma prawo do odmowy ekspozycji bez sankcji symbolicznej. W praktykach performance art i live art ta ambiwalencja spojrzenia była wielokrotnie materializowana przez artystki i artystów, którzy pracowali na granicy autonomii ciała i przemocy reprezentacji: Yoko Ono w Cut Piece (1964) zainscenizowała sytuację, w której publiczność współwytwarza przemoc dotyku i rozbierania, a zarazem ujawnia własną odpowiedzialność; Marina Abramović w Rhythm 0 (1974) skrajnie obnażyła logikę uprzedmiotowienia, w której „dostęp do ciała” staje się przyzwoleniem na eskalację; Adrian Piper w Catalysis (1970–1971) używała własnej obecności w przestrzeni publicznej jako krytyki norm klasy, rasy i „akceptowalnego” ciała; Ana Mendieta w serii Silueta (od 1973) problematyzowała widzialność ciała i jego ślad jako pole przemocy, pamięci i wykluczenia. Te przykłady nie są ozdobą historyczną. One uczą, że forma relacji między „widzem” a „wykonawcą” jest zawsze polityką, nawet wtedy, gdy deklaruje neutralność.

Queerowa perspektywa wzmacnia tę tezę, bo pokazuje, że norma nie działa jedynie jako zewnętrzny zakaz, lecz jako wewnętrzny protokół czytelności. Judith Butler, rozwijając koncepcję performatywności płci, wskazała, że „płeć” jest wytwarzana poprzez powtórzenia

normatywnych aktów, które stabilizują to, co potem uchodzi za naturalne. W psychoperformansie stawką jest to, czy plan sytuacyjny reprodukuje reżimy czytelności: czy wymusza określone sposoby bycia ciałem, mówienia, reagowania, czy też tworzy warunki, w których nieczytelność, ambiwalencja, odmowa i wielość ekspresji są traktowane jako pełnoprawne tryby uczestnictwa. Queerowa krytyka formy zwraca uwagę na to, że przemoc normy często realizuje się poprzez estetykę „gładkości": przez presję spójnej narracji, jednoznacznej tożsamości, klarownego finału. José Esteban Muñoz pisał o queerowej utopii jako o horyzoncie, który nie daje się domknąć w teraźniejszości; w psychoperformansie ten wątek przekłada się na odmowę teleologii. Jeżeli plan sytuacyjny zmusza do szybkiej deklaracji sensu, to nie tylko upraszcza doświadczenie, lecz także wytwarza przemoc wobec tych, których życie i ciało nie układają się w gładkie, natychmiast rozpoznawalne formy. Praktyki queerowego performance'u, od działań Ron Athey po performanse Cassils, wielokrotnie ujawniały, że „forma" to także protokół społecznego odczytu ciała: co ma być szokiem, co ma być wstydem, co ma być wyznaniem, co ma być spektaklem. Psychoperformans musi rozpoznać tę pułapkę, bo w przeciwnym razie wytworzy sytuację, w której różnica będzie konsumowana jako intensywność, a nie uznawana jako podmiotowość.

Perspektywa dekolonialna i postkolonialna dopowiada trzeci wymiar władzy formy: ekstrakcję i uniwersalizację. Edward Said pokazał, że „Orient" w zachodnich reprezentacjach nie jest realnym miejscem, lecz konstruktem dyskursywnym, który usprawiedliwia dominację. Gayatri Chakravorty Spivak pytała, czy podporządkowany może mówić, jeśli aparat reprezentacji już z góry tłumaczy jego głos na język władzy. W psychoperformansie te pytania wracają w formie bardzo konkretnej: kto ma prawo mówić w imieniu kogo, kto ma prawo „używać" praktyk rytualnych, symboli i figur, kto może je przenosić do swojego planu sytuacyjnego bez przemocy epistemicznej. Dekolonialna krytyka kolonialności władzy i wiedzy, rozwijana przez Aníbala Quijano i Waltera D. Mignolo, pozwala zobaczyć, że nie chodzi tylko o treść, lecz o architekturę poznania: o to, kto uznaje się za centrum interpretacji, kto decyduje, co jest „wiedzą", a co jest „wierzeniem", co jest „metodą", a co jest „folklorem". Psychoperformans, jeśli sięga po figury rytuału, uzdrawiania, „energii" czy „magii" rozumianej jako rytualno-performatywna technologia znaczenia, musi jednocześnie utrzymać kryteria odpowiedzialności, bo inaczej forma stanie się narzędziem zawłaszczenia, nawet jeśli intencja jest „otwarta" i „artystyczna". Prace Coco Fusco i Guillermo Gómez-Peñi, zwłaszcza performans The Couple in the Cage (1992–1993), są tu ostrzeżeniem: forma „pokazu" może demaskować kolonialny aparat spojrzenia, ale może też go reprodukować, jeśli publiczność konsumuje krytykę jako egzotyczny spektakl. Psychoperformans, budując plan sytuacyjny, musi więc zawsze pytać nie tylko o to, co przedstawia, lecz o to, jakie warunki przedstawiania wytwarza.

Władza formy ujawnia się również w relacji między wydarzeniem a archiwum. Peggy Phelan podkreślała, że performans wymyka się pełnej reprezentacji, bo jego ontologia jest związana z niepowtarzalnością i znikaniem; Diana Taylor rozróżniła archiwum i repertuar, wskazując, że wiedza ucieleśniona nie jest tożsama z tym, co daje się zapisać i przechować. Dla psychoperformansu jest to kluczowe, ponieważ plan sytuacyjny może zostać skolonizowany przez przyszły opis: przez kuratorski tekst, przez dokumentację wideo, przez instytucjonalny raport, przez wtórną interpretację, która ustali „co to znaczyło". Jeśli tak się dzieje, władza formy przenosi się wprost do władzy archiwum: to, co zostało zapisane, staje się ważniejsze niż to, co zostało przeżyte, a to, co zostało powiedziane w prestiżowym rejestrze, staje się ważniejsze niż świadectwa w innych kanałach. W praktyce feministycznej i queer szczególnie

wyraźne jest, że archiwum bywa miejscem przemocy: nie tylko przechowuje, lecz selekcjonuje, unieważnia i wytwarza „kanon” kosztem żywych, niekanonicznych form obecności. Psychoperformans, jeśli ma zachować własną etykę i metodologię, musi traktować dokumentację jako element władzy formy, a więc jako obszar, który wymaga kontraktowania, autoryzacji i ochrony przed przechwyceniem sensu.

Z tego wynika podstawowe zadanie 50.1: zbudować język krytyki, który pozwala prowadzącemu i uczestnikom rozpoznawać władzę formy w mikroskali. Nie chodzi o to, by każdą formę podejrzewać o opresję, lecz o to, by przestać mylić estetykę z neutralnością. Psychoperformans, operując obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem, jest zdolny do tworzenia sytuacji, w których reprezentacja nie dominuje nad relacją, a forma nie przechwytuje podmiotowości. Warunkiem jest jednak to, by plan sytuacyjny zawierał mechanizmy rozszczelniania władzy: możliwość odmowy ekspozycji, możliwość nieczytelności, prawo do ciszy bez stygmatu, wielość kanałów świadectwa, kontrolę obiegu wtórnego, a także gotowość do korekty wtedy, gdy okazuje się, że forma zaczyna działać jak dyscyplina. W dalszym biegu podrozdziału zostaną doprecyzowane konkretne mechanizmy tej krytyki: jak rozpoznawać przemoc spojrzenia w organizacji przestrzeni i światła, jak rozpoznawać przemoc normatywnej narracji w języku i w rytmie zdarzenia, oraz jak rozpoznawać kolonialny gest ekstrakcji w doborze symboli, figur i praktyk, zanim zostaną one estetycznie „wygładzone” i uznane za niewinne.

Najbardziej praktycznym wkładem 50.1 jest rozpisanie władzy formy na mechanizmy uchwytne w mikroskali planu sytuacyjnego, ponieważ to w mikroskali zwykle dokonuje się naturalizacja dominacji. Pierwszym mechanizmem jest dystrybucja uwagi i widzialności: formy organizują, gdzie „jest sens” i kto ma prawo być jego nosicielem. W tradycji feministycznej bell hooks pisała o „oppositional gaze”, czyli o spojrzeniu, które nie poddaje się aparatowi dominacji, lecz odwraca relację oglądania i bycia oglądanym. Psychoperformans może potraktować tę lekcję jako narzędzie projektowe: jeśli sytuacja ma nie reprodukować hierarchii, musi dopuścić spojrzenie odmowne, spojrzenie nieposłuszne, spojrzenie, które nie konsumuje ciała jako obiektu. Technicznie oznacza to, że plan sytuacyjny nie może zakładać jednolitego pola obserwacji, w którym centrum jest zawsze zidentyfikowane i oświetlone, a obrzeża są tłem. Oświetlenie, ustawienie obiektu–klucza, geometria przestrzeni, a nawet kąt ustawienia uczestników tworzą aparat spojrzenia równie realny jak kamera w kinie. Jeśli centrum jest jedno i stabilne, a wejście w centrum jest premiowane prestiżem, to psychoperformans reprodukuje sceniczność jako relację władzy, nawet jeśli deklaruje partycypację. Jeśli natomiast centrum jest ruchome, rozproszone, czasowe, a ekspozycja jest opcją, a nie walutą uczestnictwa, wówczas forma traci zdolność do dyscyplinowania ciała poprzez widzialność.

Drugim mechanizmem jest protokół „czytelności” ciała i wypowiedzi. Tu queerowa krytyka formy działa jak precyzyjny wykrywacz przemocy: norma domaga się, by ciało było rozpoznawalne, a więc by dawało się natychmiast zaklasyfikować i zinterpretować. Judith Butler pokazywała, że performatywność stabilizuje to, co wygląda na naturalne; w psychoperformansie analogicznie, protokół czytelności stabilizuje to, co wygląda na „poprawne uczestnictwo”. Każda sytuacja, która premiuje gładką narrację, szybkie „wyjaśnienie sensu” i jednoznaczną ekspresję, tworzy presję domknięcia, która jest przemocą wobec nieczytelności i wielości. Z perspektywy queer kluczowe jest więc ustanowienie prawa do nieczytelności: prawo do odpowiedzi bez deklaracji, prawo do ambiwalencji, prawo do sprzeczności, prawo do

odmowy opisu siebie w języku normy. W praktykach performansu te strategie były wielokrotnie testowane: od działań, które rozszczelniały tożsamość jako spójny znak, po takie, które pracowały na granicy widzialności i jej odmowy. Psychoperformans, jeśli ma być konsekwentny, musi wprowadzić to prawo proceduralnie, a nie tylko deklaratywnie: jako realną możliwość wyboru kanału odpowiedzi i realną możliwość pozostania w strefie obserwacji bez sankcji symbolicznej.

Trzecim mechanizmem władzy formy jest reżim narracyjny, czyli sposób, w jaki sytuacja narzuca teleologię. Feministyczne i queerowe krytyki od dawna wskazują, że domknięta narracja bywa technologią dyscypliny, bo wymaga, by doświadczenie układało się w formę, która jest kulturowo premiowana: oczyszczenie, przemiana, uzdrowienie, sukces, „wgląd". Sara Ahmed, analizując orientacje i afekty, pokazywała, że to, co uchodzi za „dobry kierunek", jest często normą, która ustawia ciała w przestrzeni społecznej. W psychoperformansie teleologia przyjmuje postać pozornie niewinną: „co z tego wynika", „co było celem", „co odkryłeś", „jaką masz konkluzję". Jeśli te pytania stają się przymusem, władza formy przechwytuje doświadczenie i zamienia je w towar interpretacyjny. Mechanizmem oporu jest rozszczepienie faz: opis bez interpretacji, świadectwo bez żądania sensu, a dopiero potem interpretacja jako jedna z możliwych ścieżek, nie jako obowiązek. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny musi uznać sens jako proces, a nie jako produkt, i musi dopuścić, że sens może pozostać niezamknięty. To jest też wymiar temporalny krytyki formy: queerowe myślenie o czasie, w tym idea nie-teleologicznych horyzontów u José Estebana Muñoza, wspiera projektowanie sytuacji, które nie żądają natychmiastowego finału, bo natychmiastowy finał często jest przemocą wobec tych, których doświadczenie nie daje się skompresować do jednego wniosku.

Czwartym mechanizmem jest ekonomia prestiżu w języku i reprezentacji. Tu feministyczne epistemologie sytuowane (Donna Haraway) i krytyka „uniwersalnego podmiotu" (Sandra Harding) są kluczowe: każdy język opisu ma miejsce, klasę, rasę, płeć, instytucję; „obiektywność" bywa maską dla dominującej pozycji. W psychoperformansie ta ekonomia prestiżu działa przez metajęzyk: kuratorskie słowniki, akademickie idiomy, terapeutyczne rejestry, które mogą unieważniać świadectwa, jeśli nie pasują do prestiżowej formy. Mechanizmem oporu jest dystrybucja prawa do opisu: plan sytuacyjny powinien przewidywać, że świadectwa istnieją w wielu kodach i że żaden kod nie ma monopolu na prawdę zdarzenia. Tu ważna jest także kontrola sugestywności: jeśli prowadzący nazywa doświadczenie zanim ono wybrzmi, instalując metafory i figury jako domyślne, wówczas forma działa jak kolonizacja sensu. Spivak ostrzegała przed tym, jak aparat reprezentacji potrafi mówić „za" podporządkowanym; w psychoperformansie analogiczny mechanizm pojawia się wtedy, gdy prowadzący lub instytucja stają się tłumaczem doświadczenia na język prestiżu, a uczestnicy zostają zredukowani do „danych" potwierdzających tezę.

Piątym mechanizmem władzy formy jest fetyszyzacja obiektu i rytuału. Obiekt–klucz w psychoperformansie ma rangę materialnego operatora znaczeń, ale właśnie dlatego jest podatny na przejęcie przez logikę fetyszu: obiekt może stać się „magiczny", „autentyczny", „pierwotny", „uzdrawiający" w sposób, który nie wynika z relacji, tylko z projekcji kulturowej. Dekolonialna krytyka ostrzega tu przed ekstrakcją: symbole i praktyki wyjęte z genealogii i relacji mogą stać się towarem estetycznym, nawet jeśli intencja jest „otwierająca". Edward Said pokazał, że egzotyzacja jest formą władzy; dekolonialne ujęcie Quijano i Mignolo dopowiada, że kolonialność działa w samym aparacie rozróżnień: co jest „wiedzą", co jest „przesądem", co

jest „metodą”, a co jest „folklorem”. W psychoperformansie mechanizmem oporu jest rygor genealogii i odpowiedzialności: jeśli obiekt–klucz odwołuje się do praktyk rytualnych, to plan sytuacyjny musi zawierać kryteria ostrożności, które nie są moralnym rytuałem oczyszczania, lecz procedurą unikania przemocy epistemicznej. Oznacza to umiejętność odmowy użycia figury, jeśli jej użycie nie jest możliwe bez zawłaszczenia; oznacza też umiejętność rekontekstualizacji: zamiast udawać „autentyczność”, psychoperformans może jawnie pracować na warstwie translacji i różnicy, pokazując, że sens nie jest importowany jako gotowiec, tylko jest negocjowany w relacji.

Szóstym mechanizmem, który spina poprzednie, jest archiwum jako forma dominacji po zdarzeniu. Peggy Phelan i Diana Taylor ostrzegały, że nie wszystko, co istotne, daje się przechować jako zapis; a to, co daje się przechować, bywa potem uznawane za bardziej realne niż doświadczenie. W psychoperformansie problem nie polega wyłącznie na ontologii performansu, lecz na polityce obiegu: kto montuje dokumentację, kto podpisuje, kto opisuje, kto wybiera kadry, kto wybiera cytaty, kto ustanawia „interpretację właściwą”. Jeśli dokumentacja nie jest kontraktowana, a świadectwa nie mają procedury autoryzacji, wówczas forma archiwum staje się aparatem władzy, który przechwytuje sens i stabilizuje jedną narrację. Z perspektywy feministycznej i queer archiwum jest polem walki o widzialność, ale też polem przemocy selekcji; z perspektywy dekolonialnej archiwum bywa narzędziem ekstrakcji, bo przenosi doświadczenie w obieg instytucjonalny bez zwrotności. Psychoperformans musi więc wprost uznać, że kontrola archiwum jest kontrolą formy, a kontrola formy jest kontrolą podmiotowości.

Dalszy bieg 50.1 będzie wymagał przejścia od diagnozy do narzędzi krytyki, które są kompatybilne z praktyką, a nie tylko z teorią: jak projektować światło i przestrzeń tak, aby rozszczelniały aparat spojrzenia; jak projektować język tak, aby nie instalował prestiżu jako filtra sensu; jak projektować temporalność tak, aby nie wymuszała teleologii; jak projektować obiekt–klucz tak, aby był operatorem emancypacji, nie fetyszem; oraz jak projektować dokumentację tak, aby nie skolonizowała zdarzenia w obiegu wtórnym. Każdy z tych obszarów zostanie doprecyzowany poprzez konkretne konfiguracje planu sytuacyjnego, w których krytyka władzy formy jest praktykowana jako inżynieria relacji, a nie jako deklaracja.

Domknięcie 50.1 musi dostarczyć języka operacyjnego: takich kryteriów i takich chwytów konstrukcyjnych, które pozwolą „krytykę władzy formy i reprezentacji” przełożyć na realne decyzje w planie sytuacyjnym, bez popadania ani w moralizowanie, ani w estetyczną neutralizację konfliktu. Najbardziej adekwatne jest tu potraktowanie krytyki jako diagnostyki reżimów: reżimu spojrzenia, reżimu czytelności, reżimu narracji, reżimu prestiżu, reżimu ekstrakcji i reżimu archiwum. Każdy z tych reżimów można rozpoznać po prostym pytaniu testowym: czy forma produkuje przymus, czy produkuje wybór; czy instalując intensywność, zachowuje odwracalność; czy pozwala na nieczytelność i odmowę bez sankcji; czy dystrybuuje prawo do sensu, czy je monopolizuje; czy działa zwrotnie wobec źródeł, czy je eksploatuje; czy archiwum jest kontraktowe, czy jest przejęciem.

Pierwszym narzędziem krytyki jest projektowanie wieloogniskowości i niejednoznaczności centrum. W planie sytuacyjnym oznacza to praktykę, w której „centrum” nie jest stałą sceną, lecz jest ruchem: ognisko sensu może być w danym momencie w obiekcie–kluczu, innym razem w geście, innym w dźwięku, innym w ciszy, a przede wszystkim może być rozproszone między

uczestnikami. Wieloogniskowość osłabia aparat spojrzenia, bo redukuje ekonomię ekspozycji: nie ma jednego miejsca, które produkuje prestiż, i nie ma jednego „właściwego" sposobu bycia widzianym. Technicznie można to osiągnąć przez strefowanie światła, przez układ przestrzeni, który nie wymusza frontalności, przez rytm przejść, który przenosi uwagę, a także przez równoległe ścieżki działania, w których uczestnik może wejść w relację bez wchodzenia w centrum spojrzenia. To jest praktyczna wersja tego, co bell hooks nazywała możliwością spojrzenia opozycyjnego: forma nie tylko dopuszcza opór, ale nie karze za odmowę uczestnictwa w aparacie widzialności.

Drugim narzędziem jest proceduralne prawo do nieczytelności. W psychoperformansie nieczytelność nie jest mgłą, tylko jest ochroną przed przemocą klasyfikacji. Żeby nieczytelność była realna, plan sytuacyjny musi oferować alternatywy: odpowiedź w geście, odpowiedź w manipulacji obiektem–kluczem, odpowiedź w przestrzennym wyborze, odpowiedź w milczeniu, odpowiedź w rytmie. W praktyce oznacza to również, że prowadzący nie zbiera „wyznań" jako waluty sensu. Jeśli sytuacja premiuje spowiedź, introspekcję i natychmiastową auto-narrację, wówczas queerowa i feministyczna krytyka wskazuje przemoc: ciało ma stać się czytelne dla normy. Proceduralne prawo do nieczytelności oznacza, że brak deklaracji nie jest traktowany jako brak udziału. Oznacza też, że interpretacja nie jest wymuszana jako domknięcie; sens może pozostać w ruchu. Ten punkt spina 50.1 z rozdziałem 48: rozdzielenie świadectwa i interpretacji jest nie tylko metodą hermeneutyczną, lecz także metodą antyopresyjną.

Trzecim narzędziem jest „antyteleologiczna" dramaturgia czasu. W planie sytuacyjnym oznacza to projektowanie tak, by zdarzenie nie musiało produkować finału, który będzie moralnym argumentem. Jeśli forma wymusza zakończenie w stylu „przemiany", „uzdrowienia", „wglądu", „pojednania", to bywa technologią dominacji, bo narzuca kulturę sukcesu i spójności. Antyteleologiczna dramaturgia oznacza, że w planie sytuacyjnym są pauzy, powroty, alternatywne ścieżki, możliwość przerwania bez kosztu, a także możliwość pozostawienia kwestii w zawieszeniu. To jest praktyczna konsekwencja queerowej krytyki „gładkiego czasu" oraz feministycznej krytyki normatywnych narracji o tym, jak „powinna wyglądać" dobra historia. W psychoperformansie antyteleologia jest też narzędziem ochrony przed kolonizacją doświadczenia przez instytucjonalny raport: jeśli plan sytuacyjny nie jest zaprojektowany jako fabryka wniosków, trudniej go przejąć jako materiał do jednej tezy.

Czwartym narzędziem jest neutralizacja prestiżu metajęzyka. Operacyjnie oznacza to, że plan sytuacyjny nie zakłada jednego rejestru opisu jako nadrzędnego; świadectwa istnieją w wielu kodach i mają równy status, a to, co instytucja nazywa „interpretacją", jest jawnie tylko jedną z możliwych lektur. Donna Haraway, mówiąc o wiedzy usytuowanej, dostarcza tu kryterium: każdy opis ma pozycję, a więc plan sytuacyjny powinien ujawnić pozycje, zamiast udawać neutralność. Praktycznie można to zrobić przez kontraktowanie obiegu: kto opisuje, w jakim rejestrze, na jakich zasadach, z jakim prawem autoryzacji i odmowy. To jest narzędzie antyprzechwyceniowe: jeśli nie ma monopolu języka prestiżu, trudniej zamienić uczestników w „dane" potwierdzające z góry ustaloną ramę. Krytyka Spivak działa tu jak ostrzeżenie: mówienie „za" innych często ma formę tłumaczenia na prestiżowy język, który unieważnia cudze świadectwo. Psychoperformans musi wypracować praktykę mówienia „wraz z" i „obok", a nie „zamiast".

Piątym narzędziem jest rygor antyekstrakcyjny w doborze symboli, figur i praktyk rytualnych. W 50.1 nie chodzi jeszcze o pełną dekolonizację praktyk rytualnych (to będzie 50.3), ale trzeba już tu ustanowić zasadę: forma nie może eksploatować źródeł jako dekoracji sensu. Operacyjnie oznacza to, że każdy element o genealogii kulturowej poza własnym kontekstem powinien przejść test odpowiedzialności: czy znamy jego genealogę, czy rozumiemy relacje władzy, czy mamy prawo do użycia, czy użycie jest zwrotne, czy istnieje ryzyko egzotyzacji, czy możemy odmówić użycia, jeśli nie potrafimy tego zrobić bez przemocy epistemicznej. Ten test nie jest moralnym sądem; jest procedurą bezpieczeństwa semantycznego. Psychoperformans może pracować na „magii" rozumianej jako rytualno-performatywna technologia znaczenia, ale musi utrzymać świadomość, że magia jako figura bywa kolonialnie fetyszyzowana: łatwo zamienić ją w „pierwotność" na użytek nowoczesnego podmiotu. Rygor antyekstrakcyjny polega więc także na tym, że plan sytuacyjny jawnie ujawnia translację: zamiast udawać autentyczność, przyznaje, że pracuje na rekontekstualizacji i na odpowiedzialnym przepisaniu sensu w relacji.

Szóstym narzędziem jest kontraktowanie archiwum. W praktyce oznacza to, że dokumentacja jest projektowana jako część planu sytuacyjnego, a nie jako wtórny łup. Kontraktowanie obejmuje prawo odmowy dokumentacji, prawo do anonimizacji, prawo do autoryzacji cytatów i opisów, prawo do wycofania materiału, a także rozdzielenie opisów od interpretacji w obiegu publicznym. Peggy Phelan i Diana Taylor ostrzegały przed utożsamieniem zapisu z rzeczywistością performansu; psychoperformans musi dopowiedzieć: zapis to narzędzie władzy, jeśli nie ma procedur. Kontraktowanie archiwum jest więc narzędziem ochrony podmiotowości po zdarzeniu, wtedy gdy instytucjonalna forma reprezentacji ma największą skłonność do przejęcia sensu.

Te narzędzia układają się w jedną definicję praktyczną: krytyka władzy formy i reprezentacji w psychoperformansie polega na projektowaniu sytuacji, która rozszczelnia przymusy widzialności, czytelności, teleologii, prestiżu, ekstrakcji i archiwizacji. Rozszczelnienie nie oznacza chaosu; oznacza dystrybucję wyboru i odwracalność. Z perspektywy feministycznej, queer i dekolonialnej jest to warunek, by psychoperformans nie był kolejną technologią normy w przebraniu „relacyjności" i „otwartości". Z perspektywy samej metody jest to warunek, by plan sytuacyjny mógł być narzędziem realnej przemiany relacji, a nie tylko formą, która wytwarza intensywność i potem ją sprzedaje jako znaczenie.

50.2. Gościnność i opieka jako zasoby polityczne

50.2 przesuwa akcent z krytyki formy na krytykę infrastruktury relacji, traktując gościnność i opiekę nie jako miękkie wartości towarzyskie ani jako gest dobroczynności, lecz jako zasoby polityczne: technologie dystrybucji bezpieczeństwa, sprawczości i prawa do sensu w sytuacji. W języku teorii społecznej i filozofii politycznej „gościnność" jest zawsze uwikłana w problem progu, granicy i warunku: kto może wejść, na jakich zasadach, jakim kosztem, jak długo, pod czyim spojrzeniem, z jaką możliwością odmowy. Jacques Derrida opisywał napięcie między gościnnością bezwarunkową a gościnnością warunkową, pokazując, że realne praktyki zawsze pracują w szczelinie między ideałem a regulacją, między zaproszeniem a kontrolą. W psychoperformansie ta szczelina jest szczególnie istotna, ponieważ plan sytuacyjny jest właśnie architekturą progów: progu wejścia w przestrzeń, progu wejścia w relację, progu ekspozycji, progu ujawnienia, progu dokumentacji i progu interpretacji. Gościnność w tej perspektywie nie

jest atmosferą, tylko parametryzacją: zestawem procedur, które decydują, czy obecność uczestnika jest realna, czy jest warunkowa w sposób przemocowy, czyli okupiona koniecznością dopasowania się do normy.

Perspektywa etyk troski wprowadza do tego rozdziału pojęciową precyzję, która jest dla psychoperformansu operacyjna. Carol Gilligan, a później Joan Tronto, przesunęły rozumienie moralności z abstrakcyjnych reguł ku relacyjnym zobowiązaniom, pokazując, że troska nie jest prywatnym sentymentem, lecz praktyką podtrzymywania życia i relacji, a więc praktyką polityczną. Tronto rozwijała wielowymiarowy model troski, w którym liczy się nie tylko intencja, ale także kompetencja, odpowiedzialność, responsywność i sprawiedliwa dystrybucja pracy opiekuńczej. Psychoperformans musi przejąć tę logikę wprost: opieka nie jest „nastawieniem" prowadzącego, tylko systemem, który można audytować, korygować i porównywać. Jeśli w planie sytuacyjnym nie istnieją uchwyty bezpieczeństwa, jeśli nie ma procedury przerwania, jeśli nie ma prawa odmowy bez sankcji symbolicznej, jeśli nie ma stref regeneracji, jeśli nie ma ochrony przed przemocą spojrzenia, jeśli nie ma kontraktowania dokumentacji i obiegu wtórnego, to „opieka" pozostaje retoryką. W psychoperformansie opieka jest więc w pierwszym rzędzie inżynierią relacji, a dopiero potem etyką intencji.

To rozpoznanie pozwala odróżnić opiekę od paternalizmu. Paternalizm jest formą władzy, która podszywa się troską: „wiem lepiej, czego potrzebujesz", „zrobię to za ciebie", „ochronię cię kosztem twojej autonomii". Etyki troski, szczególnie w rozwinięciach takich autorek jak Eva Feder Kittay, podkreślają, że zależność i kruchość nie unieważniają podmiotowości, lecz wymagają organizacji wsparcia tak, aby wsparcie nie przechwytywało decyzji. W psychoperformansie przekłada się to na zasadę, że opieka jest kompatybilna z autonomią tylko wtedy, gdy jest proceduralna i odwracalna: uczestnik ma narzędzia sygnalizowania stopu, narzędzia modulowania ekspozycji, narzędzia wyboru kanału ekspresji, narzędzia wycofania się bez tłumaczenia, narzędzia powrotu bez upokorzenia. Opieka bez tych narzędzi staje się miękką kontrolą, a miękka kontrola jest jednym z najtrudniejszych do rozpoznania mechanizmów przemocy formy, bo działa przez „życzliwy przymus".

W perspektywie feministycznej i queer szczególnie ważne jest to, że praca opieki jest zwykle niewidzialna, a przez to nieuznana i niesprawiedliwie rozłożona. Silvia Federici oraz Nancy Fraser, analizując gospodarkę reprodukcji społecznej, wskazywały, że troska jest fundamentem podtrzymywania życia społecznego, ale bywa eksploatowana jako „naturalny" obowiązek kobiet, migrantek, osób z mniejszym kapitałem ekonomicznym i symbolicznym. W polu sztuki analogiczny mechanizm działa w mikroskali instytucji i projektów: „opieka" bywa zrzucana na osoby mniej widzialne, a efekty przypisywane osobom o najwyższym prestiżu. Psychoperformans, jeśli ma traktować opiekę jako zasób polityczny, musi rozumieć ją również jako problem dystrybucji pracy: kto jest operatorem dostępności, kto pilnuje progów, kto dba o strefy regeneracji, kto ponosi koszt emocjonalny konfliktów, kto odpowiada za bezpieczeństwo, kto zostaje z tym sam. W praktyce oznacza to projektowanie ról i odpowiedzialności w planie sytuacyjnym tak, aby praca opieki była jawna, podzielona, wynagradzana i nie mogła być wyparte w retorykę „naturalnej empatii".

W tym punkcie perspektywa studiów nad nauką i technologią wzmacnia argument rozdziału. Annemarie Mol, pisząc o „logice troski", pokazywała, że troska jest praktyką materialną, rozciągniętą w czasie, opartą na korekcie i współdziałaniu, a nie na jednorazowej decyzji; Maria

Puig de la Bellacasa rozwijała ideę „matters of care”, wskazując, że troska jest sposobem organizowania świata, w którym kwestie materialne, afektywne i epistemiczne splatają się nierozdzielnie. Psychoperformans, jako metoda, która pracuje na obiekcie–kluczu i na wielokanałowej kompozycji, jest idealnym polem dla tak rozumianej troski: opieka dotyczy tu jednocześnie materii (obiektów, przestrzeni, dźwięku, światła), afektu (regulacji pobudzenia, bezpieczeństwa relacyjnego) oraz epistemologii (prawa do świadectwa, prawa do interpretacji, ochrony przed przechwyceniem sensu). Gościnność i opieka stają się więc w psychoperformansie narzędziami konstrukcji wiarygodności: bez nich zdarzenie może być intensywne, ale będzie epistemicznie skażone, bo wytworzy świadectwa wymuszone, a nie współtworzone.

Wreszcie, perspektywa queer i feministyczna dopowiada, że gościnność nie jest neutralnym „zaproszeniem”, lecz zawsze jest praktyką władzy nad progiem. Sara Ahmed analizowała, jak instytucje deklarują inkluzywność, a jednocześnie utrzymują „linie” orientacji, które wymagają dopasowania: możesz wejść, o ile będziesz poruszać się po wyznaczonych ścieżkach, o ile nie zmienisz normy, o ile twoja różnica będzie znośna i estetycznie strawna. Psychoperformans, jeśli ma używać gościnności jako zasobu politycznego, musi świadomie rozszczelniać te linie: projektować progi tak, aby wejście nie było warunkowe w sensie normatywnym, oraz projektować formę tak, aby różnica nie musiała się maskować. Gościnność oznacza tu nie tyle „otwarcie drzwi”, ile uznanie prawa uczestnika do własnej trajektorii w sytuacji, do własnego tempa, do własnego sposobu bycia w relacji, także wtedy, gdy ten sposób jest nieczytelny dla normy.

Operacjonalizacja gościnności w psychoperformansie zaczyna się od rozpisania progu jako urządzenia politycznego. Próg nie jest wyłącznie wejściem do sali ani początkiem działania; jest zestawem warunków, które ustanawiają, czy uczestnik jest gościem, współautorem, materiałem, klientem, pacjentem, widzem, świadkiem czy obiektem spojrzenia. W tym sensie plan sytuacyjny musi zawierać „protokół progu”, czyli precyzyjny opis tego, co jest zaproszeniem, a co jest warunkiem, co jest opcją, a co jest przymusem. Derridiańskie napięcie między gościnnością bezwarunkową a warunkową można przełożyć na konkret: bezwarunkowość jest tu ideałem minimalizacji przymusów; warunkowość jest nieusuwalną strukturą bezpieczeństwa, bo każda sytuacja ma reguły. Polityczność polega na tym, czy reguły chronią relację, czy chronią władzę gospodarza. Psychoperformans powinien więc rozróżniać warunki ochronne (np. zakaz przemocy, prawo do odmowy, zasady bezpieczeństwa) od warunków normatywnych (np. presja mówienia, presja ujawnienia, presja „właściwej” interpretacji, presja ekspozycji). Gościnność jako zasób polityczny polega na maksymalizacji pierwszych i minimalizacji drugich, przy jednoczesnym utrzymaniu czytelności.

To prowadzi do kluczowego przekształcenia roli prowadzącego: z „autora zdarzenia” w operatora infrastruktury gościnności. W tradycji psychologii relacji z obiektem Donald Winnicott pisał o „holding environment”, środowisku podtrzymującym, które umożliwia spontaniczność bez lęku przed rozpadem; Wilfred Bion opisywał „containment” jako zdolność systemu relacyjnego do przyjmowania i przetwarzania trudnych stanów bez ich zwrotnej eskalacji. Psychoperformans nie jest terapią, ale projektuje analogiczne funkcje środowiska: ma utrzymywać przestrzeń, w której intensywność nie staje się przemocą, a różnica nie staje się wstydem. Operator gościnności nie polega na tym, że „jest miły”, lecz na tym, że zarządza progami i korektą: potrafi zatrzymać proces, potrafi zmienić parametry kanałów, potrafi

przesunąć ognisko uwagi, potrafi rozproszyć presję spojrzenia, potrafi uznać odmowę jako pełnoprawny akt. W języku badań organizacyjnych Amy Edmondson mówi się o psychological safety jako warunku uczenia się i ryzyka bez upokorzenia; w psychoperformansie analogicznie, bezpieczeństwo psychologiczne jest warunkiem pracy na sensie, bo bez niego uczestnik przechodzi w tryb obrony lub maskowania, a wtedy świadectwo staje się wymuszone.

Z punktu widzenia planu sytuacyjnego gościnność buduje się poprzez architekturę wyboru. Najprostsza zasada brzmi: uczestnik musi mieć realne ścieżki bycia w zdarzeniu o różnej intensywności i różnej ekspozycji, a żadna z tych ścieżek nie może być stygmatyzowana jako „gorsza". To jest wprost konsekwencja poprzedniego rozdziału o dostępności, ale w 50.2 staje się to polityką opieki: nie tylko eliminujemy bariery, lecz aktywnie rozdzielamy sprawczość. Konkretnie oznacza to projektowanie stref: strefy obserwacji bez ekspozycji, strefy działania z niską intensywnością, strefy działania z wyższą intensywnością, strefy regeneracji; oznacza to także zaprojektowanie sygnałów stopu i sygnałów powrotu, które nie wymagają języka prestiżu. W psychoperformansie szczególną rolę pełni obiekt–klucz: może stać się materialnym interfejsem opieki. Obiekt–klucz może kodować prawo do przerwy (poprzez prosty gest odłożenia lub odwrócenia), może kodować zgodę i odmowę (poprzez ustawienie, które jest widoczne, ale nie spektakularne), może kodować przejście między strefami (poprzez przeniesienie obiektu jako sygnał zmiany). To jest opieka zakodowana w materii: nie w retoryce, lecz w affordancjach. Właśnie dlatego w psychoperformansie opieka może być precyzyjna: jest wbudowana w kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, a nie dopowiadana „na końcu".

Istotnym wymiarem opieki jako zasobu politycznego jest język, ale rozumiany nie jako styl, tylko jako protokół relacyjny. W praktykach mediacyjnych i komunikacyjnych, takich jak Nonviolent Communication Marshalla Rosenberga, podkreśla się odróżnienie obserwacji od oceny, prośby od żądania, a także uznanie potrzeb bez wymuszania narracji. Psychoperformans może potraktować te rozróżnienia jako element planu sytuacyjnego, zwłaszcza w momentach negocjacji granic i w momentach konfliktu. Gościnność nie jest kompatybilna z językiem, który zawstydza odmowę albo interpretuje ją jako problem. Jeśli uczestnik mówi „nie", a sytuacja odpowiada „spróbuj jeszcze", władza formy natychmiast zmienia opiekę w przymus. Dlatego protokół językowy powinien wprost zawierać formuły uznania odmowy bez dociekania: odmowa nie wymaga uzasadnienia; przerwa nie wymaga tłumaczenia; milczenie nie wymaga interpretacji. Tego typu protokół nie jest banalny, bo w instytucjach kultury działa silna presja performatywności: uczestnik ma „wnosić", „odpowiadać", „uczestniczyć" w sposób widoczny. Opieka jako zasób polityczny polega na rozbrojeniu tej presji.

Polityczność opieki ujawnia się także w jej ekonomii. Federici i Fraser uczyły, że troska jest pracą, a praca troski bywa wyzyskiwana przez systemy prestiżu; w polu sztuki ryzyko jest analogiczne: „opieka" może stać się niewidzialnym kosztem osób o mniejszym kapitale, osób feminizowanych, osób w rolach pomocniczych. Psychoperformans, jeśli chce być metodą, a nie retoryką, musi wprowadzić dystrybucję pracy opieki jako element planu sytuacyjnego: kto jest operatorem progów, kto monitoruje obciążenie kanałów, kto wspiera wycofanie, kto mediuję konflikt, kto ma mandat do zatrzymania procesu, kto odpowiada za logistykę regeneracji, kto odpowiada za dokumentację i jej kontraktowość. To jest również kwestia kompetencji: opieka nie polega na intuicji, tylko na umiejętności czytania sygnałów przeciążenia i na umiejętności korekty parametrów środowiska. W praktykach „trauma-informed" podkreśla się znaczenie

przewidywalności, wyboru, współpracy, bezpieczeństwa i empowermentu; psychoperformans nie musi przejmować klinicznych języków, ale może przejąć strukturę: przewidywalność przejść, wielość ścieżek, współustalanie reguł, ochrona przed przymusem, wzmacnianie sprawczości.

W polu sztuki istnieją wyraziste precedensy, które pokazują, że opieka i gościnność mogą stać się samą materią praktyki, nie dodatkiem. Mierle Laderman Ukeles, formułując Manifesto for Maintenance Art (1969), uczyniła widzialną pracę podtrzymania jako politykę: „maintenance" nie jest tłem, lecz jest tym, co umożliwia życie i instytucje. Suzanne Lacy w swoich projektach społecznie zaangażowanych budowała sytuacje, w których relacja i odpowiedzialność są centralne, a nie dekoracyjne. Tania Bruguera, mówiąc o arte útil, przesuwała sztukę w stronę narzędzia społecznego, które działa w realnych relacjach władzy; niezależnie od oceny poszczególnych projektów, istotne jest tu rozpoznanie, że infrastruktura uczestnictwa jest formą polityczną. Psychoperformans, pracując na poziomie mikrosytuacji, może wziąć z tych tradycji jedno kryterium: opieka jest realna tylko wtedy, gdy jest widzialna jako praca i gdy jest rozliczalna jako procedura. Gościnność jest realna tylko wtedy, gdy obejmuje prawo odmowy i prawo do nieuczestniczenia w dominujących trybach sensu.

Domknięcie 50.2 wymaga postawienia granicy wobec dwóch częstych fałszywych rozwiązań: po pierwsze, wobec „opiekuńczego pacyfikowania konfliktu", w którym troska staje się narzędziem uciszania różnicy; po drugie, wobec „gościnności-asymilacji", w której zaproszenie jest w praktyce propozycją dopasowania się do normy. Perspektywa feministyczna, queer i dekolonialna uczy, że opieka i gościnność są zasobami politycznymi tylko wtedy, gdy obejmują możliwość sporu, odmowy, korekty i zmiany reguł, a nie tylko komfort powierzchowny. W psychoperformansie, który pracuje na relacji i na obiekcie–kluczu, te kwestie są szczególnie widoczne: forma sytuacji może albo wytwarzać przestrzeń dla konfliktu jako danych projektowych, albo natychmiast go neutralizować, by utrzymać płynność zdarzenia i jego późniejszą reprezentowalność w języku instytucji.

Pierwszym krokiem jest więc zdefiniowanie konfliktu jako elementu infrastruktury, a nie jako porażki. W tradycjach participatory design konflikt jest jawny, bo interesy są jawne; w etykach troski konflikt jest nieusuwalny, bo potrzeby są różne, a zasoby ograniczone. Psychoperformans musi to przyjąć: różnica progów sensorycznych, różnica potrzeb ekspozycji, różnica stosunku do dotyku, różnica preferencji językowych, różnica tempa, różnica w rozumieniu symbolu i praktyki rytualnej – wszystko to generuje konflikty, które nie dają się rozwiązać „dobrą atmosferą". Opieka jako zasób polityczny polega na tym, że konflikt ma procedurę: są sygnały zatrzymania, są strefy renegocjacji, jest mandat do korekty parametrów (światło, dźwięk, organizacja przestrzeni), jest rola mediacyjna, która nie jest władzą interpretacyjną, lecz jest operatorem bezpieczeństwa. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny zawiera momenty, w których jawnie można powiedzieć: „zmieniamy warunki", „zatrzymujemy", „przenosimy ognisko uwagi", „zawieszamy symbol", „zmieniamy intensywność". Jeśli psychoperformans nie ma takich momentów, konflikt będzie rozwiązywany przemocą miękką: poprzez presję grupy, przez zawstydzanie odmowy, przez interpretacyjne przejęcie reakcji, przez „uśmiech" jako narzędzie dominacji.

Drugim krokiem jest przyjęcie zasady nie-heroicznej opieki. W kulturze sztuki często premiuje się opiekę spektakularną: charyzmatyczny prowadzący, „wielkie serce", intensywne wyznania, dramatyczne gesty solidarności. Z perspektywy etyk troski jest to podejrzane, bo heroizacja

maskuje systemową eksploatację i utrwala zależność od jednej osoby. Psychoperformans powinien zatem traktować opiekę jako system o niskiej zależności od jednostki: role są rozproszone, procedury są czytelne, kompetencje są dzielone, a decyzje o bezpieczeństwie nie są podejmowane w oparciu o charyzmę, tylko o protokoły. Nie-heroiczna opieka oznacza również, że troska jest rozliczalna: można powiedzieć, co zadziałało, co nie, gdzie pojawiła się przemoc, jakie parametry trzeba zmienić. To jest polityczne, bo odrywa opiekę od moralnej aury i umieszcza ją w polu odpowiedzialności.

Trzecim krokiem jest polityka progu jako polityka odmowy. Gościnność w psychoperformansie nie polega na tym, że „wszyscy są mile widziani", lecz na tym, że nikt nie jest zmuszany do asymilacji. Sara Ahmed pokazywała, że instytucjonalna inkluzywność często działa jak warunek: możesz być tutaj, o ile nie zakłócisz normy. Gościnność jako zasób polityczny w psychoperformansie wymaga zatem wprost wbudowanego prawa do zakłócenia rozumianego nie jako przemoc, lecz jako odmowa dopasowania. Oznacza to ochronę nieczytelności, ochronę milczenia, ochronę alternatywnej ekspresji, ochronę czasu. Oznacza to również, że plan sytuacyjny nie wymusza jednego reżimu uczestnictwa: nie ma jednej „właściwej" ścieżki, której niepodjęcie będzie uznane za brak zaangażowania. Gościnność-asymilacja w praktyce objawia się przez drobne sygnały: premiowanie tych, którzy mówią; docenianie tych, którzy wchodzą w ekspozycję; traktowanie przerwy jako problemu; traktowanie odmowy jako sabotażu. Psychoperformans, traktując gościnność jako zasób polityczny, musi te sygnały eliminować przez projektowanie: przez strefy, przez alternatywne role, przez uznanie odmowy jako pełnoprawnego udziału, przez kontraktowanie dokumentacji i interpretacji.

Czwartym krokiem jest włączenie obiektu–klucza w infrastrukturę opieki w sposób, który nie fetyszyzuje bezpieczeństwa. Bezpieczeństwo bywa fetyszem, gdy staje się ideologią „braku ryzyka", która w praktyce blokuje sprawczość. Opieka w psychoperformansie jest kompatybilna z ryzykiem tylko wtedy, gdy ryzyko jest odwracalne i negocjowane. Obiekt–klucz może tu działać jak regulator: może kodować stop, pauzę, zmianę intensywności, przejście do strefy regeneracji; może też kodować powrót, ale powrót nie może być wymuszeniem. Materialny interfejs opieki ma tę przewagę, że omija prestiż języka: uczestnik nie musi tłumaczyć, co przeżywa, by skorzystać z prawa korekty. Jednocześnie, żeby nie fetyszyzować bezpieczeństwa, plan sytuacyjny powinien dopuścić, że uczestnik może świadomie wybrać intensywność, o ile ma uchwyty wycofania. Opieka jako zasób polityczny polega więc na dystrybucji praw do ryzyka: kto może ryzykować i na jakich warunkach, oraz kto ponosi koszty, jeśli ryzyko okaże się przemocą.

Piątym krokiem jest ochrona obiegu wtórnego jako integralna część gościnności. Jeśli dokumentacja, opis kuratorski, raport lub publikacja przejmują sens zdarzenia i unieważniają świadectwa, opieka zostaje złamana po fakcie. Dlatego gościnność musi obejmować również prawo do bycia niearchiwizowanym, prawo do anonimizacji, prawo do autoryzacji cytatów, prawo do wycofania materiału, a także prawo do współopisu w obiegu publicznym. To jest polityczne, bo instytucje kultury często traktują dokumentację jako oczywiste prawo gospodarza. Psychoperformans, jeśli chce być metodą na światowym poziomie, musi uznać, że prawo gospodarza kończy się tam, gdzie zaczyna się autonomia gościa. Gość nie jest surowcem do budowania kapitału symbolicznego projektu. To jest rdzeń opieki jako zasobu politycznego: troska jest także troską o to, jak sens będzie krążył, kto go będzie używał, komu będzie służył.

W konsekwencji 50.2 można domknąć definicją operacyjną: gościnność i opieka w psychoperformansie są zasobami politycznymi wtedy, gdy są proceduralne, rozliczalne, odwracalne i kontraktowe, a ich celem jest dystrybucja sprawczości, a nie wygładzenie zdarzenia. Proceduralność oznacza protokoły progu, odmowy, pauzy, powrotu i renegocjacji. Rozliczalność oznacza jawność ról i dystrybucji pracy opieki. Odwracalność oznacza, że intensywność nigdy nie jest przymusem, a ekspozycja nigdy nie jest walutą. Kontraktowość oznacza, że obieg wtórny nie jest przejęciem, tylko wspólnie ustalonym sposobem krążenia sensu. Dopiero wtedy psychoperformans może realnie praktykować gościnność jako opór wobec normatywnych reżimów reprezentacji i wobec miękkich form przemocy, które w kulturze często ukrywają się pod nazwą „inkluzywności".

50.3. Dekolonizacja praktyk rytualnych i ruchu

50.3 wprowadza najbardziej wymagający, a zarazem najbardziej nadużywany w polu sztuki i praktyk somatycznych rejestr krytyczny: dekolonizację. W psychoperformansie, który operuje planem sytuacyjnym, pracą na obiekcie–kluczu oraz na rytualno-performatywnych technologiach znaczenia, dekolonizacja nie może zostać potraktowana jako estetyka „inspiracji" ani jako retoryczna przyprawa wzmacniająca aurę autentyczności. Dekolonizacja jest tu kategorią o ostrych konsekwencjach epistemologicznych i politycznych, bo dotyczy samego sposobu wytwarzania wiedzy i sensu, a więc dotyczy także tego, w jaki sposób ruch, rytuał, symbol i praktyka zostają wyjęte z relacji, przepisane na język prestiżu i włączone do obiegu kapitału kulturowego. Aníbal Quijano opisywał kolonialność jako trwały porządek władzy przenikający pracę, rasę i epistemologię; Walter D. Mignolo rozwijał tę diagnozę w stronę krytyki uniwersalizmu jako mechanizmu podporządkowania; Nelson Maldonado-Torres dopowiadał kolonialność bycia jako doświadczenie dehumanizacji i hierarchizacji samej możliwości bycia uznanym za podmiot. W psychoperformansie oznacza to, że „rytuał" i „ruch" nie są neutralnymi zasobami formy: są historycznie obciążonymi polami, w których reprodukuje się albo rozszczelnia kolonialny podział na „wiedzę" i „wierzenie", „metodę" i „przesąd", „technikę" i „folklor", „ciało cywilizowane" i „ciało egzotyczne". Dekolonizacja w 50.3 będzie więc rozumiana jako praca na warunkach użycia: kto ma prawo przenosić praktyki, na jakich zasadach, z jaką zwrotnością, z jaką odpowiedzialnością, i przede wszystkim z jaką gotowością do odmowy użycia, gdy nie da się uniknąć przemocy epistemicznej.

W tym miejscu konieczne jest doprecyzowanie, że „dekolonizacja" w sensie ścisłym nie jest synonimem różnorodności ani inkluzywności. Eve Tuck i K. Wayne Yang w tekście Decolonization is not a metaphor ostrzegali przed metaforyzacją dekolonizacji jako ogólnej etyki wrażliwości, która pozwala instytucjom i praktykom symbolicznie się oczyścić bez realnej zmiany relacji władzy. Psychoperformans nie jest programem polityki państwowej ani ruchem restytucji ziemi, ale właśnie dlatego musi być szczególnie ostrożny: łatwo tu o „kolonialność miękką", czyli o ekstrakcję symboli i praktyk pod pozorem emancypacji. Dekolonizacja w psychoperformansie musi więc oznaczać co najmniej trzy rzeczy naraz: po pierwsze, rozpoznanie genealogii praktyk ruchowych i rytualnych oraz ich związku z przemocą reprezentacji; po drugie, rozpoznanie ekonomii obiegu, w której praktyka staje się towarem lub prestiżem; po trzecie, ustanowienie procedur odpowiedzialnego użycia, które nie redukują się do deklaracji „szacunku". W przeciwnym razie plan sytuacyjny stanie się narzędziem kolonizacji sensu: będzie przejmował cudze repertuary władzą nazwania i opisu.

W tradycji antropologii rytuału i religii problem ten jest znany od dawna, choć języki diagnozy się zmieniały. Victor Turner analizował rytuał jako proces i jako strukturę liminalną, ale późniejsze krytyki zwracały uwagę, że romantyzowanie liminalności bywa ślepe na relacje władzy i na warunki produkcji „wspólnoty". Talal Asad pokazywał, że kategoria „religii" sama jest produktem historii europejskiej i kolonialnej, a więc przenoszenie praktyk do uniwersalnych kategorii bywa przemocą epistemiczną. Catherine Bell krytykowała esencjalizowanie rytuału, wskazując na praktyki rytualizacji jako sposoby wytwarzania porządku i różnicy. Psychoperformans, jeśli używa rytualizacji jako technologii znaczenia, musi uwzględnić tę lekcję: rytuał nie jest „dodatkiem duchowym" do działania, tylko jest sposobem organizowania hierarchii, pamięci, progu i autorytetu. To samo dotyczy ruchu: ruch nie jest „naturalny", lecz jest kodowany społecznie, historycznie i instytucjonalnie, a jego legitymizacja (co uchodzi za „technikę", a co za „dzikość", co za „terapię", a co za „taniec") bywa elementem kolonialnego porządku wiedzy.

W praktykach współczesnych najczęstszą formą kolonialności w obszarze rytuału i ruchu jest ekstrakcja, czyli wyjęcie praktyki z relacji, a następnie jej rebranding jako uniwersalnej metody samodoskonalenia. Widać to w globalnym przemyśle jogi, który często przepisuje złożone genealogie tradycji indyjskich na język fitnessu i dobrostanu, produkując jednocześnie wyobrażenie „ponadkulturowej" techniki ciała; Andrea Jain pokazywała, jak nowoczesna joga w obiegu zachodnim staje się towarem i ideologią. Widać to również w komercjalizacji mindfulness, którą Ronald Purser krytykował jako McMindfulness, czyli redukcję praktyk medytacyjnych i etycznych do narzędzia adaptacji do systemu, bez pytania o warunki cierpienia i nierówności. Widać to w popkulturowym „szamanizmie" i w nadużyciach wobec praktyk rdzennych, gdzie obrzędy i symbole bywają odrywane od wspólnoty i odpowiedzialności, a następnie sprzedawane jako doświadczenie intensywności; dramatycznym ostrzeżeniem pozostaje śmiertelny incydent z 2009 roku w Arizonie, gdy komercyjnie zorganizowana imitacja „sweat lodge" zakończyła się zgonami uczestników, ujawniając, że przemoc kolonialna może powracać jako banalna niekompetencja i zawłaszczenie przebrane za duchowość. Te przykłady są istotne, bo pokazują, że problem nie dotyczy jedynie wrażliwości symbolicznej. Dotyczy bezpieczeństwa, odpowiedzialności i realnych skutków przenoszenia praktyk bez kontekstu.

Psychoperformans, jako metoda, ma tu szczególny obowiązek ostrożności z dwóch powodów. Po pierwsze, ponieważ praca na obiekcie–kluczu i rytualizacja gestu mogą bardzo szybko wytworzyć aurę „autentycznego rytuału", nawet jeśli materiał jest w istocie synkretyczną kompozycją. Po drugie, ponieważ psychoperformans deklaruje skuteczność w porządku relacji i znaczenia, a więc jest podatny na pokusę legitymizacji poprzez „źródła" postrzegane jako bardziej pierwotne, bardziej archaiczne, bardziej prawdziwe. To jest klasyczna pułapka orientalizmu w sensie Edwarda Saida: „inny" staje się magazynem sensów dla nowoczesnego podmiotu, który nie musi rozliczać się z relacji władzy, bo opowiada o tym w języku zachwytu. Gayatri Chakravorty Spivak dopowiada, że nawet „dobre intencje" mogą być narzędziem przemocy, jeśli aparat reprezentacji tłumaczy cudze praktyki na język własnej władzy, nie dopuszczając autonomii źródła. W psychoperformansie przekłada się to na prostą regułę metodologiczną: jeśli praktyka lub symbol mają zostać użyte jako operator znaczeń, trzeba rozpoznać, czy ich użycie nie polega na tym, że prowadzący i instytucja przejmują prawo do nazwania tego, co „to naprawdę znaczy", podczas gdy źródło staje się dekoracją.

Dekolonizacja praktyk rytualnych i ruchu w psychoperformansie musi więc zacząć się od rozróżnienia między dialogiem a ekstrakcją. Dialog oznacza, że praktyka jest osadzona w genealogii, że uznaje się jej usytuowanie, że nie udaje się „uniwersalności", że utrzymuje się zwrotność i odpowiedzialność, a przede wszystkim że istnieje możliwość odmowy: odmowy użycia figury, odmowy użycia gestu, odmowy użycia nazwy, jeśli nie ma warunków, by zrobić to bez przemocy epistemicznej. Ekstrakcja oznacza natomiast, że praktyka jest traktowana jak surowiec semantyczny: bierze się z niej intensywność i aurę, a oddaje się jej ciszę. Plan sytuacyjny psychoperformansu musi zostać zbudowany tak, aby ten wybór był jawny i kontrolowalny, a nie intuicyjny i „estetyczny". Dopiero na tej podstawie można przejść do kryteriów i procedur dekolonizacyjnych, które nie będą moralną dekoracją, lecz będą realnym instrumentarium projektowania: genealogicznym audytem, zasadą zwrotności, protokołem zgody i autoryzacji, praktyką sytuowania języka, oraz technikami pracy z ruchem, które nie kolonizują ciała poprzez narzucenie normy „autentyczności" ani normy „wyzwolenia".

Jeżeli dekolonizacja ma w psychoperformansie znaczyć cokolwiek więcej niż retoryczną higienę, musi zostać ujęta jako rygor metodologiczny, a nie jako styl. Najbardziej elementarny rygor dotyczy genealogii: zanim jakikolwiek gest, figura, nazwa praktyki lub „rytuał" zostaną wpisane w plan sytuacyjny, należy rozpoznać, z jakiej tradycji pochodzą, jakie mają usytuowanie społeczne i historyczne, komu służyły, komu służą, jakie konflikty i relacje władzy były wpisane w ich transmisję, a także jakie są współczesne spory o ich zawłaszczanie. W dekolonialnych metodologiach badawczych Linda Tuhiwai Smith pokazała, że sama procedura „zbierania" i „przepisywania" wiedzy bywa kolonialna, bo reprodukuje asymetrię: ktoś ma prawo pytać, klasyfikować i nazywać, a ktoś ma tylko dostarczać materiału. Psychoperformans, jeśli traktuje ruch i rytuał jako repertuar, musi więc zacząć od autokrytyki własnego aparatu: czy nie działa jak instytucja ekstrakcyjna, która z cudzej praktyki bierze intensywność, a oddaje jej jedynie wzmiankę. W planie sytuacyjnym rygor genealogii oznacza nie „krótkie wspomnienie źródła", ale decyzję projektową: czy dana figura jest w ogóle dopuszczalna, czy wymaga ograniczeń, czy wymaga przeformułowania, czy wymaga rezygnacji. Najbardziej dojrzałą formą dekolonizacji jest właśnie kompetencja rezygnacji, bo rezygnacja jest narzędziem odmowy kolonialnej pokusy „wszystko można wziąć i przetworzyć".

Drugim rygorem jest sytuowanie własnej pozycji i języka. Donna Haraway pisała o wiedzy usytuowanej, ale w 50.3 to sytuowanie musi zostać rozszerzone: nie tylko „skąd mówię", lecz także „jakim prawem mówię" oraz „co mój język robi z cudzą praktyką". Talal Asad przekonywał, że kategorie takie jak „religia" czy „rytuał" nie są neutralnymi pojemnikami, lecz historycznie uformowanymi narzędziami klasyfikacji, często splecionymi z projektem europejskiej nowoczesności i kolonialnego zarządzania różnicą. W psychoperformansie oznacza to, że samo nazwanie czegoś „rytuałem", „szamanizmem", „praktyką energii", „ceremonią" może być już przemocą semantyczną, bo ustawia praktykę w polu egzotyki, „pierwotności" albo „alternatywnej duchowości" na użytek nowoczesnego podmiotu. Dekolonizacja wymaga zatem praktyki językowej, która unika esencjalizacji i nie udaje uniwersalności: zamiast mówić „to jest rytuał X", plan sytuacyjny powinien raczej ujawniać, że mamy do czynienia z autorską rytualizacją, z kompozycją semiotyczną, z pracą na progu, z rekontekstualizacją gestu. To nie jest „wybieg", tylko uczciwość epistemologiczna: psychoperformans może korzystać z logiki rytualizacji (Catherine Bell), ale nie może symulować uprawnienia do bycia depozytariuszem cudzej tradycji.

Trzecim rygorem jest zwrotność, czyli odpowiedzialność w obiegu materialnym i symbolicznym. W dekolonialnym myśleniu o „kolonialności wiedzy" zwrotność jest próbą przecięcia logiki jednostronnego przepływu: centrum bierze, peryferie tracą. Arturo Escobar, pisząc o pluriversum i politykach relacyjnych, podkreślał, że alternatywą dla uniwersalizmu jest nie tyle „wielokulturowa dekoracja", ile relacyjna ontologia i odpowiedzialność za sieci powiązań. Dla psychoperformansu zwrotność musi stać się narzędziem konstrukcji planu sytuacyjnego: jeżeli pojawia się odniesienie do tradycji, gestu, symbolu czy praktyki, to plan powinien zawierać mechanizm zwrotu, nawet jeśli jest on realizowany skromnie. Zwrot nie oznacza automatycznie finansowej transakcji; oznacza uznanie źródła jako podmiotu relacji, a nie jako magazynu sensów. W sztuce współczesnej, która często cyrkuluje w polu prestiżu, brak zwrotności najczęściej ujawnia się w tym, że to prowadzący i instytucja gromadzą kapitał symboliczny, podczas gdy „źródło" pozostaje jedynie egzotycznym tropem w opisie. Dekolonizacja w psychoperformansie wymaga więc, by prawo do sensu nie było jednostronne: by nie tylko brać, lecz także oddawać, nie tylko mówić o, lecz także słuchać i uznawać możliwość sprzeciwu.

Czwartym rygorem jest protokół zgody i autoryzacji, rozumiany szerzej niż potoczna „zgoda na użycie". W kontekście dekolonialnym zgoda jest zawsze problemem władzy: kto ma prawo jej udzielić, czy zgoda jest indywidualna czy wspólnotowa, czy jest świadoma, czy jest odwracalna, czy jest wolna od presji ekonomicznej i prestiżowej. Psychoperformans, jako metoda autorska, nie jest w stanie w każdym przypadku wejść w formalne relacje autoryzacyjne z depozytariuszami praktyk, i właśnie dlatego powinien wprowadzić zasadę ostrożności: im mniej realnej autoryzacji, tym większa odpowiedzialność za ograniczenie roszczeń i za unikanie imitacji „sakralnej" formy. To jest szczególnie ważne w obszarach, gdzie nadużycia są powszechne: w „neo-szamańskich" pakietach warsztatowych, w turystyce enteogenicznej, w komercyjnych imitacjach obrzędów, w estetyzacji praktyk rdzennych, w których wspólnotowy kontekst i etyczne warunki zostają zastąpione przez doświadczenie intensywności. Psychoperformans musi wprost odróżnić użycie rytualizacji jako technologii znaczenia od przejęcia rytuału jako „autentycznej" praktyki. Jeżeli nie potrafi utrzymać tego rozróżnienia, powinien zrezygnować z danego materiału, bo ryzyko kolonialnej przemocy jest wtedy strukturalne, nie incydentalne.

Piątym rygorem jest bezpieczeństwo, rozumiane nie tylko somatycznie, ale także epistemicznie i kulturowo. W polu ruchu i rytuału bezpieczeństwo bywa fałszowane na dwa sposoby: albo przez romantyzowanie ryzyka jako „inicjacji", albo przez neutralizowanie konfliktu w imię „dobrej energii". Dekolonialna ostrożność wymaga trzeciej drogi: uznania, że intensywność nie jest dowodem prawdy, a rytualizacja nie daje prawa do zawieszenia krytyki. W psychoperformansie, gdzie obiekt–klucz i wielokanałowa kompozycja mogą wytworzyć silne stany afektywne, bezpieczeństwo oznacza utrzymanie odwracalności, prawa do pauzy, prawa do odmowy, a także zakaz przymusowej interpretacji doświadczeń w rejestrze duchowym. Innymi słowy: psychoperformans może pracować na „magii" jako rytualno-performatywnej technologii znaczenia, ale nie może narzucać ontologii tej magii jako faktu, bo narzucenie ontologii jest formą władzy. Dekolonizacja w tym punkcie polega na odmowie kolonizacji cudzej duchowości i odmowie kolonizacji uczestnika przez autorytatywną interpretację: doświadczenie może być opisane, ale nie może być zawłaszczone jako dowód na „prawdę tradycji", zwłaszcza jeśli tradycja jest tylko estetycznie przywołana.

Z tych rygorów wyłania się kryterium, które jest najbardziej praktyczne: w psychoperformansie dekolonizacja nie polega na „poszerzaniu repertuaru", lecz na redukcji ekstrakcyjności planu sytuacyjnego. Plan sytuacyjny powinien działać tak, aby minimalizować przemoc reprezentacji, minimalizować fetyszyzację „innego" oraz minimalizować ekonomię prestiżu, która zamienia cudze praktyki w dekorację autorskiej skuteczności. Konkretnie: zamiast importować „rytuały", psychoperformans powinien projektować własne rytualizacje, jawnie sytuowane, jawnie kontraktowane, osadzone w lokalnej genealogii performansu i w odpowiedzialności wobec źródeł inspiracji; zamiast udawać autentyczność, powinien praktykować rekontekstualizację i odmowę; zamiast produkować opowieść o „pierwotności", powinien produkować narzędzia relacji, w których sens nie jest wzięty, tylko jest współwytworzony. Dopiero wtedy można przejść do szczegółowego problemu ruchu: jak dekolonizować techniki ciała i repertuary ruchowe, aby nie narzucały normy „wyzwolenia" ani normy „prawidłowej techniki", a jednocześnie by nie popadały w estetykę przypadkowości, która często maskuje dominację najbardziej uprzywilejowanych ciał. Ten wątek wymaga osobnego doprecyzowania, bo kolonialność ruchu działa często poprzez instytucjonalne standardy treningu, poprzez hierarchie techniki i poprzez przemoc czytelności ciała w przestrzeni performatywnej.

Jeżeli przenieść dekolonizację z poziomu ogólnych rygorów na poziom ruchu, ujawnia się obszar szczególnie podatny na kolonialność, bo w ruchu kolonialność działa nie tylko przez „zapożyczenia", lecz przez standardy techniki, przez reżimy treningu, przez hierarchie dyscypliny i przez kulturowe protokoły tego, co uznaje się za ciało wiarygodne. Ruch w polu sztuk performatywnych bywa traktowany jako „uniwersalny język", ale to właśnie uniwersalizm jest jednym z klasycznych wehikułów kolonialności wiedzy: usuwa genealogie, usuwa konflikty, usuwa różnicę, a w zamian daje pozorną neutralność, która w praktyce uprzywilejowuje dominujące kody. W psychoperformansie nie wystarczy więc „unikać zawłaszczeń" rozumianych wąsko jako kopiowanie egzotycznych gestów. Trzeba rozpoznać, że kolonialność ruchu jest zakodowana także w sposobie, w jaki instytucje i tradycje treningu mówią o „poprawności", „czystości", „kontroli", „pięknie", „ekspresji" i „wyzwoleniu", a także w tym, jakie ciała uznaje się za profesjonalne, a jakie za „amatorskie", „niezdyscyplinowane" albo „niewiarygodne".

W badaniach nad tańcem i performansem wielokrotnie podkreślano, że choreografia nie jest wyłącznie estetyką, lecz jest także polityką organizacji ciała w czasie i przestrzeni. André Lepecki pisał o choreografii jako o aparacie porządkowania ruchu, a Susan Leigh Foster analizowała, jak dyskursy tańca konstruują ciało jako tekst i jako normę. Dekolonizacja ruchu w psychoperformansie musi więc działać na poziomie aparatu, nie na poziomie ornamentu. Aparat obejmuje między innymi: kto inicjuje ruch, kto ma prawo zatrzymać ruch, kto decyduje o tempie, kto decyduje o tym, czy ruch ma być „czytelny", czy może pozostać idiosynkratyczny, kto ma prawo do błędu, kto ma prawo do odmowy, kto ma prawo do nieuczestniczenia w danym reżimie ekspresji. To są pytania stricte polityczne, bo odpowiadają za dystrybucję sprawczości, a dystrybucja sprawczości jest rdzeniem zarówno feministycznej etyki troski (Joan Tronto), jak i queerowej krytyki normy (Judith Butler).

Jednym z najbardziej zdradliwych mechanizmów kolonialności w ruchu jest przemoc „naturalizacji": przekonanie, że technika jest neutralna, a dyscyplina jest jedynie warunkiem sztuki. W praktyce dyscyplina bywa narzędziem selekcji klasowej, rasowej i płciowej, bo

premiuje takie ciało, które może bezpiecznie i długotrwale znosić określony reżim treningu, określony reżim bólu i określony reżim hierarchii. W tym sensie dekolonizacja ruchu wymaga od psychoperformansu, by plan sytuacyjny nie instalował „ukrytej akademii": nie wytwarzał sytuacji, w której jedyną drogą do uczestnictwa jest wejście w normatywny trening. Psychoperformans nie jest szkołą techniki, lecz metodą pracy na relacji i znaczeniu; w konsekwencji jego praca z ruchem powinna być konstruowana jako praca z repertuarem możliwych relacji, nie jako weryfikacja sprawności. To oznacza przesunięcie z ideału „poprawności ruchu" na ideał „odwracalności ruchu" i „negocjowalności ruchu": ruch może być mały, ruch może być zastępczy, ruch może być obiektowy, ruch może być przestrzenny bez gestu, ruch może być ciszą ciała, jeśli cisza jest świadomą modalnością uczestnictwa, a nie wykluczeniem.

Dekolonizacja w obszarze ruchu dotyka także problemu „repertuarów źródłowych", czyli tego, skąd psychoperformans czerpie wzorce przejścia, powtórzenia, rytmizacji i intensyfikacji. W historii europejskiej awangardy i neoawangardy istnieje cały nurt, w którym artyści i pedagodzy traktowali „inne" tradycje ruchu jako zasób odnowy dla Zachodu; Jerzy Grotowski i Eugenio Barba budowali projekty poszukiwania „źródeł" i „przedekspresji", co z jednej strony wytworzyło ważny język o praktyce, z drugiej zaś zostało ostro krytykowane w debatach o teatrze międzykulturowym, między innymi przez Rustoma Bharuchę, za ryzyko asymetrycznej ekstrakcji i za romantyzowanie „pierwotności". Psychoperformans, świadomie zakorzeniony w europejskich tradycjach performance art i live art, powinien utrzymać podwójny rygor: po pierwsze, nie udawać dostępu do „źródeł" jako uniwersalnej prawdy o ciele; po drugie, nie budować własnej legitymizacji poprzez mitologizację obcych repertuarów. W praktyce oznacza to, że jeśli plan sytuacyjny odwołuje się do jakiejkolwiek tradycji ruchowej spoza własnego kontekstu, powinien robić to w trybie jawnej rekontekstualizacji, a nie w trybie imitacji; zamiast „przywołania rytuału", raczej „kompozycja progu" i „rytualizacja przejścia" oparta na autorskiej strukturze, która nie rości sobie prawa do autentyczności.

Tu pojawia się w psychoperformansie kluczowe zadanie: wytworzyć ruch, który jest dekolonialny nie dlatego, że jest „inny", lecz dlatego, że zmienia relacje władzy w sytuacji. Ruch dekolonialny w tym sensie jest ruchem, który nie kolonizuje ciała uczestnika przez narzucenie normatywnego scenariusza emancypacji. W polu sztuki i warsztatów często spotyka się przemocowe hasła „wyzwolenia": uczestnik ma się „otworzyć", „uwolnić", „przekroczyć wstyd", „puścić kontrolę". To jest często przemoc, bo zakłada jedną ontologię dobrego życia i jeden model poprawnej ekspresji. Sara Ahmed pokazywała, jak „szczęście" i „pozytywność" mogą działać jako przymus orientacji; analogicznie, „wyzwolenie" może stać się przymusem w ruchu. Dekolonizacja wymaga zatem prawa do pozostania w kontroli, prawa do odmowy ekstatycznej intensywności, prawa do zachowania granic, prawa do wyboru mikroruchu zamiast spektaklu. W psychoperformansie ten wybór może być wsparty materialnie: obiekt–klucz może stać się zastępczym nośnikiem ruchu, tak aby energia działania była przeniesiona z ciała na relację z obiektem. Taki zabieg ma podwójny sens: po pierwsze, redukuje presję ekspozycji; po drugie, rozszczelnia normę „autentycznego wyrazu", która w tradycjach modernistycznych bywała narzędziem dominacji.

Kolejnym wymiarem dekolonizacji ruchu jest praca z rytmem i czasem. Kolonialność często instaluje się jako tempo instytucji: tempo produkcji, tempo warsztatu, tempo „rezultatu", tempo narracji. Dekolonialne myślenie o pluriversum i relacyjności, obecne u Arturo Escobara,

przypomina, że czas nie jest jedną linią, lecz jest porządkiem relacji. Psychoperformans powinien więc traktować rytm jako element gościnności: umożliwiać różne tempa, różne długości pauzy, różne formy powtórzenia, różne trajektorie wejścia i wyjścia. W polu somatyki istnieją praktyki, które teoretycznie sprzyjają takiej różnorodności, ale one także mogą być kolonizowane przez rynek i przez prestiż. Dlatego dekolonizacja w psychoperformansie nie polega na „dodaniu somatyki", lecz na zbudowaniu takiej temporalności planu sytuacyjnego, w której powtórzenie i pauza są prawami, a nie „brakiem odwagi" czy „oporem". Rytm powinien być projektowany jako infrastruktura odwracalności: jeśli intensywność rośnie, musi istnieć droga wycofania; jeśli intensywność spada, nie może to być interpretowane jako porażka. Taka temporalność jest polityczna, bo odmawia podporządkowania ruchu logice produktywności.

Wreszcie, dekolonizacja ruchu musi objąć krytykę spojrzenia i archiwum w odniesieniu do ciała w ruchu. Ruch jest szczególnie podatny na kolonizację przez dokumentację: kamera i opis mogą przetworzyć gest w znak egzotyki, w znak „autentycznego rytuału" albo w znak „terapeutycznego przełomu", nawet jeśli w sytuacji był to tylko wariant indywidualnej regulacji. Dlatego plan sytuacyjny powinien zawierać protokoły ochrony przed fetyszyzacją gestu: ograniczenia dokumentacji, anonimizację, zakaz interpretacji duchowej jako domyślnej, rozdzielenie opisu od interpretacji, a także prawo uczestnika do niebycia „przykładem" w obiegu wtórnym. Dekolonizacja w tym sensie jest nie tylko troską o źródła praktyk, ale troską o to, aby ciało uczestnika nie stało się surowcem do budowania narracji instytucjonalnej, która wytwarza prestiż prowadzącego i projektu.

Ostatni ruch 50.3 polega na przejściu od krytyki do praktyki w sensie ścisłym: dekolonizacja ma zostać wpisana w plan sytuacyjny jako zestaw warunków brzegowych, które ograniczają kolonialność, zanim zdarzenie w ogóle się rozpocznie, a następnie utrzymują odpowiedzialność w trakcie i po zdarzeniu. Najpierw trzeba przyjąć zasadę negatywną, która w polu sztuki jest trudna, bo stoi w poprzek romantycznej idei wolności twórczej: nie wszystko jest dostępne do użycia. Ta zasada nie jest moralizmem, tylko metodologią redukcji przemocy epistemicznej. W języku Spivak przemoc epistemiczna ujawnia się wtedy, gdy aparat interpretacji mówi „za" innych i przerabia cudze praktyki na własny prestiżowy dyskurs, unieważniając ich autonomię; w języku Saida ujawnia się wtedy, gdy „inność" zostaje ustawiona jako magazyn sensów, które nowoczesny podmiot może konsumować jako autentyczność. Psychoperformans, jeśli ma być narzędziem o wysokiej wiarygodności, musi zinternalizować kompetencję odmowy: odmowy użycia nazwy, odmowy imitowania formy obrzędu, odmowy symulowania sakralnego autorytetu, odmowy legitymizacji własnej skuteczności poprzez trop „pierwotnego źródła". Tę odmowę trzeba umieć nie tylko wykonać, ale też uzasadnić w obrębie własnej metody: nie jako „cenzurę", lecz jako ochronę relacji i ochronę prawa do sensu po stronie tych, których praktyki były historycznie kolonizowane.

Zasadą pozytywną jest natomiast przeformułowanie rytuału i ruchu w kategoriach rytualizacji i kompozycji progu. Catherine Bell zwracała uwagę, że rytuał nie jest esencją, tylko praktyką rytualizacji, czyli sposobem produkowania różnicy i porządku; Talal Asad ostrzegał, że samo pojęcie rytuału i religii jest obciążone europejską historią klasyfikacji. Psychoperformans może tę lekcję przekuć w rygor języka i roszczeń: zamiast mówić, że „wykonuje rytuał", mówi, że projektuje rytualizację, czyli autorską technologię progu, pamięci i relacji, zakorzenioną w genealogiach sztuki akcji, performance art i live art, a nie w roszczeniu do depozytariatu cudzej tradycji. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny nie buduje autorytetu poprzez imitację, lecz

poprzez jawność konstrukcji: co jest znakiem, co jest operatorem relacji, co jest obiektem–kluczem, co jest gestem granicznym, co jest rytmem przejścia, co jest ciszą jako fazą, a co jest wyłącznie estetyczną cytacją. Dekolonizacja w tym sensie nie „wycina" rytuału ze sztuki, tylko przestawia oś: z fetyszu autentyczności na odpowiedzialność kompozycji.

Kluczowe staje się tu rozdzielenie czterech poziomów odpowiedzialności, które w psychoperformansie muszą działać jednocześnie, choć nie muszą być nazywane wprost uczestnikom. Poziom genealogiczny dotyczy pochodzenia figur i technik. Poziom relacyjny dotyczy tego, czy istnieje realna zwrotność i czy źródło ma status podmiotu, a nie dekoracji, co jest intuicją bliską dekolonialnym projektom relacyjności, które rozwijali między innymi Quijano i Mignolo w krytyce kolonialności wiedzy, a w innym rejestrze Arturo Escobar w refleksji nad pluriversum. Poziom obiegu dotyczy ekonomii prestiżu: kto zyskuje kapitał symboliczny, kto staje się rozpoznawalny, kto podpisuje, kto archiwizuje, kto interpretuje. Poziom korekty dotyczy zdolności planu sytuacyjnego do wycofania elementu, jeśli w trakcie ujawni się, że działa ekstrakcyjnie albo przemocowo. Bez poziomu korekty dekolonizacja jest deklaracją, bo kolonialność często ujawnia się dopiero w dynamice sytuacji, w reakcjach uczestników, w obiegu wtórnym, w tym, co zostaje opowiedziane jako „najważniejszy moment". Psychoperformans, jeśli ma być metodą, musi mieć narzędzia korekty wbudowane proceduralnie, a nie opierać się na samopoczuciu prowadzącego.

W tym miejscu warto zobaczyć, jak często pole sztuki myli dekolonizację z estetyką transgresji. Historia performance art zna liczne przykłady flirtu z figurą „szamana" i „rytuału" jako źródła intensywności i autorytetu, a jednocześnie zna krytyki pokazujące, że takie gesty mogą reprodukować orientalizującą fantazję. Joseph Beuys, budując własną mitologię skuteczności i uzdrowienia, wytwarzał jeden z najpotężniejszych modeli artysty jako quasi-rytualnego operatora sensu w powojennej Europie, ale ten model jest dziś czytany również jako przykład tego, jak aura „pierwotnego" może stać się kapitałem w polu sztuki. Z drugiej strony praktyki krytyczne, takie jak działania Coco Fusco i Guillermo Gómez-Peñi, pokazywały, że można ujawnić kolonialny aparat spojrzenia i konsumpcji inności poprzez świadome przesterowanie formy, ale ryzyko pozostaje: publiczność może konsumować krytykę jako egzotyczny spektakl. Psychoperformans nie jest zobowiązany do powielania tych napięć; może natomiast potraktować je jako materiał metodologiczny: każda rytualizacja w planie sytuacyjnym powinna być projektowana tak, by nie dawała się łatwo odczytać jako fetysz autentyczności ani jako skrót do prestiżu.

Dekolonizacja ruchu w psychoperformansie powinna zostać domknięta zasadą, że ruch jest prawem, a nie testem, i że ruch nie jest obowiązkiem ekspresji w jednym modelu wolności. W krytykach normatywnych form emancypacji, obecnych w queerowej teorii performatywności Butler oraz w analizach afektywnej presji instytucjonalnej u Sary Ahmed, powraca ostrzeżenie: „otwartość" bywa przymusem, a „wyzwolenie" bywa normą. Psychoperformans musi zatem projektować ruch jako przestrzeń negocjacji, nie jako rytuał przekroczenia. To oznacza, że technika nie jest władzą nad ciałem uczestnika, tylko jest narzędziem modulacji relacji, i że plan sytuacyjny dopuszcza ruch mikroskalowy, ruch zastępczy poprzez obiekt–klucz, ruch w formie zmiany pozycji w przestrzeni, a także bezruch jako pełnoprawną modalność uczestnictwa. Dekolonizacja w tym sensie polega na tym, że ciało nie jest kolonizowane przez oczekiwanie „widzialnego przełomu", a gest nie jest kolonizowany przez interpretację, która z góry wie, co „musi znaczyć" i w jakim rejestrze ma zostać opowiedziany. W praktyce plan sytuacyjny

powinien rozdzielać świadectwo od interpretacji, a dokumentację od autorytetu: ruch może zostać odnotowany, ale nie może zostać przejęty jako dowód na cudzą tradycję, na „uniwersalną energię” albo na sukces metody.

Domknięciem 50.3 jest więc definicja dekolonizacji w psychoperformansie jako stałego audytu ekstrakcyjności i roszczeń. Psychoperformans nie ma i nie potrzebuje roszczenia do dekolonialnej czystości; potrzebuje roszczenia do rzetelności procedur, które redukują kolonialność w praktyce. To roszczenie jest mierzalne w tym sensie, że można je odczytać po konstrukcji planu sytuacyjnego: czy unika imitacji sakralnej formy, czy unika symulowania autentyczności, czy ujawnia rekontekstualizację, czy ma mechanizmy odmowy i korekty, czy kontraktuje obieg wtórny, czy chroni uczestnika przed interpretacyjnym przejęciem, czy dystrybuuje sprawczość zamiast produkować prestiż prowadzącego. Dekolonizacja praktyk rytualnych i ruchu w psychoperformansie nie jest dodatkiem do metody; jest warunkiem jej wiarygodności tam, gdzie metoda dotyka symbolu, ciała i progu, a więc dotyka tych obszarów, w których kolonialność najszybciej maskuje się jako „inspiracja”.

Perspektywa geopoetyczna i miejska

Rozdział 51 lokuje psychoperformans w polu geopoetyki i badań miejskich, traktując miasto nie jako „tło” działań, lecz jako współsprawczy układ warunków: dystrybucję uwagi, rytm doświadczania, topologię afektu, ekonomię widzialności i niewidzialności, a także materialną infrastrukturę, która reguluje przepływy ciał, obiektów, światła i dźwięku. Perspektywa geopoetyczna przesuwa akcent z narracji o „performerze” na relację: ciało–trasa–próg–miejsce, gdzie sens powstaje w zderzeniu praktyk chodzenia, zatrzymywania się, omijania, wpatrywania i słuchania z miejskimi reżimami planowania, nadzoru i codziennej logistyki. W tym sensie psychoperformans staje się metodą rozpoznawania miasta jako środowiska poznawczego i etycznego: przestrzeni, która selekcjonuje doświadczenie i wymusza określone strategie przystosowania, oporu, uważności lub ucieczki.

Punktem wyjścia jest tu tradycja psychogeografii oraz krytycznej teorii przestrzeni: od praktyk sytuacjonistów związanych z Guy Debordem i pojęciem dérive (dryfu), przez analizy produkcji przestrzeni u Henriego Lefebvre’a, po mikropolitykę chodzenia i „taktyk” codzienności opisywaną przez Michela de Certeau. W ramach tych genealogii miasto jest polem sił, w którym instytucje i infrastruktury wytwarzają strategiczne układy (ciągi komunikacyjne, strefy funkcjonalne, miejsca „do bycia”, miejsca „do przejścia”), a praktyki jednostkowe i wspólnotowe negocjują je poprzez improwizację, obejścia, rytuały i mikrointerwencje. Włączenie geopoetyki – w sensie zaproponowanym przez Kennetha White’a jako myślenie przestrzenią i ruchem – pozwala dodatkowo ująć wędrówkę jako technologię sensu: nie metaforę, lecz procedurę poznawczą, w której mapa i terytorium wchodzą w konflikt, a „miejsce” staje się wydarzeniem.

W tym rozdziale szczególnie istotne jest pojęcie progu i przejścia. Antropologiczne kategorie liminalności (Arnold van Gennep, Victor Turner) zostają zestawione z miejskimi „progami” w sensie urbanistycznym i fenomenologicznym: wejściami, korytarzami, przejściami

podziemnymi, rampami, strefami buforowymi, klatkami schodowymi, podwórkami, przystankami, bramami, a także progami niematerialnymi – granicami dźwięku, światła, zapachu, temperatury, normy zachowania. Psychoperformans czyta te progi jako urządzenia modulacji: zmieniają one parametry percepcji i zachowania, przenosząc podmiot między reżimami uwagi, bezpieczeństwa, ekspozycji oraz kontroli. To właśnie progi pozwalają precyzyjnie operacjonalizować „plan sytuacyjny": działania nie rozlewają się w nieokreśloność, lecz kotwiczą w punktach przełączeń, gdzie zmiana kontekstu jest mierzalna jako zmiana doznania, decyzji, napięcia i interpretacji.

W praktyce psychoperformansu miejskiego fundamentalne pozostają kanały działania w ustalonej kolejności: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. W perspektywie geopoetycznej każdy z tych kanałów zostaje „zurbanizowany": obraz nie jest wyłącznie wizualnością, lecz polityką patrzenia (kto i gdzie może patrzeć, kto jest oglądany, co jest zasłaniane), słowo staje się elementem miejskiej semiozy (szyldy, regulaminy, graffiti, komunikaty), gest wchodzi w reżimy normatywności (co „wypada" w danej strefie), światło ujawnia i wymazuje (oświetlenie uliczne, iluminacje, strefy cienia), dźwięk działa jak pole nacisku (maskowanie, sygnały, hałas, cisza), a obiekt–klucz przestaje być rekwizytem i staje się materialnym operatorem topologii znaczeń. Obiekt–klucz w mieście współpracuje z infrastrukturą: może przylegać do barier, łączyć się z architekturą, wchodzić w relacje z miejskim „meblowaniem" i porządkami własności, a tym samym ujawniać granice dopuszczalności oraz sposoby ich negocjowania.

Rozdział 51 rozwija tę ramę w trzech komplementarnych ruchach. Najpierw pojawiają się ścieżki, progi i taksonomie chodzenia: od klasycznych inspiracji z zakresu urbanistyki percepcyjnej (Kevin Lynch i jego kategorie ścieżek, krawędzi, węzłów, dzielnic i punktów orientacyjnych) po krytykę „nie-miejsc" i infrastrukturalnej anonimizacji doświadczenia (Marc Augé). Następnie dochodzi wymiar in situ, gdzie interwencja nie jest jednorazowym gestem, lecz metodą sprzężenia z miejscem: praca z mikrohistorią, lokalną pamięcią, konfliktem interesów, rytmem dobowym i sezonowością, a także z mobilnymi metodami badawczymi w duchu „sensory ethnography" (Sarah Pink) i praktyk terenowych. W trzecim ruchu wybrzmiewają krajobrazy dźwiękowe i świetlne: tradycja sound studies i ekologii akustycznej (R. Murray Schafer), praktyki soundwalkingu (Hildegard Westerkamp), rejestracje terenowe i fonografia jako metoda, a równolegle – analiza światła jako narzędzia organizacji percepcji i afektu w przestrzeni publicznej, od oświetlenia funkcjonalnego po artystyczne reżimy iluminacji.

Istotnym zadaniem tej części książki jest również doprecyzowanie kryteriów rzetelności i ostrożności: psychoperformans miejski łatwo ulega romantyzacji („miasto jako labirynt duszy") albo technokratyzacji („miasto jako system danych"), dlatego potrzeba języka zdolnego do kontroli własnych metafor i jednocześnie do opisu realnych mechanizmów. Tutaj przydatne okazują się zarówno narzędzia z zakresu geografii humanistycznej i fenomenologii miejsca (Yi-Fu Tuan, Edward Relph), jak i krytyczne ujęcia władzy i urbanizacji (David Harvey) czy antropologia infrastruktury i codziennych praktyk. W rozdziale 51 psychoperformans jest więc czytany jako praktyka precyzyjna: oparta o decyzje lokalizacyjne, parametry środowiskowe, dyspozycje ciała, pracę na obiekcie–kluczu i testowalne przesunięcia w percepcji, nie zaś jako swobodna impresja.

W tym horyzoncie „miasto” staje się laboratorium, ale nie w sensie sterylnej kontroli, tylko w sensie złożonego układu zmiennych, które trzeba umieć nazwać, mierzyć jakościowo i negocjować etycznie. Psychoperformans w perspektywie geopoetycznej zakłada zatem kompetencję topologiczną (umiejętność myślenia relacjami przestrzennymi), kompetencję temporalną (rytm, powtarzalność, okna czasowe), kompetencję semiotyczną (czytanie znaków i norm), kompetencję somatyczną (regulacja pobudzenia i uwagi w terenie), a także kompetencję instytucjonalną (świadomość regulaminów, własności, nieformalnych reżimów ochrony). Dopiero na tym tle podrozdziały 51.1–51.3 rozpisują konkretne procedury: jak konstruować ścieżkę jako narzędzie poznawcze, jak operować progami jako punktami zwrotnymi planu sytuacyjnego oraz jak traktować dźwięk i światło jako równorzędne media badawczo-performatywne.

51.1. Psychogeografia, ścieżki i progi miasta

Psychogeografia stanowi w rozdziale 51 nie tyle historyczną ciekawostkę związaną z sytuacjonizmem, ile operacyjny język opisu relacji między organizacją przestrzeni a dystrybucją uwagi, afektu i zachowania. U Guy Deborda „psychogeograficzne” jest to, co ujawnia, w jaki sposób środowisko miejskie – materialne, semiotyczne i infrastrukturalne – wytwarza różnicę potencjałów doświadczenia: przyciąga, odpycha, przyspiesza, dławi, eksponuje, ukrywa, a w konsekwencji modeluje trajektorie ciała. W tej perspektywie miasto nie jest sumą obiektów, lecz dynamicznym układem gradientów: akustycznych, świetlnych, termicznych, bezpieczeństwa, widzialności, normatywności i własności, które „piszą” choreografię codzienności, zanim pojawi się jakikolwiek gest performatywny.

Kluczowa staje się tu kategoria ścieżki jako medium poznawczego i epistemicznego. Kevin Lynch, opisując „obraz miasta”, wskazywał, że to właśnie ścieżki, krawędzie, węzły, dzielnice i punkty orientacyjne organizują poznawczą mapę użytkownika, czyli praktyczny schemat nawigacji, pamięci i przewidywania. Psychoperformans przejmuje ten aparat, lecz odwraca jego teleologię: zamiast optymalizować orientację, używa ścieżki do badania „błędów” i tarć w poznaniu przestrzennym, do wytwarzania kontrolowanej dezautomatyzacji percepcji, do uwidaczniania miejsc, w których ciało porusza się z przyzwyczajenia i zewnętrznego przymusu. W rezultacie ścieżka nie jest neutralnym korytarzem ruchu, lecz instrumentem – czymś w rodzaju procedury laboratoryjnej – pozwalającym obserwować, jak zmienia się reżim uwagi przy drobnej modyfikacji trasy, tempa, punktu zatrzymania, kąta patrzenia, relacji do obiektu–klucza i do miejskich sygnałów.

Sytuacjonistyczna dérive bywa redukowana do romantycznej „włóczęgi”, ale w praktyce daje się ją czytać jako technikę metodycznego rozszczelnienia nawyku, a więc jako narzędzie antyoptymalizacyjne. W połączeniu z analizami Michela de Certeau dotyczącymi „taktyk” chodzenia oraz z Lefebvre’owską krytyką produkcji przestrzeni, dryf przestaje być kaprysem, a staje się sposobem testowania, gdzie dokładnie przebiega granica między strategią (systemową organizacją miasta) a taktyką (oddolnym użyciem, obejściem, przepisaniem). Psychoperformans wykorzystuje tę graniczność po to, by rozpoznać, w jakich miejscach codzienność przechodzi w automatyzm, a w jakich – pod naciskiem infrastruktury, bodźców i norm – pojawia się mikrolęk, pobudzenie, agresja, wycofanie lub nadmierna czujność. To

rozpoznanie jest niezbędne, bo w ujęciu psychoperformatywnym „miasto" działa jak środowisko regulacji: nie tylko oferuje bodźce, ale ustala dopuszczalne formy reakcji.

W tym miejscu wchodzi pojęcie progu, które pozwala powiązać psychogeografię z antropologią przejść (Arnold van Gennep) i liminalności (Victor Turner) bez popadania w metaforyczność. Próg miejski nie musi być bramą ani wejściem; bywa zmianą akustyki, światła, gęstości ruchu, przewidywalności zachowań innych, a także zmianą prawdopodobieństwa interwencji instytucjonalnej (ochrona, monitoring, regulamin, własność). Progiem jest też moment, w którym ciało zaczyna „samoczynnie" przyjmować postawę obronną albo przyspieszać krok, oraz moment, w którym wzrok i słuch przechodzą z trybu eksploracji w tryb selektywnego filtrowania. W psychoperformansie próg jest więc operatorem przełączenia: to na nim plan sytuacyjny może zyskać precyzję, bo tam najłatwiej uchwycić zmianę parametrów doświadczenia, a następnie przypisać jej materialne korelaty i sprawdzić, które kanały działania – obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – są w danym miejscu najbardziej sprawcze.

W kontekście 51.1 szczególnie użyteczna okazuje się turystyka performerska jako metodologia pracy, ponieważ pozwala przekształcić „ruch po mieście" w rygorystyczną procedurę terenową bez redukowania jej do socjologicznej obserwacji ani do estetycznej improwizacji. W tym ujęciu turystyka performerska oznacza świadomie zaprojektowaną praktykę przemieszczania się, w której trasa pełni funkcję partytury, a decyzje nawigacyjne są sprzężone z mikrointerwencjami w polu percepcji, zachowania i znaczenia; nie chodzi o „zwiedzanie", lecz o wytwarzanie sytuacji poznawczej poprzez ruch, zatrzymanie, powtórzenie i korektę. Metodologia ta wykorzystuje napięcie między „turystycznym spojrzeniem" (John Urry) a krytyką autentyczności i inscenizacji (Dean MacCannell), ale zamiast rozstrzygać, co jest „prawdziwym miastem", traktuje sam akt oglądania jako technologię: sposoby patrzenia, wybór osi widzenia, rytm fotografowania lub notowania, selekcję bodźców oraz momenty utraty orientacji. Turystyka performerska porządkuje te elementy w strukturę planu sytuacyjnego, w którym przemieszczenie jest równocześnie testem granic: między publicznym a prywatnym, między widzialnym a ukrytym, między tym, co dopuszczalne, a tym, co natychmiast sankcjonowane normą.

Operacyjnie turystyka performerska polega na tym, że artysta–badacz wchodzi w miasto jak w środowisko o zmiennej topologii semantycznej, a więc takiej, w której znaczenie nie „tkwi" w miejscu, tylko powstaje w relacji: między trasą a wyborem progów, między obiektem–kluczem a infrastrukturą, między światłem a poziomem ekspozycji ciała, między dźwiękiem a rozproszeniem uwagi. Metodologia ta zakłada precyzyjne sprzęgnięcie rejestracji (zapisu pamięciowego, notacji, mapowania w sensie poznawczym) z wykonaniem (mikrogestami i mikrozadaniami, które nie muszą być widowiskowe, lecz muszą być powtarzalne i podatne na porównanie). Jej istotą jest także iteracyjność: powracanie do tych samych punktów lub tych samych typów progów, aby odróżnić efekt „pierwszego kontaktu" od efektu strukturalnego, czyli wynikającego z samej organizacji miejsca i bodźców. Dzięki temu turystyka performerska staje się narzędziem wytwarzania wiedzy ucieleśnionej, w której miasto jest współautorem: odpowiada zmianą oporu, intensywności, zakłócenia i tempa, a performer bada, jak ta odpowiedź przestawia jego percepcję, decyzje i interpretacje.

Tak rozumiana turystyka performerska wzmacnia psychogeograficzny rdzeń podrozdziału 51.1, bo umożliwia jednoczesne utrzymanie dwóch rygorów: rygoru otwarcia na nieprzewidywalność (charakterystycznego dla dérive) oraz rygoru metody

(charakterystycznego dla badań terenowych i dla projektowania interwencji in situ). Z perspektywy psychoperformansu najważniejsze jest to, że ścieżka i próg przestają być opisem zewnętrznym, a stają się mechanizmem zmiany stanu: modulacji uwagi, afektu i znaczenia, które można projektować, powtarzać i porównywać bez redukcji do anegdoty. W konsekwencji miasto zostaje potraktowane jak złożone urządzenie percepcyjne, a plan sytuacyjny – jak narzędzie strojenia relacji między ciałem a przestrzenią, w którym „turystyczne" okazuje się nie to, co widziane, lecz to, w jaki sposób widzenie i ruch są wytwarzane, korygowane i zapisywane jako praktyka.

Jeżeli ścieżka ma stać się instrumentem psychoperformatywnym, musi zostać opisana jako struktura o podwójnej naturze: geometrycznej i temporalnej. Geometryczna strona ścieżki obejmuje jej przebieg, krzywiznę, relację do krawędzi i przeszkód, stopień przepuszczalności, dostępność wejść i wyjść, a także to, co w urbanistyce nazywa się czytelnością układu przestrzennego. Temporalna strona ścieżki obejmuje rytmy (powtarzalności i zakłócenia), prędkości, punkty przyspieszeń oraz spowolnień, okna czasowe ruchu i bezruchu, a także lokalne „przełączenia" wynikające z cykli dobowych, tygodniowych i sezonowych. Henri Lefebvre, wprowadzając pojęcie rhythmanalysis, uchwycił miasto jako splot rytmów biologicznych, społecznych i infrastrukturalnych; psychoperformans może tę intuicję potraktować jako procedurę: nie tylko rejestrować rytmy, lecz wejść z nimi w relację sprawczą, strojąc własne tempo, uważność i decyzje do konkretnych odcinków trasy. Wtedy ścieżka przestaje być „drogą do celu", a staje się polem prób, w którym zmiana o kilka metrów lub o kilkadziesiąt sekund może istotnie zmodyfikować to, co ciało uzna za bezpieczne, możliwe, atrakcyjne albo zagrażające.

W takim ujęciu progi można analizować topologicznie, a nie tylko architektonicznie. Próg nie jest wyłącznie linią oddzielającą „tu" od „tam", lecz węzłem transformacji parametrów, a więc miejscem, gdzie zmienia się rozkład bodźców, widzialności, słyszalności, przewidywalności zachowań innych oraz potencjalnej sankcji. Pomocne okazują się tu narzędzia myślenia o przestrzeni jako o relacjach, które nie muszą być metryczne: Gilles Deleuze i Félix Guattari odróżniali przestrzenie „gładkie" i „żłobione", a choć to rozróżnienie bywa nadużywane metaforycznie, w praktyce miejskiej da się je przełożyć na różnicę między strefami o wysokiej regulacji trajektorii (korytarze, bariery, bramki, przejścia wymuszone) a strefami o większym marginesie ruchu i improwizacji (place, skwery, tereny przejściowe). Psychoperformans, operując progami, rozpoznaje nie tyle „estetykę miejsca", ile jego reżimy: w jakich punktach pojawia się przymus liniowości, gdzie wzrasta gęstość sygnałów normatywnych, gdzie ciało zostaje „wpisane" w scenariusz zachowań przewidziany przez infrastrukturę. To właśnie progi – jako przełączenia reżimów – są najbardziej produktywne metodologicznie, ponieważ czynią zmianę uchwytną, a przez to podatną na zaprojektowanie w planie sytuacyjnym.

Warto w tym miejscu wprowadzić rozróżnienie między ścieżkami „zadanymi" a ścieżkami „wydeptanymi", czyli tym, co w anglojęzycznej literaturze urbanistycznej funkcjonuje jako desire lines. Nie chodzi tu o romantyczną figurę „wolności", lecz o materialny ślad konfliktu między projektowaną strategią a praktyką użytkowników, konflikt ujawniający logikę skrótów, omijania, minimalizacji tarcia lub poszukiwania osłony. Z perspektywy psychoperformansu desire lines są wskaźnikiem tego, gdzie ciało (zbiorowe i jednostkowe) negocjuje miasto taktycznie, w sensie Michela de Certeau: nie zmieniając systemu, lecz zmieniając użycie, czyli realną topologię przejść. Metodologicznie jest to istotne, ponieważ pozwala odróżnić „mapę

oficjalną” od mapy ucieleśnionej i sprawdzić, jak plan sytuacyjny wpisuje się w to napięcie. Zamiast pytać, którędy „powinno się” iść, psychoperformans pyta, którędy ciało „zwykle” idzie i dlaczego, a następnie jak minimalna interwencja w przebieg trasy może ujawnić momenty przełączeń: kiedy pojawia się przyspieszenie, kiedy automatyzm, kiedy czujność, kiedy wycofanie, a kiedy otwartość percepcyjna.

Jeżeli przyjąć, że ścieżka jest instrumentem, potrzebna jest też notacja, czyli sposób opisu, który nie redukuje doświadczenia do wspomnienia, a jednocześnie nie udaje laboratoryjnej obiektywności. W badaniach mobilnych i etnografii sensorycznej pojawiły się metody „go-along” (Margarethe Kusenbach) oraz szerzej – podejścia, które traktują przemieszczanie się jako sytuację współwytwarzania danych w relacji do miejsca. Psychoperformans może przejąć tę logikę, ale przekształcić ją w notację performatywną: zapis nie jest wyłącznie opisem bodźców, lecz rejestrem decyzji, punktów zwrotnych, mikrozadań i progów, czyli tego, co da się powtórzyć oraz porównać. Taki zapis nie musi być cyfrowy ani wizualny; jego rdzeniem jest konsekwentne wiązanie zmian w uwadze z konkretnymi punktami w przestrzeni i czasie, tak aby możliwa była rekonstrukcja działania jako układu zależności, a nie anegdoty. W tym sensie notacja staje się elementem infrastruktury psychoperformansu: umożliwia powrót, iterację, kalibrację oraz rozpoznanie, czy dane przełączenie było właściwością miejsca, czy jednorazową fluktuacją stanu.

Wewnętrzna architektura planu sytuacyjnego dla 51.1 opiera się na tym, że ścieżka i próg są osiami organizującymi kanały działania: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Obraz w mieście jest w pierwszym rzędzie relacją do pola widzenia i jego kontroli: osi obserwacji, punktów ekspozycji, stref zasłoniętych, a także do miejskich form „kadrowania” przez architekturę i infrastrukturę. Słowo działa jako warstwa semiotyczna, w której mieszczą się zarówno oznaczenia, komunikaty i instrukcje, jak i nieformalne teksty przestrzeni: dopiski, sygnatury, nazwy zwyczajowe, a także to, co Pierre Bourdieu nazwał przemocą symboliczną, czyli narzucaniem oczywistości poprzez język i klasyfikacje. Gest jest miejską choreografią normatywną: mieści się w nim regulacja dystansu interpersonalnego, mikroruchy unikania, sygnały autoprezentacji, a także strategia „nie-zwracania uwagi”, która bywa odpowiedzią na nadmiar bodźców i ryzyko interakcji. Światło jest narzędziem nie tylko widzenia, ale i władzy: oświetlenie porządkuje dostępność przestrzeni, wytwarza strefy ekspozycji i strefy cienia, wzmacnia orientację albo ją utrudnia, a w połączeniu z infrastrukturą nadzoru zmienia parametry zachowania. Dźwięk stanowi pole terytorializacji i maskowania: granice słyszalności bywają równie istotne jak granice widzenia, a akustyczne tło decyduje o tym, czy ciało przechodzi w tryb obronny, czy w tryb eksploracyjny. Obiekt–klucz natomiast jest mobilnym węzłem znaczeń, który w przestrzeni miejskiej nabiera dodatkowej funkcji: staje się łącznikiem między tym, co prywatne, a tym, co publiczne, między intencją a infrastrukturą, między materialnością ciała a materialnością miasta, a przez to pozwala testować progi dopuszczalności bez konieczności spektaklu.

W tym miejscu psychogeografia styka się z krytyką „społeczeństwa spektaklu”, ale w sposób bardziej techniczny niż ideologiczny. Jeżeli przyjąć za Debordem, że spektakl reorganizuje relacje społeczne poprzez obrazy i ich cyrkulację, to w mieście progi i ścieżki stają się kanałami dystrybucji uwagi, czyli zasobu, o który konkurują reklama, infrastruktura, wydarzenia, komunikaty bezpieczeństwa, a także mikrodramaty codzienności. Psychoperformans w 51.1 nie musi walczyć z „widowiskiem” frontalnie; wystarczy, że rozpozna jego mechanikę na poziomie

lokalnym: gdzie dokładnie uwaga jest przejmowana, gdzie ulega rozproszeniu, gdzie pojawia się znużenie, a gdzie czujność. To rozpoznanie jest podstawą do projektowania ścieżek, które nie reprodukują automatyzmu konsumpcji bodźców, lecz wytwarzają alternatywną ekonomię percepcji: przesunięcie od reaktywności do intencjonalności, od przechodniości do zatrzymania, od domyślnej interpretacji do weryfikacji. Tak rozumiane ścieżki i progi nie są więc romantycznym „błądzeniem", lecz procedurą krytyczną, w której miasto staje się matrycą testów poznawczych, a plan sytuacyjny – narzędziem precyzyjnego strojenia relacji między tym, co w przestrzeni narzuca się jako oczywiste, a tym, co można wypracować jako własny, świadomie zorganizowany tryb bycia w mieście.

W psychoperformatywnym ujęciu ścieżka ma status konstruktu metodologicznego, który integruje trzy porządki: porządek przestrzenny (topologia przejść i zakazów), porządek interakcyjny (mikroreguły kontaktu i unikania) oraz porządek afektywny (lokalne modulacje pobudzenia, czujności i obojętności). Ten trójporządek pozwala rozpoznać, że miasto nie tyle „oddziałuje" na jednostkę z zewnątrz, ile współkonfiguruje jej praktyki poznawcze, ponieważ narzuca ekonomię uwagi w warunkach przeciążenia bodźcowego oraz konkurujących reżimów znaczeń. W tym sensie psychogeografia, zamiast pozostać stylistyką dryfu, staje się protokołem strojenia relacji między ciałem a infrastrukturą: ścieżka jest po to, by uczynić widocznym to, co zwykle działa jako nieuświadomiona regulacja.

Warto tu doprecyzować, że „czytelność" miasta (Lynch) nie jest neutralną wartością, lecz parametrem władzy i bezpieczeństwa. Wysoka czytelność sprzyja orientacji, ale równocześnie może sprzyjać standaryzacji zachowań i przyspieszeniu przepływów, co z perspektywy psychoperformansu bywa równoznaczne z redukcją marginesu kontemplacji, błędu, zatrzymania i renegocjacji. Niska czytelność bywa odczuwana jako dyskomfort, ale może również otwierać pole dla taktyk: krótkotrwałych strategii ukrycia, wycofania, redefinicji roli i improwizacji, o których pisał de Certeau. Psychoperformans nie wartościuje tych stanów moralnie; traktuje je jako konfiguracje, które można rozpoznawać, nazywać i włączać do planu sytuacyjnego w sposób odpowiedzialny, bez fetyszyzacji ryzyka i bez eskalacji napięć w przestrzeni publicznej.

Na poziomie mikrospołecznym ścieżki i progi działają jako urządzenia dramaturgiczne w sensie Ervinga Goffmana, ponieważ regulują to, co uchodzi za „właściwą" prezentację siebie: tempo, dystans, kontakt wzrokowy, gesty porządkujące, dopuszczalną ekspresję. To, co wydaje się spontaniczne, jest w istocie gęstą siecią norm i oczekiwań, które w mieście mają szczególną intensywność z uwagi na anonimowość, wielość ról i ograniczoną możliwość negocjacji w czasie rzeczywistym. Georg Simmel opisywał miejski typ percepcji jako reakcję na nadmiar bodźców i konieczność selekcji; psychoperformans przejmuje tę intuicję i traktuje selekcję jako pole pracy, a nie jako niezmienną właściwość „charakteru miejskiego". Ścieżka w 51.1 jest więc narzędziem badania, jak jednostka wchodzi w tryby filtracji, w jakich punktach filtr staje się zbyt agresywny lub zbyt przepuszczalny, i jak progi zmieniają reżim interpretacji sytuacji.

W tej konfiguracji szczególne znaczenie zyskuje etyczno-polityczny wymiar progów, który można opisać aparatem Michela Foucaulta, zwłaszcza w zakresie relacji między przestrzenią a dyscypliną. Progi nie są wyłącznie „miejscami przejścia", lecz punktami intensyfikacji kontroli: formalnej i nieformalnej, technologicznej i obyczajowej. W praktyce miejskiej kontrola bywa rozproszona, co oznacza, że nie musi mieć jednego centrum ani jednego podmiotu, a jednak

może skutecznie modulować zachowania poprzez architekturę, oznaczenia, procedury ochrony, a także przez oczekiwania innych użytkowników. Psychoperformans, pracując na progach, powinien rozumieć je jako strefy wysokiej wrażliwości społecznej, gdzie najmniejszy gest może zostać zinterpretowany jako naruszenie normy, prowokacja lub zagrożenie. Z tego powodu plan sytuacyjny dla 51.1 musi zawierać nie tylko logikę estetyczną i poznawczą, lecz także logikę minimalizacji szkód: unikania blokowania ruchu, nieeskalowania konfliktów, nieprzenoszenia ryzyka na przypadkowych przechodniów oraz rozpoznawania, kiedy działanie należy przerwać.

Turystyka performerska, rozumiana jako metodyczna praktyka przemieszczania się, porządkuje te zależności w strukturę, którą można nazwać miejską procedurą terenową. Jej rdzeniem jest uznanie, że „turystyczne" nie oznacza powierzchowności, lecz świadomie wytwarzany dystans wobec automatyzmu miejsca: tymczasowe zawieszenie „wiedzy oczywistej", która w codzienności podpowiada, którędy iść, czego nie zauważać, czego nie słyszeć i kiedy nie reagować. Metodologia ta zakłada, że ścieżka może być projektowana jak partytura z miejscami narastania i wygaszania intensywności, a progi stanowią punkty przełączeń, w których performer dokonuje kalibracji: weryfikuje dyspozycję ciała, ocenę sytuacji, relację do obiektu–klucza i do widzialności własnej obecności. W tym sensie turystyka performerska nie jest „przemieszczaniem się po atrakcjach", lecz protokołem rozpoznawania, jak miasto dyktuje role i jak można te role chwilowo przeformatować, aby odzyskać możliwość krytycznego, intencjonalnego doświadczania przestrzeni.

Istotne pozostaje tu napięcie między doświadczeniem a opisem. Antropologiczna zasada „gęstego opisu" Clifforda Geertza przypomina, że sama obserwacja bodźców nie wystarcza, jeśli nie uchwyci się ram interpretacyjnych i lokalnych kodów sytuacji; z kolei w nowszych teoriach praktyk, u Pierre'a Bourdieu czy Anthony'ego Giddensa, akcent pada na to, że praktyka jest zawsze sprzęgnięciem dyspozycji, reguł i materialnych warunków. Psychoperformans może z tego wyprowadzić rygor: rejestrować nie tylko „co było", ale też w jakim momencie i dlaczego nastąpiło przełączenie uwagi, jakie normy zostały rozpoznane jako aktywne, jakie sygnały uznano za ostrzegawcze, a jakie za neutralne. Równocześnie nie jest to rejestr do archiwum w sensie muzeologicznym, lecz zapis roboczy służący iteracji, czyli powrotom i porównaniom. Dopiero iteracyjność pozwala odróżnić epizodyczną fluktuację od strukturalnej właściwości ścieżki i progu, a więc od tego, co w mieście powtarza się jako mechanizm.

Na tym tle można też doprecyzować, że ścieżki w 51.1 nie są wyłącznie liniami ruchu, lecz węzłami relacji między ludźmi i rzeczami w sensie teorii aktora-sieci Brunona Latoura. Miasto składa się z aktorów ludzkich i nie-ludzkich: infrastruktura, oznaczenia, bariery, światło, dźwięk, urządzenia bezpieczeństwa, a także obiekty–klucze wnoszone przez performera współtworzą sytuację, w której sprawczość jest rozdzielona. Psychoperformans, jeśli ma zachować naukową precyzję, powinien mówić o sprawczości relacyjnej, a nie o jednostronnym „oddziaływaniu" albo o romantycznym „przeżywaniu". Ścieżka i próg stają się wówczas miejscami, gdzie da się empirycznie uchwycić rozkład sprawczości: co dokładnie zmienia zachowanie, co je stabilizuje, co je rozprasza, a co je intensyfikuje.

Podrozdział 51.1 domyka się więc tezą praktyczną, ale o charakterze epistemologicznym: psychogeografia, ścieżki i progi są w psychoperformansie narzędziami konstrukcji wiedzy ucieleśnionej o mieście, rozumianym jako środowisko regulacji poznawczej i afektywnej. Nie

chodzi o celebrację błądzenia ani o mapowanie atrakcji, lecz o procedurę, w której trasa jest projektowana, wykonywana, zapisywana i rekonstruowana po to, by rozpoznać mechanikę miejskich reżimów uwagi oraz miejsca ich przełączania. Turystyka performerska porządkuje tę procedurę w metodologię ruchu, która łączy otwartość na nieprzewidywalność z rygorem iteracji i ostrożności. Dzięki temu plan sytuacyjny zyskuje status narzędzia badawczego: potrafi wskazać, gdzie miasto narzuca automatyzm, gdzie otwiera pole dla taktyk, oraz jak kanały działania – obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – mogą zostać użyte do krytycznej, a zarazem odpowiedzialnej transformacji sposobu bycia w przestrzeni publicznej.

51.2. In situ: interwencje, pielgrzymki, wędrówki

Podrozdział 51.2 dotyczy tych trybów psychoperformansu, w których „miejsce" nie jest scenografią ani kontekstem wtórnym, lecz warunkiem możliwości działania, jego współautorem i współsprawcą. W języku sztuk współczesnych odpowiada temu pojęcie in situ, historycznie splatające się z kategorią site-specificity, z instytucjonalną krytyką przestrzeni ekspozycyjnych oraz z praktykami terenowymi, które przeniosły ciężar z obiektu na relację i sytuację. Miwon Kwon w klasycznych analizach site-specific wskazywała przesunięcie od materialnego zakotwiczenia w lokalizacji ku ujęciom dyskursywnym i społeczno-instytucjonalnym; w perspektywie psychoperformansu to przesunięcie jest użyteczne, bo umożliwia opis miejsca jako wiązki infrastruktury, norm, rytmów i pamięci, które modulują uwagę, afekt i zachowanie. W konsekwencji in situ oznacza nie tyle „działanie w plenerze", ile działanie w gęstej sieci zależności, w której każda decyzja przestrzenna ma komponent epistemiczny, estetyczny i etyczny.

Interwencja in situ w psychoperformansie wymaga myślenia o sprawczości relacyjnej, czyli o takim rozkładzie przyczyn i skutków, w którym nie ma jednego podmiotu sterującego całym przebiegiem zdarzenia. Bruno Latour i szerzej tradycja teorii aktora-sieci pozwalają uchwycić, że aktorami są tu także elementy nie-ludzkie: bariery, chodniki, światło uliczne, systemy alarmowe, rozkłady jazdy, ogrodzenia, kamery, regulaminy, a nawet mikroparametry środowiskowe, takie jak pogłos, temperatura, wiatr i natężenie hałasu. Donna Haraway, proponując perspektywę wiedzy usytuowanej, podkreślała, że poznanie jest zawsze ulokowane w konkretnych warunkach widzenia, pozycji i odpowiedzialności; w praktyce in situ oznacza to konieczność jawnego rozpoznania własnej roli oraz tego, jak „miejsce" dystrybuuje możliwość działania. Karen Barad, pisząc o intra-akcji, przesuwa nacisk z relacji między gotowymi bytami na współwytwarzanie granic i tożsamości w samym zdarzeniu; dla psychoperformansu jest to argument, by traktować plan sytuacyjny jako narzędzie projektowania warunków intra-akcji, a nie jako scenopis do odtworzenia. Interwencja staje się wtedy procedurą kalibracji: testuje, które elementy środowiska „odpowiadają", gdzie powstaje tarcie, gdzie następuje przełączenie progu, gdzie pojawia się opór społeczny albo infrastrukturalny, a gdzie pojawia się możliwość subtelnej zmiany.

W sensie metodologicznym interwencja in situ jest operacją na afordancjach, czyli na „możliwościach działania", które środowisko oferuje ciału; pojęcie to, rozwinięte w psychologii ekologicznej przez Jamesa J. Gibsona, w humanistyce i naukach o projektowaniu bywa reinterpretowane jako kategoria relacyjna: afordancje nie istnieją w oderwaniu od kompetencji, norm i wyobrażeń. Psychoperformans rozumie afordancje wielokanałowo: obraz,

słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt działają jako narzędzia rozpoznawania i modyfikacji „tego, co się da” w danym miejscu i czasie. Przykładowo, w jednym typie lokalizacji dominujące będą afordancje akustyczne (pogłos, maskowanie, sygnały), w innym wizualne (przesłony, ekspozycje), w innym kinestetyczne (wąskie przejścia, nachylenia), a w jeszcze innym normatywne (silna obecność regulaminów, ochrony, niepisanych zasad). Plan sytuacyjny, jeśli ma być naukowo adekwatny, musi te afordancje opisać nie jako „wrażenia”, lecz jako parametry sytuacji: co jest dostępne, co jest blokowane, co jest warunkowe, co jest ryzykowne, co jest możliwe tylko w określonych oknach czasowych. Dopiero taki opis pozwala mówić o interwencji jako o technologii poznania, a nie jako o improwizacji.

Zasadniczą różnicą między interwencją a wędrówką jest celowość i stopień śladu, ale oba tryby splatają się w psychoperformansie poprzez praktykę ruchu jako narzędzia myślenia. Tim Ingold, analizując „line” jako formę kulturową, wskazywał, że linie chodzenia, rysowania i opowiadania są różnymi modalnościami tego samego procesu: wytwarzania świata przez ślad. Wędrówka w psychoperformansie jest więc nie tylko transportem ciała, lecz produkcją relacji: ciało w ruchu tworzy topologię znaczeń, a zarazem podlega rytmom miejsca, które Henri Lefebvre opisywał w rhythmanalysis jako splecenie rytmów biologicznych, społecznych i technicznych. Wędrówka staje się metodą wtedy, gdy jest iteracyjna, porównawcza i oparta na progach: powraca się do tych samych przełączeń, by odróżnić jednorazowy epizod od strukturalnej właściwości lokalizacji. W przeciwieństwie do „spaceru rekreacyjnego”, wędrówka psychoperformatywna jest procedurą regulacji uwagi: pracuje na zmianie tempa, na kontrolowanych zatrzymaniach, na przechodzeniu między strefami bodźcowego przeciążenia a strefami względnej ciszy i stabilności. W tym sensie ruch jest narzędziem krytycznym, bo ujawnia, gdzie miasto wymusza automatyzm, a gdzie dopuszcza renegocjację.

Pielgrzymka, choć kojarzona z religią, stanowi w naukach społecznych precyzyjnie opisaną formę praktyki przestrzennej, którą można traktować jako technologię transformacji, niezależnie od tego, czy jej treść jest teologiczna, świecka czy hybrydyczna. Arnold van Gennep opisał rytuały przejścia jako strukturę separacji, liminalności i reintegracji, a Victor Turner rozwijał analizę liminalności jako stanu zawieszenia norm i ról, w którym możliwe są przekształcenia tożsamości, percepcji i więzi; te narzędzia pozwalają ująć pielgrzymkę jako specyficzny reżim czasu i drogi, w którym progi są systematycznie wytwarzane i przepracowywane. W psychoperformansie pielgrzymka może zostać przepisana jako procedura wytwarzania sensu przez trasę, gdzie obiekt–klucz działa jak przenośny operator znaczeń: nie jako fetysz, lecz jako materialny punkt stabilizacji intencji, pamięci i relacji z miejscem. Pielgrzymowanie w tym ujęciu ma charakter „programowania” doświadczenia przez powtarzalność i dyscyplinę: rytm kroków, rytm postojów, rytm powrotu do tych samych znaków i progów, które w zwykłym użytkowaniu miasta lub krajobrazu pozostają tłem. Jest to także forma ekonomii uwagi, ponieważ ogranicza liczbę celów i bodźców, a zarazem wzmacnia zdolność do dostrzegania różnic jakościowych między odcinkami trasy.

Tryby in situ wymagają jednak nie tylko teorii, lecz także rygoru etycznego, bo działanie w przestrzeni współdzielonej jest zawsze interwencją w cudzą codzienność. W duchu etnografii sensorycznej Sarah Pink podkreślała, że badanie i działanie w terenie są współobecnością, a nie jednostronnym pobieraniem danych; w praktyce psychoperformansu oznacza to konieczność minimalizacji szkód, unikania eskalacji i uważności na asymetrie władzy. Interwencja in situ nie może przerzucać kosztów na przypadkowych przechodniów ani „testować” granic społecznych

metodami konfrontacyjnymi, jeśli nie ma ku temu jawnego uzasadnienia i zabezpieczeń; plan sytuacyjny powinien zatem zawierać reguły przerwania, wycofania i rekontekstualizacji. Zawiera także decyzje dotyczące czytelności intencji: czasem etyczniejsze jest działanie dyskretne, czasem konieczna bywa transparentność, ale w obu przypadkach chodzi o to samo – o odpowiedzialność za skutki uboczne w polu społecznym. In situ jest więc praktyką wysokiej ostrożności: wymaga diagnozy miejsca, rozpoznania konfliktów użytkowania, świadomości regulaminów i porządków własności, a także wrażliwości na dostępność i inkluzywność, ponieważ przestrzeń nigdy nie jest neutralna dla wszystkich ciał.

Wreszcie, wędrówka, pielgrzymka i interwencja łączą się w psychoperformansie w jedną logikę: logikę sytuacyjnej produkcji znaczenia. Doreen Massey, pisząc o przestrzeni jako o relacyjnej wielości, wskazywała, że miejsca są zdarzeniami splotu trajektorii, a nie zamkniętymi pojemnikami; to ujęcie pozwala psychoperformansowi traktować in situ jako praktykę „wchodzenia" w splot i jego chwilowego przeorganizowania. Plan sytuacyjny, zamiast udawać pełną kontrolę, projektuje warunki, w których możliwa jest zmiana: przełączenie progu, przesunięcie uwagi, rekontekstualizacja obiektu–klucza, przestrojenie relacji między obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem. W kolejnych fragmentach podrozdziału zostanie doprecyzowane, jak te trzy tryby pracy in situ różnią się pod względem projektowania czasu, doboru progów oraz sposobu, w jaki „miejsce" zostaje włączone jako współautor działania, a nie jedynie jako lokalizacja jego wykonania.

In situ wymaga od psychoperformansu odejścia od potocznego rozumienia „kontekstu" jako czegoś, co można dopisać po fakcie, w komentarzu kuratorskim albo w autorskiej narracji. W logice działań terenowych miejsce jest operatorem – zestawem warunków brzegowych, które współwyznaczają dopuszczalne trajektorie, ekonomię uwagi, poziom ekspozycji i rodzaje ryzyka. Dlatego plan sytuacyjny dla trybów in situ powinien być skonstruowany jak protokół badawczo-performatywny: zawierać nie tylko intencję i język działań, lecz także analizę parametrów środowiskowych, rytmów użytkowania, progów normatywnych oraz typów interakcji, które są w danej lokalizacji prawdopodobne.

W tradycji krytyki instytucjonalnej i site-specific (od rozpoznań Briana O'Doherty'ego o „white cube" po dyskurs Miwon Kwon o przejściu od miejsca materialnego do miejsca społeczno-dyskursywnego) akcent przesuwa się z formalnej obecności dzieła na relację między zdarzeniem a aparatem organizującym widzialność i legitymizację. Psychoperformans rozszerza tę intuicję na przestrzeń miejską i krajobrazową: „instytucją" okazuje się tu nie tylko muzeum, lecz także infrastruktura, policentryczne porządki własności, systemy komunikacji, zarządzenia bezpieczeństwa, a nawet niepisane reguły „kto tu bywa" i „jak się tu zachowuje". W konsekwencji in situ jest rozpoznaniem nie tyle atmosfery miejsca, ile jego reżimów: reżimu dostępności, reżimu ekspozycji, reżimu kontroli, reżimu dźwięku i światła, reżimu przechodniości i zatrzymania. To rozpoznanie musi być wykonane przed działaniem i w trakcie działania, bo reżimy są dynamiczne, zależne od pory dnia, dnia tygodnia, sezonu oraz zdarzeń incydentalnych.

Z tej perspektywy interwencja in situ w psychoperformansie powinna być rozumiana jako forma „delikatnej inżynierii sytuacji", a nie jako demonstracja sprawczości artysty. Najważniejsze jest tu projektowanie mikrozmian w dystrybucji uwagi oraz w relacji ciała do progów: gdzie i jak następuje przełączenie z ruchu na bezruch, z obserwacji na uczestnictwo, z

prywatnego do publicznego, z niepewności do stabilizacji. W praktykach projektowych i badaniach terenowych analogiczną logikę można odnaleźć w podejściach zorientowanych na sytuację, w których nie „wdraża się rozwiązania", tylko testuje warianty konfiguracji, obserwując skutki uboczne i mechanizmy adaptacji. Psychoperformans, jeżeli zachowuje rygor naukowy, traktuje interwencję jako hipotezę: zakłada, że określony układ kanałów działania – obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – w konkretnym miejscu uruchomi określone przełączenia, a następnie weryfikuje tę hipotezę poprzez iterację, korektę i analizę rozbieżności.

Wędrówka stanowi z kolei tryb, w którym interwencja zostaje „rozłożona" w czasie i przestrzeni, a plan sytuacyjny przyjmuje postać sekwencji progów. W tym ujęciu wędrówka nie jest przeciwieństwem interwencji, lecz jej rozszerzeniem: interwencja może być punktowa, ale wędrówka jest linią, która łączy punkty, a więc umożliwia rozpoznanie gradientów – narastania i wygaszania intensywności bodźców oraz presji normatywnej. W koncepcjach antropologicznych Tim Ingold podkreślał, że chodzenie jest sposobem „zamieszkiwania" świata, a nie tylko przemieszczania się po nim; psychoperformans wykorzystuje to rozróżnienie, by traktować trasę jako mechanizm wytwarzania sensu przez kontakt z materią i rytmem miejsca. Metodologicznie oznacza to, że wędrówka staje się narzędziem analizy ciągłości i przejść: tego, jak ciało przechodzi między stanami uwagi, jakie progi wyzwalają reakcje automatyczne, a jakie umożliwiają rekontekstualizację, czyli świadome przepisanie znaczeń sytuacji.

Pielgrzymka różni się od wędrówki tym, że mocniej koduje sens drogi jako procesu transformacji, a nie tylko jako procedury poznawczej. Narzędzia van Gennepa i Turnera są tu przydatne o tyle, że opisują strukturę przejścia jako serię etapów, w których rola, status i relacja do świata zostają zawieszone, przepracowane i na nowo ustanowione. Psychoperformans przepisuje tę strukturę bez konieczności odwoływania się do teologii: pielgrzymka staje się reżimem czasu, powtórzenia i dyscypliny, w którym cel nie jest wyłącznie geograficzny, lecz sytuacyjny – polega na wytworzeniu warunków dla zmiany w dystrybucji uwagi, w logice afektu oraz w stosunku do własnych nawyków interpretacyjnych. W tym trybie obiekt–klucz nabiera szczególnej funkcji: działa jako materialny stabilizator intencji i pamięci, ale zarazem jako przenośny „próg", ponieważ każdy kontakt z obiektem może oznaczać przełączenie reżimu działania, a więc wprowadzenie mikroetapu w strukturze drogi.

Aby te trzy tryby – interwencja, wędrówka i pielgrzymka – nie pozostały jedynie kategoriami opisowymi, plan sytuacyjny powinien zawierać zestaw elementów wspólnych, które zapewniają spójność metodologiczną. Pierwszym elementem jest rozpoznanie miejsca w sensie wielowarstwowym: warstwa materialna (układ przejść, przeszkód, faktury, nachylenia), warstwa semiotyczna (znaki, instrukcje, język regulacji, sygnały nieformalne), warstwa społeczna (typy użytkowników, rytmy obecności, konfiguracje grup), warstwa infrastrukturalna (oświetlenie, akustyka, monitoring, transport), warstwa afektywna (gdzie pojawia się napięcie, gdzie ulga, gdzie przeciążenie, gdzie nuda). Drugim elementem jest mapa progów: nie jako mapa geograficzna, lecz jako układ przełączeń reżimów, w którym zapisuje się, co dokładnie zmienia się w percepcji i zachowaniu, gdy ciało przekracza granicę widzialności, słyszalności, przewidywalności albo kontroli. Trzecim elementem jest logika iteracji: powrót, porównanie, korekta, czyli procedura, która pozwala odróżnić przypadek od struktury.

W tym miejscu szczególnie przydatna jest perspektywa socjologii interakcji oraz etnometodologii, bo tryby in situ nie są neutralne wobec „innych" i ich interpretacji. Erving

Goffman pokazywał, że sytuacje społeczne są porządkowane przez ramy, które uczestnicy rozpoznają i podtrzymują; Harold Garfinkel doprecyzował, że porządek sytuacyjny jest wytwarzany praktycznie, w czasie rzeczywistym, przez „metody członków". Psychoperformans, działając in situ, nie może ignorować tej ramowości: nawet minimalny gest, słowo czy sposób poruszania się może zostać odczytany jako sygnał przynależności, zamiaru, zagrożenia, prowokacji lub prośby o interakcję. Dlatego plan sytuacyjny powinien zawierać kryteria czytelności i nieczytelności działania: kiedy działanie ma pozostać dyskretne, by nie przerywać cudzej codzienności, a kiedy musi być rozpoznawalne, by nie generować niepokoju wynikającego z niejasności. W praktyce jest to kwestia etyki sytuacyjnej, a nie marketingu performansu.

Jednocześnie, in situ wymaga szczególnej troski o to, by intensyfikacja nie była celem samym w sobie. W kulturze performance art istnieje długa historia ryzyka i eskalacji, ale psychoperformans, jeśli ma być narzędziem odpowiedzialnym, musi odróżniać ryzyko poznawcze od ryzyka społecznego oraz ryzyko osobiste od ryzyka przerzuconego na otoczenie. Z tego powodu plan sytuacyjny powinien zawierać nie tylko „co robić", ale też „kiedy przestać": warunki przerwania działania, warunki wycofania, warunki rekontekstualizacji, a także procedury redukcji niezamierzonych skutków ubocznych. Tak rozumiana ostrożność nie jest cenzurą, lecz elementem warsztatu, analogicznym do etyki badań terenowych w antropologii i socjologii, gdzie odpowiedzialność wobec uczestników i przestrzeni jest częścią metodologii, a nie dopiskiem.

Na tej podstawie można dopiero precyzyjnie rozwinąć różnice między trzema trybami in situ. Interwencja akcentuje punktowy próg i jego przełączenie; wędrówka akcentuje gradient i serię progów; pielgrzymka akcentuje transformację poprzez powtórzenie, dyscyplinę i symboliczno-materialną stabilizację intencji. W każdym z tych trybów kanały działania – obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – muszą zostać rozłożone inaczej: raz dominować będzie gest i obiekt jako operatory relacji z infrastrukturą, innym razem słowo jako technologia ramowania sytuacji, a jeszcze innym światło i dźwięk jako media modulacji uwagi. W kolejnej części zostanie doprecyzowane, jak projektować te różnice bez popadania w arbitralność, a jednocześnie z zachowaniem pełnej odpowiedzialności wobec społecznej wielości miejsca i wobec faktu, że przestrzeń publiczna nie jest neutralnym polem eksperymentu, tylko wspólnym zasobem praktyk, napięć i praw do obecności.

W praktyce in situ decydujące jest odróżnienie „lokalizacji" od „miejsca" w sensie humanistycznej geografii i antropologii przestrzeni. Yi-Fu Tuan rozróżniał przestrzeń jako otwartość i potencjalność od miejsca jako zagęszczenia znaczeń, pamięci i przywiązania; Edward Relph opisywał stopnie „insideness" i „outsideness", czyli różne tryby bycia „wewnątrz" i „na zewnątrz" doświadczenia miejsca, a Doreen Massey konsekwentnie traktowała miejsce jako relacyjny splot trajektorii, a nie zamkniętą esencję. Psychoperformans przejmuje te narzędzia, lecz przekształca je w metodologię: miejsce jest tu dynamicznym układem warunków, które trzeba rozpoznać w działaniu, a nie tylko nazwać w opisie. To rozpoznanie obejmuje zarówno materialność (topografia, bariery, faktury, przejścia), jak i reżimy znaczeń (semiotyka, normy, zwyczaje), a także to, co w antropologii infrastruktury bywa opisywane jako „niewidzialne systemy" codzienności: dystrybucja energii, transportu, bezpieczeństwa, informacji, które determinują to, co uchodzi za „naturalny" ruch i „właściwe" zachowanie.

Z tego wynika, że interwencja in situ w psychoperformansie nie może być traktowana jako jednorazowe „wejście” w przestrzeń i jej estetyzacja, lecz jako proces negocjowania wielu porządków jednocześnie: porządku prawno-administracyjnego, porządku obyczajowego, porządku infrastrukturalnego i porządku afektywnego. Michel Foucault uczył, że dyscyplina działa przez organizację przestrzeni i czasu, a nie wyłącznie przez jawny zakaz; Gilles Deleuze pisał o przejściu ku społeczeństwom kontroli, gdzie modulacja jest ciągła i rozproszona; Judith Butler analizowała performatywność jako działanie norm poprzez powtarzalność, które czyni ciała „czytelnymi” albo „podejrzanymi” w polu społecznym. W praktyce psychoperformatywnej te wątki przekładają się na rygor projektowy: plan sytuacyjny musi uwzględnić, że każde przesunięcie w kanałach działania (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt) zmienia nie tylko „wydźwięk”, ale też prawdopodobieństwo interwencji otoczenia, ryzyko nieporozumienia oraz koszty społeczne dla przypadkowych uczestników sytuacji. Dlatego interwencja nie powinna być projektowana jako eskalacja, lecz jako sekwencja mikrodecyzji, w których performer rozpoznaje, co jest w danym miejscu możliwe bez naruszania cudzych praw do spokoju, przejścia, prywatności i bezpieczeństwa.

Wędrówka in situ przynosi odmienny typ problematyki: zamiast jednego punktu sporu lub przełączenia pojawia się seria progów, węzłów i „gradientów” intensywności. Henri Lefebvre, rozwijając rhythmanalysis, pokazał, że miasto jest polifonią rytmów, które przenikają ciało i organizują jego uwagową ekonomię; dla psychoperformansu wędrówka jest sposobem, by te rytmy czytać i modyfikować w czasie rzeczywistym. Z kolei Tim Ingold, traktując linię jako podstawową figurę zamieszkiwania świata, pozwala zobaczyć trasę nie jako neutralne połączenie punktów, lecz jako ślad wytwarzający relację: trasa „pisze” doświadczenie, a doświadczenie „pisze” trasę, poprzez powtarzalność, korektę, obejścia i powroty. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny wędrówki powinien zawierać nie tylko mapę progów, lecz także logikę porównania: które odcinki są przechodzone szybciej i dlaczego, gdzie pojawia się automatyzm i maskowanie bodźców, gdzie wzrasta czujność, gdzie pojawia się „nadmiar znaczeń” (semiotyczne przeciążenie), a gdzie rodzi się możliwość rekontekstualizacji. To właśnie rekontekstualizacja, a nie „odkrycie”, jest kluczowym efektem wędrówki psychoperformatywnej: przeformułowanie relacji do miejsca bez roszczenia do jego zawłaszczenia interpretacyjnego.

Pielgrzymka w perspektywie in situ wprowadza natomiast szczególny reżim temporalny, którego nie da się zredukować do „długiego spaceru”. Arnold van Gennep i Victor Turner dostarczyli języka do opisu struktury przejścia, w której liminalność działa jak technologicznie wytwarzany stan zawieszenia ról, nawyków i interpretacji; w świeckich analizach mobilności i rytuału ten reżim bywa odczytywany jako forma intensywnej dyscypliny uwagi, powtórzenia i koncentracji. Psychoperformans może traktować pielgrzymkę jako procedurę kalibracji: poprzez stałą pracę na progach, poprzez stabilizację intencji w obiekcie–kluczu oraz poprzez rytm kroków, postojów i powrotów, który ogranicza przypadkowość bodźców, a jednocześnie pogłębia zdolność do rozróżniania subtelnych zmian środowiskowych. W tym trybie obiekt–klucz pełni funkcję materialnego operatora, który nie „symbolizuje” sensu w sposób dekoracyjny, lecz go przenosi i uruchamia: każdorazowa manipulacja obiektem jest aktem przełączenia, a więc mikrorytuałem wbudowanym w trasę. To właśnie dlatego pielgrzymka jest w psychoperformansie nie tyle metafizycznym przedsięwzięciem, ile metodą organizacji czasu, w której sens wyłania się z powtarzalności i z rygoru, a nie z narracyjnej deklaracji.

W każdym z tych trybów in situ pojawia się kwestia dokumentacji, ale rozumianej nie jako fetyszyzacja śladu, tylko jako narzędzie kontroli metodologicznej i odpowiedzialności. W humanistyce performansu od dawna trwa spór o ontologię zdarzenia: Peggy Phelan akcentowała niepowtarzalność i „zanikanie" performance, Amelia Jones i Philip Auslander analizowali relację performansu z mediami oraz to, że dokumentacja nie jest jedynie zapisem, lecz także współtworzeniem znaczenia i obiegu. Psychoperformans, jeżeli chce utrzymać rygor naukowy bez zdrady efemeryczności, powinien traktować dokumentację jako warstwę techniczną planu sytuacyjnego: zapis służy iteracji, porównaniu, rozpoznaniu skutków ubocznych i analizie progów, a nie budowaniu mitologii działania. Zarazem dokumentacja w przestrzeni publicznej zawsze dotyka etyki prywatności i ryzyka naruszeń; dlatego w planie sytuacyjnym musi istnieć zasada minimalizacji danych, unikania rejestracji identyfikującej przypadkowych przechodniów, a także świadomość, że sama obecność urządzeń rejestrujących zmienia reżim sytuacji, zwiększając napięcie i wymuszając inne odczytania gestów. W tym miejscu psychoperformans spotyka się z etyką badań terenowych oraz z refleksją nad władzą spojrzenia: dokumentacja nie jest neutralna, lecz działa jak interwencja w polu społecznym.

Ostatecznie, in situ w psychoperformansie oznacza projektowanie relacji, a nie projektowanie spektaklu: myślenie o miejscu jako o układzie warunków, które współprodukują przełączenia w uwadze, afekcie i interpretacji. Interwencja jest tu precyzyjną modulacją węzła sytuacyjnego, wędrówka jest analizą gradientów i rytmów, pielgrzymka jest temporalnym protokołem transformacji przez powtórzenie, dyscyplinę i materialną stabilizację intencji. We wszystkich wariantach kanały działania – obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – nie są ozdobnikami, lecz narzędziami operacyjnymi, które muszą zostać dobrane do reżimów miejsca i do etycznych ograniczeń przestrzeni współdzielonej. Dopiero na tej bazie można przejść do najbardziej technicznego wymiaru 51.2: do zasad konstruowania progów w czasie, do doboru „okien" interwencji oraz do tego, jak plan sytuacyjny powinien zawierać procedury wycofania i domknięcia, aby in situ nie było zawłaszczeniem miejsca, lecz odpowiedzialnym wytwarzaniem relacyjnej wiedzy przez działanie.

W praktyce 51.2 rozstrzygające okazuje się to, czy in situ jest rozumiane jako ekspansja artystycznej woli w przestrzeń, czy jako praca w warunkach współdzielonej odpowiedzialności i niepewności. Psychoperformans, jeżeli ma zachować rygor naukowy i etyczny, przyjmuje drugą opcję: działanie jest tu procedurą negocjacji, a nie demonstracją. Oznacza to, że „udane" in situ nie musi prowadzić do maksymalnej widzialności, lecz do maksymalnej adekwatności relacyjnej, czyli do takiego dopasowania kanałów działania do reżimów miejsca, które minimalizuje szkody uboczne i jednocześnie maksymalizuje zdolność do rozpoznania mechanizmów przełączeń.

W tym kontekście plan sytuacyjny powinien być skonstruowany nie jako narracja, lecz jako architektura operacyjna, obejmująca projekt czasu, progów i wyjść. Czas jest tu kategorią techniczną: obejmuje okna interwencji (momenty, w których reżim miejsca jest stabilny i przewidywalny), okna ryzyka (momenty, w których wzrasta prawdopodobieństwo nieporozumień i interwencji zewnętrznej), oraz okna nasycenia (momenty, w których percepcja ulega przeciążeniu i spada zdolność do uważnej obserwacji). Progi są kategorią topologiczną: oznaczają nie tylko przejścia architektoniczne, lecz także punkty wzrostu normatywności, punkty zaostrzenia widzialności oraz punkty przełączenia akustycznego i świetlnego, które zmieniają parametry interpretacji sytuacji. Wyjście jest kategorią etyczną: oznacza procedurę

domknięcia, wycofania i rekontekstualizacji, która chroni przestrzeń i innych użytkowników przed pozostawionym „resztkowym zakłóceniem”, a performera przed eskalacją wynikającą z nadinterpretacji lub napięcia.

Użyteczne jest tu pojęcie granicy jako konstruktu społeczno-materialnego, które w antropologii i socjologii bywa opisywane poprzez prace Mary Douglas nad porządkiem i transgresją, a w studiach miejskich poprzez analizę „prawa do miasta” (Henri Lefebvre) i konfliktów o przestrzeń publiczną (Don Mitchell). Granica w in situ nie jest jedynie linią, którą się przekracza; jest mechanizmem kategoryzacji: co jest „właściwe” dla tej strefy, jakie ciała są tu czytelne, jakie praktyki uznaje się za zgodne z przeznaczeniem miejsca, a jakie natychmiast są odczytywane jako obce. Psychoperformans powinien traktować te mechanizmy jako dane, a nie jako przeszkody: rozpoznawać je, a następnie projektować działania tak, by pracowały na przełączeniach bez wytwarzania przemocy sytuacyjnej. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny nie może ograniczyć się do wyboru „ładnej” lokalizacji; musi zawierać analizę lokalnych kodów, rytuałów użytkowania, a także potencjalnych punktów konfliktu interesów, w tym konfliktów wynikających z asymetrii władzy, statusu i dostępu.

Najbardziej technicznym rdzeniem in situ w psychoperformansie jest projektowanie mikrodziałań na styku kanałów: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Obraz w interwencji może oznaczać nie tyle wytwarzanie nowych widoków, ile zmianę osi widzenia oraz reżimu obserwacji, co automatycznie uruchamia pytanie o nadzór i o to, kto może patrzeć na kogo, w jakiej odległości i z jaką intensywnością. Słowo jest narzędziem ramowania sytuacji, ale w in situ słowo jest także ryzykiem, ponieważ może zostać odczytane jako żądanie interakcji, jako polecenie albo jako prowokacja; dlatego jego użycie wymaga świadomości pragmatyki języka i tego, co w teorii aktów mowy Johna L. Austina oraz Johna Searle’a uchodzi za performatywność wypowiedzi. Gest jest z kolei najbardziej podatny na nadinterpretację, ponieważ w przestrzeni publicznej gest jest natychmiast lokowany w repertuarze norm i zagrożeń; dlatego praca gestem wymaga znajomości „mikrosocjologii” sytuacji w sensie Ervinga Goffmana, gdzie drobny ruch może przełączyć ramę z neutralnej na konfliktową. Światło i dźwięk nie są tu mediami „efektu”, lecz mediami modulacji: zmieniają stany czujności i orientacji, a przez to mogą wytwarzać albo redukować napięcie; to szczególnie istotne, ponieważ in situ ma działać na przełączeniach, a nie na eskalacji. Obiekt–klucz jest w tej konfiguracji narzędziem najwyższej precyzji, bo pozwala przenieść intensywność z przestrzeni społecznej na przestrzeń materialną: zamiast konfrontować innych użytkowników, performer konfrontuje relacje znaczeń w sieci obiekt–ciało–infrastruktura, wykonując akty symboliczne rozumiane jako rytualno-performatywne technologie znaczenia, odczarowywania i rekontekstualizacji. To właśnie manipulacja obiektem, w sensie fenomenologicznego „nadawania sensu przez działanie”, umożliwia prowadzenie pracy intensywnej, a zarazem społecznie ostrożnej.

Wędrówka i pielgrzymka w 51.2 wymagają dodatkowego komponentu: projektowania sekwencji, a nie punktu. Sekwencja nie oznacza tu fabuły, tylko serię przełączeń reżimu uwagi, które można porównać, powtórzyć i skorygować, zachowując metodologiczną spójność. W tym miejscu przydatna staje się perspektywa poznania rozproszonego Edwina Hutchinsa, która pokazuje, że „myślenie” jest dystrybuowane między ciało, narzędzia i środowisko; wędrówka jest więc sposobem badania, jak dystrybucja poznania zmienia się wraz ze zmianą infrastruktury i rytmu. Pielgrzymka dodaje do tego dyscyplinę i powtórzenie jako narzędzia stabilizacji intencji, a więc jako mechanizmy redukcji przypadkowości: w sensie metodologicznym jest to strategia

zwiększania stosunku sygnału do szumu w doświadczeniu. W obu trybach plan sytuacyjny powinien zawierać kryteria „przeciążenia” i „przeregulowania”, ponieważ zbyt intensywna seria progów może prowadzić do utraty rozróżnień i do spadku jakości obserwacji; nie chodzi o maksymalizację bodźców, tylko o optymalizację różnic jakościowych. W tym sensie in situ w psychoperformansie jest praktyką wysokiej jakości granicowania: wyznaczania, kiedy działanie jest jeszcze poznawczo produktywne, a kiedy staje się tylko ruchem bez analizy.

Wreszcie, nie da się zamknąć 51.2 bez podkreślenia, że in situ wymaga „etyki danych” nawet wtedy, gdy nie pracuje się jawnie z aparaturą pomiarową. Sama dokumentacja, notacja, rejestr audio-wideo, a nawet szczegółowy opis sytuacji mogą wytwarzać ryzyko identyfikacji, naruszenia prywatności i wtórnej stygmatyzacji; dlatego w planie sytuacyjnym musi istnieć zasada minimalizacji oraz świadomość, że rejestrowanie zmienia sytuację, podnosząc poziom czujności i modyfikując zachowania innych. W koncepcji privacy by design Ann Cavoukian kluczowe jest wbudowanie ochrony prywatności w projekt, a nie dopisywanie jej po fakcie; psychoperformans może przejąć ten rygor, traktując go jako element warsztatu terenowego, porównywalny z etyką badań w antropologii i socjologii. To także warunek utrzymania zaufania do praktyki: in situ nie może być eksperymentem „na ludziach”, lecz praktyką odpowiedzialną wobec wspólnego środowiska życia. W takim ujęciu interwencje, wędrówki i pielgrzymki układają się w jedną metodologię: projektowanie przełączeń w relacji ciało–miejsce poprzez wielokanałową pracę na progach, z pełną świadomością reżimów normatywnych, infrastrukturalnych i afektywnych, oraz z konsekwentną procedurą domknięcia, która zostawia przestrzeń w stanie niepogorszonym.

51.3. Krajobrazy dźwiękowe i świetlne

Krajobrazy dźwiękowe i świetlne są w psychoperformansie nie „warstwą atmosfery”, lecz pełnoprawnym środowiskiem operacyjnym, w którym rozgrywa się praca na progach, na dystrybucji uwagi oraz na reżimach obecności. W perspektywie geopoetycznej miasto i krajobraz nie są przede wszystkim obrazem, lecz złożoną macierzą sprzężeń zwrotnych: akustycznych (ciągłość, maskowanie, pogłos, sygnały ostrzegawcze, rytm) oraz świetlnych (ekspozycja, cień, kontrast, fluorescencja, migotanie, temperatury barwowe, iluminacyjne scenariusze bezpieczeństwa). Psychoperformans traktuje te macierze jako dynamiczne pola modulacji, w których decyzja o trasie, zatrzymaniu i interwencji jest równocześnie decyzją o tym, w jakim reżimie słyszenia i widzenia będzie działać ciało oraz obiekt–klucz. Nie chodzi więc o „ładny soundscape” ani o „ładne światło”, tylko o rozpoznanie, że dźwięk i światło są infrastrukturalnymi technologiami porządkowania: organizują ruch, wyznaczają granice, budują poczucie bezpieczeństwa lub je rozszczelniają, a przez to stają się współsprawcami planu sytuacyjnego.

Termin soundscape został wprowadzony do obiegu naukowego i artystycznego w dużej mierze dzięki R. Murrayowi Schaferowi i jego projektom akustyczno-ekologicznym, rozwijanym następnie w kierunku bardziej precyzyjnych modeli przez Barry’ego Truaxa, a także przez praktykę soundwalkingu Hildegard Westerkamp. W tym nurcie krajobraz dźwiękowy nie jest „sumą dźwięków”, lecz relacją między sygnałem a tłem, między tym, co znaczące, a tym, co maskujące, między tym, co rozpoznawalne, a tym, co nieodróżnialne. W urbanistyce i antropologii dźwięku dopełniają to podejścia, które traktują słyszenie jako praktykę kulturową

i polityczną: Steven Feld pisał o akustemologii, czyli poznaniu przez dźwięk, Brandon LaBelle o akustyczności miasta jako polu relacji i konfliktów, a Jonathan Sterne o słyszeniu jako efekcie technologii, instytucji i praktyk społecznych. Dla psychoperformansu oznacza to, że „słuchanie" nie jest jedynie receptorową funkcją ciała, lecz kompetencją sytuacyjną, która może być trenowana, kalibrowana i wykorzystywana do mapowania progów: progów słyszalności, progów zagrożenia, progów intymności, progów publiczności oraz progów kontroli.

Równoległym aparatem pojęciowym jest „aural architecture", rozwijana m.in. przez Barry'ego Blessera i Lindę-Ruth Salter, gdzie przestrzeń ujmuje się poprzez jej właściwości akustyczne, a więc przez to, jak dźwięk odbija się, rozprasza, wibruje i jak organizuje orientację. Psychoperformans korzysta z tego nie po to, by zamieniać działanie w ćwiczenie z akustyki budowlanej, ale by precyzyjnie nazwać, dlaczego to samo słowo, gest czy obiekt–klucz zmienia swoją sprawczość w zależności od pogłosu, kompresji przestrzeni, „martwych stref" słyszenia albo intensywności hałasu tła. W planie sytuacyjnym różnica między wąskim korytarzem a otwartym placem nie jest wyłącznie różnicą wizualną; to różnica w reżimie dźwięku, a więc w reżimie afektu, bo dźwięk działa tu jak pole nacisku: potrafi przyspieszać, wyostrzać czujność, wywoływać napięcie lub przeciwnie, rozluźniać i rozpraszać. Stąd w 51.3 pojawia się zasadnicze przesunięcie metodologiczne: krajobraz dźwiękowy jest traktowany jak mapa sił, a nie jak opis tła.

Analogicznie krajobraz świetlny należy rozumieć nie jako dekorację, lecz jako układ reżimów widzialności i niewidzialności, które w mieście są ściśle powiązane z bezpieczeństwem, władzą i temporalnością. W tradycji humanistycznej o świetle i cieniu pisano często jako o technologii kultury – wystarczy przywołać Jun'ichirō Tanizakiego i jego analizę estetyki cienia – natomiast w krytycznych studiach nad nowoczesnością i jej rytmami Jonathan Crary opisywał, jak reżim ciągłej dostępności (24/7) wiąże się z przekształceniem nocy, snu i ciemności w obszary podległe ekonomii uwagi. W urbanistyce i projektowaniu oświetlenia funkcjonują natomiast modele, które porządkują światło jako narzędzie organizacji percepcji i zachowania; w historii projektowania istotny jest tu Richard Kelly i jego rozróżnienie na światło ogólne, akcentujące i dekoracyjne, które w praktyce miejskiej ma konsekwencje daleko wykraczające poza estetykę. Psychoperformans traktuje te modele jako elementy „gramatyki światła": zestawu reguł, przez które przestrzeń staje się czytelna albo nieczytelna, bezpieczna albo dwuznaczna, otwarta albo odstraszająca.

Z perspektywy praktyk artystycznych światło i dźwięk mają też własne genealogie materialnych eksperymentów, które są przydatne nie jako katalog inspiracji, lecz jako zasób pojęć o sprawczości medium. W przypadku światła nie sposób pominąć badań percepcji i przestrzeni prowadzonych w sztuce przez Jamesa Turrella, analitycznej pracy na świetle jako obiekcie u Dana Flavina czy ekologiczno-percepcyjnych przestrojeń środowiska u Olafura Eliassona, ponieważ te tradycje uczą, że światło nie „oświetla rzeczy", tylko konstruuje sytuację. W przypadku dźwięku analogiczną rolę odgrywają praktyki Pauline Oliveros i jej Deep Listening, które przesuwają słuchanie z trybu reaktywnego w tryb świadomie organizowany, oraz refleksje Michela Chiona nad słyszeniem i audiowizualnością, gdzie dźwięk nie jest dodatkiem do obrazu, lecz autonomicznym czynnikiem ramowania zdarzenia. Psychoperformans w 51.3 nie przejmuje tych tradycji jako cytatu kulturowego; przejmuje je jako narzędzia rozumienia, w jaki sposób dźwięk i światło mogą stać się operatorami progów w przestrzeni publicznej.

Najważniejszy wniosek metodologiczny jest następujący: krajobrazy dźwiękowe i świetlne są polami progowymi, ponieważ działają na granicach rozpoznawalności i kontroli. W dźwięku próg wyznacza m.in. relacja sygnału do szumu, maskowanie, nagłe zmiany dynamiki, kierunkowość oraz zdolność do lokalizacji źródła; w świetle próg wyznacza relacja kontrastu do tła, zmiana luminancji, migotanie, asymetria oświetlenia i strefy cienia, a także kulturowa interpretacja „ciemności" jako zagrożenia lub intymności. W planie sytuacyjnym te progi są równie realne jak progi architektoniczne: przejście z jasnego ciągu komunikacyjnego do słabo oświetlonego fragmentu zmienia nie tylko widzenie, ale i zachowanie, podobnie jak wejście z cichej strefy do obszaru intensywnego hałasu zmienia tempo kroku, napięcie mięśniowe i tryb selekcji bodźców. Psychoperformans wykorzystuje to do precyzyjnego projektowania przełączeń, w których obiekt–klucz może stać się materialnym stabilizatorem intencji, a jednocześnie bezpiecznym „adresatem" intensywności, przenosząc pracę z potencjalnie konfliktowej relacji społecznej na relację ciało–obiekt–środowisko.

Wprowadzenie krajobrazów dźwiękowych i świetlnych do warsztatu psychoperformansu wymaga przejścia od „wrażeniowości" do operacyjności. Oznacza to, że słuchanie i widzenie nie są tu rozumiane jako neutralne kanały odbioru, ale jako praktyki selekcji, filtracji i orientacji, które można kalibrować, rozszczelniać i rekonfigurować. W tym sensie soundscape i lightsape (krajobraz świetlny) stają się nie opisem „otoczenia", tylko matrycą decyzji: gdzie się zatrzymać, gdzie przyspieszyć, gdzie wykonać akt symboliczny na obiekcie–kluczu, a gdzie wycofać się z uwagi na zbyt wysokie ryzyko interpretacyjne lub normatywne.

W sound studies kluczowe jest to, że dźwięk jest jednocześnie medium informacji i medium władzy, ponieważ organizuje dostępność przestrzeni w sposób często bardziej bezpośredni niż obraz. U Schafera pojawia się rozróżnienie na keynote sounds, signals i soundmarks, które można potraktować nie jako romantyczną typologię „pięknych brzmień", lecz jako narzędzie mapowania reżimów uwagi: keynote (tło) stabilizuje orientację, sygnały wymuszają reakcję, soundmarks kotwiczą pamięć i tożsamość miejsca. U Truaxa dochodzi perspektywa komunikacyjna, w której dźwięk jest kanałem relacji społecznej, a nie jedynie własnością fizyczną środowiska, natomiast Feld i jego akustemologia przesuwają ciężar na to, że „wiedzieć" można także przez słyszenie, o ile słyszenie jest praktyką – ustrukturyzowaną, iteracyjną i świadomą. W podejściu znormalizowanym, rozwijanym w rodzinie norm ISO 12913, soundscape jest definiowany jako środowisko akustyczne postrzegane i doświadczane przez osobę w kontekście; to rozstrzygnięcie jest metodologicznie istotne, bo psychoperformans nie utożsamia krajobrazu dźwiękowego z pomiarem hałasu, tylko z relacją percepcji do sytuacji. W praktyce oznacza to konieczność rozdzielenia dwóch warstw opisu: warstwy fizycznej (parametry akustyczne) i warstwy fenomenologiczno-społecznej (jakość słyszenia, intencjonalność słuchania, interpretacja, afekt), które pozostają sprzężone, ale nie są równoważne.

Z tego rozdzielenia wynika podstawowa technika operacyjna 51.3: soundwalk jako procedura mapowania progów słyszenia, a zarazem progów zachowania. W tradycji Westerkamp soundwalk jest praktyką ukierunkowanego, aktywnego słuchania w terenie, w której trasa działa jak partytura, a punkty zatrzymań i zmiany tempa służą do „odklejenia" słyszenia od automatycznej selekcji. Psychoperformans adaptuje tę metodę, ale wiąże ją ściśle z planem sytuacyjnym: soundwalk nie jest spacerem „dla wrażeń", tylko narzędziem rozpoznania, w jakich miejscach dźwięk staje się sygnałem normatywnym, w jakich jest maskowaniem, w jakich

jest terytorializacją, a w jakich jest zasobem orientacji i stabilizacji. Szczególnie produktywne są tu progi relacji sygnał–szum, progi maskowania (kiedy informacja znika w tle), progi kierunkowości (kiedy źródło da się lokalizować), progi pogłosu (kiedy przestrzeń „odpowiada" i zmienia rozpoznawalność gestu oraz słowa), a także progi rytmu (kiedy środowisko wymusza przyspieszenie lub zwalnia ciało przez akustyczny nacisk). Jeżeli do tego dołożyć model afektywny soundscape Axelssona, Nilssona i Berglunda, w którym ocena krajobrazu dźwiękowego bywa porządkowana osiami przyjemności i pobudzenia, można traktować soundwalk jako sposób lokalizacji miejsc „kalibracji": gdzie dźwięk stabilizuje, gdzie intensyfikuje, gdzie dezorganizuje, a gdzie umożliwia rekontekstualizację przez zmianę uwagi.

W tym miejscu warto doprecyzować, że psychoperformans nie powinien ulegać pokusie redukcji soundscape do liczb, choć parametry fizyczne bywają przydatne jako narzędzia kontroli porównawczej. W akustyce środowiskowej standardowo używa się miar takich jak LAeq (równoważny poziom dźwięku), Lmax, L10/L90, a w psychoakustyce – kategorii takich jak głośność (w sensie Zwickerowskim), ostrość, szorstkość czy fluktuacyjna siła modulacji; te narzędzia pomagają opisać, dlaczego dwa środowiska o podobnym „poziomie" mogą być zupełnie różne jakościowo. Jednak w psychoperformansie kluczowe jest to, że sens powstaje w relacji do progów i do kontekstu działania, a nie w relacji do samej energii akustycznej. Dlatego plan sytuacyjny może wykorzystywać parametry akustyczne jako heurystykę, ale nie może oddać im roli nadrzędnej; nadrzędna jest korelacja: kiedy i gdzie zmienia się zachowanie, uwaga i możliwość pracy kanałami obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Dźwięk jest tu szczególnie ważny, ponieważ w przestrzeni publicznej często wyprzedza obraz: zanim coś zostanie zobaczone, bywa już „słyszane" jako zbliżanie się, narastanie, sygnał ostrzegawczy, a więc jako prefiguracja zachowania.

Analogiczna operacyjność dotyczy krajobrazu świetlnego, ale wymaga innego aparatu pojęciowego. W świetle kluczowe są reżimy luminancji i kontrastu, bo to one organizują czytelność przestrzeni i kształtują poczucie bezpieczeństwa, a także rozkład uwagi. W technicznych opisach światła używa się miar takich jak natężenie oświetlenia (lux), luminancja (cd/m²), temperatura barwowa (CCT), wskaźniki oddawania barw (CRI) oraz parametry migotania i modulacji czasowej; w badaniach nad wpływem światła na rytmy biologiczne rozwinięto metryki związane z pobudzeniem układu melanopsynowego (ipRGC), m.in. w ramach standardów CIE dotyczących wielkości melanopowych. Psychoperformans nie musi stać się inżynierią oświetlenia, ale musi umieć nazwać, że światło jest narzędziem sterowania sytuacją: tworzy strefy ekspozycji i strefy ukrycia, narzuca kierunki ruchu, porządkuje hierarchie widzialności, a w mieście bywa splecione z infrastrukturą nadzoru. Z tego powodu „czytanie światła" w 51.3 jest czytaniem polityki widzialności: gdzie ciało staje się nadmiernie czytelne, gdzie traci czytelność, gdzie obraz przestaje być stabilnym kanałem orientacji, a gdzie zyskuje przewagę nad dźwiękiem.

W praktyce terenowej można tu wprowadzić metodę analogiczną do soundwalku, ale trzeba zachować precyzję terminologiczną: nie istnieje jedna powszechnie ustalona tradycja „lightwalk" o statusie porównywalnym z soundwalkiem, natomiast istnieją dobrze opisane procedury transektów obserwacyjnych i audytów oświetlenia w urbanistyce, ergonomii i badaniach bezpieczeństwa. Psychoperformans może zatem budować własny wariant „spaceru światłoczułego" jako protokołu, w którym trasa jest partyturą zmian luminancji, kontrastu, temperatury barwowej i stref cienia, a punkty zatrzymania służą do identyfikacji progów

widzialności i progów interpretacji. Szczególnie ważne są tu przejścia z jasnego na ciemne i z ciemnego na jasne, ponieważ to w nich najczęściej pojawiają się mikroreakcje ciała: zmiana tempa, napięcia, ustawienia głowy, a także zmiana „zaufania" do obrazu jako narzędzia orientacji. W planie sytuacyjnym światło działa wtedy jak operator dramaturgiczny, ale w sensie ściśle technicznym: przełącza tryb uwagi, przełącza dominację kanału obrazu nad kanałem dźwięku albo odwrotnie, przełącza zakres gestu, który jest społecznie czytelny, a także przełącza funkcję obiektu–klucza, który w strefach wysokiej ekspozycji może stabilizować intencję przez pracę materialną, a w strefach niskiej ekspozycji może stać się narzędziem rekontekstualizacji, bo intensywność społeczna spada.

W tym miejscu 51.3 musi także wprowadzić zasadę ostrożności: światło i dźwięk są mediami potencjalnie obciążającymi neurologicznie i afektywnie, zwłaszcza gdy pojawia się migotanie, wysoka dynamika zmian lub intensywne maskowanie hałasem. Psychoperformans, jako praktyka odpowiedzialna, powinien unikać projektowania działań, które celowo wzmacniają dyskomfort innych użytkowników przestrzeni lub przerzucają na nich koszty nadmiernej intensyfikacji; w planie sytuacyjnym oznacza to dobór lokalizacji i okien czasowych, w których praca na progach jest możliwa bez eskalacji. Jednocześnie ta ostrożność nie jest „zmniejszeniem ambicji" – jest metodą zachowania kontroli nad zmiennymi i utrzymania jakości obserwacji, bo przeciążenie percepcyjne redukuje zdolność do precyzyjnego rozpoznania, co właściwie zadziałało: czy próg akustyczny, czy próg iluminacyjny, czy normatywny, czy społeczny.

Sprzężenie dźwięku i światła w przestrzeni miejskiej nie jest dodatkiem do „wielozmysłowości", lecz podstawowym mechanizmem organizacji doświadczenia. W neurokognitywistyce percepcji wielozmysłowej utrwalone jest rozpoznanie, że integracja bodźców nie zachodzi dopiero na poziomie refleksyjnej interpretacji, ale jest wbudowana w mechanikę uwagi i orientacji: efekty audiowizualnej fuzji i konfliktu, opisywane od klasycznych badań nad „ventriloquism effect" po analizy integracji wielozmysłowej u Barry'ego E. Stein'a i M. Alexa Meredith'a, pokazują, że lokalizacja źródła i przypisywanie mu sprawczości jest dynamiczną negocjacją między tym, co widziane, a tym, co słyszane. Dla psychoperformansu oznacza to, że próg akustyczny i próg iluminacyjny rzadko są niezależne: zmiana luminancji może przestawić priorytety orientacyjne, a zmiana krajobrazu dźwiękowego może przeorganizować mapę tego, co uznaje się za „ważne" w polu widzenia. W praktyce planu sytuacyjnego przekłada się to na konieczność myślenia o progach jako o zdarzeniach audiowizualnych, a nie o dwóch równoległych warstwach.

Z tej perspektywy szczególnie użyteczna jest koncepcja sceny słuchowej (auditory scene analysis) Alberta S. Bregmana, ponieważ pozwala opisać, jak środowisko dźwiękowe „segmentuje się" w strumienie, obiekty i tła, a następnie jak ta segmentacja wiąże się z zachowaniem. W mieście segmentacja słuchowa jest stale atakowana przez maskowanie, modulacje, wieloźródłowość oraz zjawiska odbiciowe, co sprawia, że słuchanie staje się pracą: nieustannym rozdzielaniem sygnałów i rekonstruowaniem ich źródeł. Jeżeli dołożyć do tego perspektywę enaktywną (Francisco Varela, Evan Thompson) oraz rozumienie percepcji jako aktywnego „dostrajania się" do świata, wówczas soundwalk i spacer światłoczuły przestają być ćwiczeniami estetycznymi, a stają się procedurami testowania, jak ciało buduje hipotezy o sytuacji. Modele predykcyjne, kojarzone w literaturze z koncepcjami Karla Fristona i formalizacją predictive coding, pomagają tu nazwać mechanizm: środowisko generuje błędy

predykcji, a progi są punktami, w których błędy rosną i wymuszają aktualizację „modelu sytuacji", czyli przełączenie uwagi, tempa, postawy oraz relacji do obiektu–klucza.

W praktyce terenowej oznacza to, że mapowanie krajobrazów dźwiękowych i świetlnych powinno być sprzęgnięte z mapowaniem „błędów" orientacji i „mikrodecyzji" ciała. Tam, gdzie światło tworzy wyraźne „wyspy luminancji", powstaje reżim ekspozycji: ciało staje się czytelne, a drobny gest nabywa większej semantycznej wagi, bo jest lepiej widoczny i łatwiej włączany w repertuar interpretacji społecznej. Tam, gdzie dominują strefy cienia lub nierównomierny kontrast, ciężar orientacji częściej przechodzi na dźwięk, ale zarazem rośnie podatność na błędy lokalizacji źródła oraz na wzrost czujności wynikający z niepewności. Psychoperformans, operując w takich przełączeniach, może projektować działania tak, aby intensywność pracy nie była przenoszona na innych użytkowników przestrzeni, lecz lokowała się w relacji ciało–obiekt–środowisko: obiekt–klucz staje się wówczas materialnym stabilizatorem intencji w warunkach audiowizualnej niejednoznaczności.

Ważne jest również to, że światło i dźwięk są w mieście mediami instytucjonalnymi, a więc nośnikami regulacji. Akustyczne sygnały ostrzegawcze, komunikaty, alarmy, urządzenia kontroli dostępu oraz dźwiękowe markery transportu publicznego działają jako protokoły posłuszeństwa: wymuszają reakcję, organizują kolejność, wskazują prawidłowe trajektorie. Oświetlenie uliczne, iluminacje, strefy „bezpiecznego" światła oraz ciemne obszary marginalizacji tworzą z kolei politykę widzialności, która nie jest neutralna: rozdziela przestrzeń na to, co przechodnie i nieprzechodnie, na to, co dozwolone i podejrzane, na to, co ma prawo do bycia widocznym i to, co jest spychane w cień. Jonathan Crary, analizując reżim 24/7, pokazał, że kolonizacja nocy i nieprzerwanej dostępności jest formą władzy nad uwagą; w skali mikro planu sytuacyjnego ta kolonizacja przejawia się jako presja ciągłej czytelności i ciągłej orientacji. Psychoperformans może tę presję rozpoznać i opracować strategie jej neutralizacji: nie przez ucieczkę w ciemność jako romantyczną figurę, lecz przez precyzyjne użycie progów światła i dźwięku do rekontekstualizacji sposobu bycia w przestrzeni.

Operacyjna synteza soundwalku i spaceru światłoczułego wymaga przyjęcia, że „mapa" nie jest tu kartografią topograficzną, lecz kartografią progów. Taka kartografia powinna rozróżniać co najmniej cztery typy progów: progi detekcji (kiedy bodziec staje się zauważalny), progi rozpoznania (kiedy bodziec staje się identyfikowalny jako obiekt lub źródło), progi interpretacji (kiedy bodziec wchodzi w ramę normatywną i staje się „znaczący społecznie") oraz progi reakcji (kiedy bodziec wymusza zmianę zachowania). W dźwięku progi detekcji i rozpoznania zależą od maskowania i widma tła; w świetle zależą od luminancji, kontrastu i adaptacji wzroku. Progi interpretacji i reakcji są natomiast silnie społeczne: zależą od tego, jak dana przestrzeń koduje „normalność" zachowania oraz jak silnie infrastruktura i obyczaj wymuszają określone sposoby poruszania się i prezentowania siebie, co można analizować w duchu Ervinga Goffmana.

W tym miejscu 51.3 powinien też doprecyzować, że percepcja audiowizualna w mieście jest z natury konkurencyjna: uwaga jest zasobem ograniczonym, a środowisko jest projektowane tak, by tę uwagę przejmować. Władza soundscape'u polega często na tym, że dźwięk jest wszechobecny i trudny do „zamknięcia", podczas gdy obraz można częściowo odciąć przez zmianę kierunku patrzenia; władza lightsape'u polega na tym, że światło nie tylko umożliwia widzenie, ale także wymusza ekspozycję i demarkuje strefy, w których ciało jest interpretowane intensywniej. Psychoperformans, chcąc uniknąć estetyzacji bodźców, powinien opisywać te

mechanizmy jako ekonomię percepcji: gdzie środowisko wymusza przejście w tryb reaktywny, gdzie pozwala na tryb intencjonalny, gdzie powoduje spadek jakości rozróżnień, a gdzie otwiera nisze uważności. W tym sensie krajobrazy dźwiękowe i świetlne są narzędziami „sterowania prawdopodobieństwem" zachowania, a plan sytuacyjny jest próbą odzyskania sprawczości w tej probabilistycznej przestrzeni.

Z perspektywy fenomenologii – zwłaszcza u Maurice'a Merleau-Ponty'ego – ciało jest warunkiem świata, a nie jego dodatkiem, co pozwala ująć soundscape i lightsape jako aspekty tego samego „pola obecności". Psychoperformans może tę intuicję przekuć w warsztat: ciało w ruchu jest sensorem, ale i generatorem znaczeń, ponieważ samo wytwarza bodźce (kroki, tarcie, oddech), które w określonej akustyce i określonym świetle stają się albo neutralne, albo wysoce „czytelne". W tym kontekście obiekt–klucz działa jak wzmacniacz i filtr: jego materialność (waga, faktura, dźwięczność, połysk, zdolność do odbicia światła, zdolność do generowania dźwięku przy manipulacji) pozwala przekształcać krajobraz w układ sprzężeń zwrotnych, w którym performer nie musi zwiększać ekspresji gestu, aby zwiększyć intensywność pracy. Intensywność przenosi się z „widowiska" na precyzyjną pracę materialną, co jest zgodne z etyczną zasadą minimalizacji zakłóceń w przestrzeni współdzielonej.

Najbardziej użytecznym rezultatem 51.3 jest przełożenie soundscape'u i lightsape'u na język decyzji projektowych w planie sytuacyjnym. W praktyce oznacza to potraktowanie środowiska jako układu zmiennych, które dają się opisać i porównać: dla dźwięku będą to m.in. poziomy tła, dynamika zmian, maskowanie, kierunkowość, pogłos, rytmy sygnałów i „efekty sonicznofunkcjonalne" (w sensie tradycji opisu efektów dźwiękowych środowiska u Jean-François Augoyarda i Henry'ego Torgue'a), a dla światła – rozkład luminancji, kontrasty, strefy adaptacji wzroku, migotanie oraz reżimy ekspozycji wynikające z infrastruktury. Te zmienne nie są same w sobie celem poznania; są warunkami brzegowymi, które przewidują, kiedy dominować będzie kanał obrazu, kiedy dźwięku, a kiedy konieczna stanie się praca obiektem–kluczem jako materialnym stabilizatorem intencji w sytuacji przeciążenia lub niejednoznaczności. W tym sensie krajobraz dźwiękowy i świetlny nie jest „tłem", lecz aparatem organizującym prawdopodobieństwa zachowania, dlatego plan sytuacyjny musi zawierać procedury kalibracji: powtórzenia, mikrokorekty, porównania oraz warunki przerwania.

Operacyjna procedura mapowania może zostać opisana jako kartografia progów audiowizualnych, w której kluczowe są relacje, nie wartości absolutne. W warstwie dźwiękowej najczęściej rozstrzygają progi maskowania i rozpoznawalności źródeł, a więc momenty, w których scena słuchowa (Bregman) przestaje być segmentowalna i ciało przechodzi w tryb obronny lub reaktywny; w warstwie świetlnej rozstrzygają progi adaptacji i kontrastu, czyli momenty, w których wzrok traci pewność orientacji, rośnie koszt poznawczy obserwacji i zmienia się semantyczna waga gestu. Z punktu widzenia planu sytuacyjnego istotne jest też rozróżnienie czterech progów: detekcji, rozpoznania, interpretacji i reakcji, ponieważ dopiero ono pozwala uchwycić, że bodziec może być „zauważalny", a jednak nie „znaczący społecznie", albo przeciwnie: może być słaby fizycznie, ale silny normatywnie, gdy jest kodem regulacji (syrena, komunikat, sygnał dostępu, strefa światła bezpieczeństwa). Tam, gdzie te progi sklejają się w jeden impuls, rośnie ryzyko nadinterpretacji i nieporozumień w przestrzeni publicznej, dlatego psychoperformans powinien lokować intensywność pracy w relacji ciało–obiekt–środowisko, a nie w eskalacji relacji z przypadkowymi użytkownikami miejsca. Zastosowanie obiektu–klucza jako materialnego operatora znaczeń pozwala „przenieść ciężar" z ekspresji na

manipulację: wzmocnić precyzję bez zwiększania widzialności i bez generowania konfliktu ram (Goffman).

W praktyce projektowania działania trzeba też nazwać, że soundscape i lightsape są infrastrukturalnymi protokołami sterowania, a nie neutralnymi fenomenami. Dźwięk w mieście często działa jak miękka dyscyplina: organizuje kolejność, tempo i kierunki, a także koduje alarm, ostrzeżenie i przyzwolenie; światło z kolei wyznacza strefy „legalnej obecności" i strefy podejrzenia, narzuca hierarchie widzialności oraz materializuje politykę bezpieczeństwa, często splecioną z monitoringiem i zarządzaniem ryzykiem. W tym wymiarze psychoperformans nie „odkrywa" dźwięku i światła, tylko rozpoznaje ich funkcję jako narzędzi władzy nad uwagą, w tym nad uwagą nocną i nad reżimami dostępności, które Jonathan Crary analizował jako ekonomię nieprzerwanego pobudzenia. Z punktu widzenia geopoetyki oznacza to, że praca na krajobrazie świetlnym i dźwiękowym jest pracą na materialno-semiotycznych granicach miejsca: na tym, co pozwala wejść w relację, a co tę relację natychmiast sankcjonuje. W planie sytuacyjnym należy więc traktować przełączenia światła i dźwięku jako momenty zmiany „czytelności społecznej" działania, a nie wyłącznie jako zmiany zmysłowe.

Żeby ta metodologia nie stała się arbitralna, potrzebna jest wyraźna dyscyplina dokumentacyjna, ale o charakterze minimalistycznym i porównawczym. W obszarze soundscape'u istnieją formalizacje, które porządkują relację między środowiskiem a percepcją w sposób zgodny z zasadą „w kontekście", jak rodzina norm ISO 12913, jednak psychoperformans nie powinien naśladować audytów środowiskowych ani redukować pracy do metryk hałasu. Celem dokumentacji jest spójność iteracji: możliwość powrotu do tej samej sekwencji progów i sprawdzenia, czy przełączenie było strukturalne, czy incydentalne, oraz możliwość rekonstrukcji tego, w jaki sposób kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt zostały rozłożone w czasie. Jednocześnie dokumentacja w przestrzeni publicznej jest wtórną interwencją i musi być podporządkowana etyce prywatności oraz minimalizacji danych: rejestr powinien uprzedmiotawiać środowisko, a nie ludzi, a opis powinien chronić przed identyfikacją przypadkowych osób i przed wtórnym „unieruchomieniem" ich obecności w archiwum. W tej logice plan sytuacyjny zawiera nie tylko protokół mapowania, ale też protokół domknięcia: warunki wycofania, sposoby redukcji śladu, a także reguły przerwania w razie eskalacji napięcia audiowizualnego lub społecznego.

Wreszcie, 51.3 wymaga zasady ostrożności, która jest zarazem zasadą jakości poznawczej. Światło migoczące, zbyt wysoka dynamika zmian luminancji, agresywne iluminacje, intensywne maskowanie akustyczne, nagłe sygnały oraz kumulacja bodźców mogą obniżać zdolność do rozróżniania progów i zwiększać reaktywność, co w praktyce degraduje działanie do poziomu chaotycznej ekspozycji. Psychoperformans, jako praktyka odpowiedzialna, powinien projektować progi tak, aby były „czytelne poznawczo", a nie „maksymalnie intensywne", oraz aby koszty nie były przerzucane na innych użytkowników przestrzeni. W tym sensie soundwalk i spacer światłoczuły są w 51.3 nie tyle narzędziami estetyzacji, ile technikami odzyskiwania sprawczości w ekonomii uwagi: pozwalają przejść od trybu reaktywnego do intencjonalnego, od automatycznej selekcji do świadomego strojenia percepcji, a następnie zakodować to strojenie w planie sytuacyjnym jako serię przełączeń, w których obiekt–klucz pełni funkcję materialnego operatora rekontekstualizacji. Dopiero na takim fundamencie krajobrazy dźwiękowe i świetlne stają się rdzeniem perspektywy geopoetycznej i miejskiej: nie opisem miasta, lecz technologią pracy z miastem jako środowiskiem relacji, progów, rytmów i regulacji.

Perspektywa muzeologiczna, kuratorska i archiwalna

Rozdział 52 wprowadza perspektywę muzeologiczną, kuratorską i archiwalną jako niezbędny trzeci wymiar psychoperformansu: obok sprawczości sytuacyjnej w terenie oraz wewnętrznej technologii pracy na progach pozostaje bowiem kwestia obiegu, utrwalenia, ponownej aktywacji i odpowiedzialności instytucjonalnej. Dla praktyk performatywnych od co najmniej drugiej połowy XX wieku jest to pole sporu o ontologię zdarzenia, status dokumentu, relację między efemerycznością a instytucją oraz o to, czy „dzieło" istnieje jako jednorazowe wydarzenie, czy jako wielowariantowa konfiguracja, która może powracać w postaci re-performansu, rekonstrukcji, transmisji, notacji i archiwalnego opisu. W dyskursie performance studies i teorii sztuki te napięcia były konceptualizowane na różne sposoby przez badaczki i badaczy takich jak Peggy Phelan, Amelia Jones, Philip Auslander, Rebecca Schneider, Diana Taylor, Richard Schechner czy Erika Fischer-Lichte, a w muzeologii i kuratorstwie przez autorów i autorki analizujących logikę wystaw, politykę instytucji i ekonomię obiegu, w tym Claire Bishop, Irit Rogoff, Boris Groys oraz Hans Ulrich Obrist. Psychoperformans, jako praktyka oparta na planie sytuacyjnym, manipulacji obiektem–kluczem i wielokanałowej pracy (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt), wchodzi w to pole nie jako kolejna odmiana „sztuki efemerycznej", lecz jako metoda, która musi rozstrzygnąć, co dokładnie jest przenoszalne, co jest rekonstruowalne, a co powinno pozostać niewymienialne i niepodległe instytucjonalizacji.

W punkcie wyjścia rozdziału leży fundamentalne rozróżnienie między dokumentacją jako zapisem a dokumentacją jako produkcją obiektu wiedzy, obiegu i władzy. Dokument nie jest neutralnym „odciskiem" zdarzenia, lecz narzędziem, które selekcjonuje, normalizuje i standaryzuje, a przez to ustanawia, co uznaje się za właściwą postać pracy i jakie elementy mają status dowodu, a jakie zostają wypchnięte do roli „kontekstu". Ta logika była analizowana w studiach nad archiwum i wiedzą instytucjonalną m.in. przez Jacques'a Derridę w refleksji nad „gorączką archiwum" oraz przez Michela Foucaulta w pojęciu archiwum jako historycznego porządku wypowiedzi, a w naukach o informacji i klasyfikacji przez Geoffreya C. Bowkera i Susan Leigh Star, którzy pokazali, że kategorie i standardy są infrastrukturą władzy równie realną jak mury i procedury. W konsekwencji muzeum, galeria i archiwum nie są „magazynami pamięci", tylko aparatami epistemicznymi, które wytwarzają publiczną wiarygodność, a jednocześnie wprowadzają koszty: redukcję złożoności, ujednolicenie języka oraz presję na zgodność z formatami systemów kolekcjonowania. Psychoperformans, jeśli ma zachować własną precyzję i autonomię metodologiczną, musi umieć współpracować z tymi aparatami bez utraty tego, co jest jego rdzeniem: sytuacyjnej sprawczości, progowości i materialnej pracy obiektu–klucza jako operatora rekontekstualizacji.

Perspektywa kuratorska w rozdziale 52 nie jest rozumiana jako „oprawa" dzieła, lecz jako forma projektowania warunków widzenia i rozumienia, czyli jako inżynieria ekspozycji i obiegu. W praktykach wystawienniczych i konserwatorskich od dawna istnieją narzędzia opisu i opieki nad pracami zależnymi od czasu i technologii, rozwijane w obszarze time-based media, variable media i performance documentation, gdzie kluczowe stają się pojęcia wariantu, instrukcji, partytury, procedury odtworzeniowej i granic dopuszczalnej zmiany. W tym kontekście re-performans i reenactment nie są jedynie gestami artystycznymi, ale również operacjami

kuratorsko-archiwalnymi: muszą rozstrzygać, co jest „tożsame” w pracy, jak traktować różnice wykonawcze, jak dokumentować parametry działania oraz jak wprowadzać odpowiedzialność wobec autorstwa, współautorstwa i udziału uczestników. Rozdział 52 przyjmuje, że psychoperformans wymaga podwójnej formy zapisu: zapisu doświadczeniowego, który nie udaje pełnej obiektywizacji, oraz zapisu protokolarnego, który pozwala na iterację, analizę i odpowiedzialną rekonstrukcję planu sytuacyjnego bez sprowadzania go do anegdoty. W tym sensie muzeologia i kuratorstwo stają się dla psychoperformansu nie tylko kanałami prezentacji, lecz także narzędziami kontroli jakości: wymuszają precyzyjny język opisu i zmuszają do nazwania granic, w których praktyka może być powtarzana, udostępniana i włączana w obieg instytucjonalny.

Wątek archiwalny tego rozdziału dotyczy natomiast polityk opisu i metadanych jako warstwy, w której rozstrzygają się relacje między pamięcią, dostępem i przemocą klasyfikacji. Opis archiwalny nie jest ornamentem: to infrastruktura semantyczna, która warunkuje wyszukiwalność, interoperacyjność i możliwość ponownego użycia, ale też determinuje, jakie aspekty działania zostaną uznane za istotne, a jakie staną się niewidzialne. W świecie instytucji funkcjonują stabilne modele i standardy opisu, takie jak Dublin Core, CIDOC CRM, LIDO, EAD czy PREMIS, a w obszarze zasobów wizualnych i cyfrowych także protokoły związane z publikacją i prezentacją obiektów; jednak samo zastosowanie standardu nie gwarantuje adekwatności wobec pracy performatywnej, zwłaszcza gdy jej rdzeniem są progi sytuacyjne, relacyjność i materialne operacje na obiekcie–kluczu. Rozdział 52 traktuje więc metadane jako pole negocjacji między tym, co instytucja potrafi opisać, a tym, co psychoperformans musi zachować jako złożoną strukturę: sekwencję warunków, działań i konsekwencji, a nie wyłącznie „temat” i „forma”. W tej samej logice pojawia się problem licencji i praw pokrewnych: performans, dokumentacja, rejestr audio-wideo, fotografie, notacje, a także wkład wykonawczy i współudział osób trzecich generują wielowarstwową sytuację prawną, w której krzyżują się prawa autorskie, osobiste prawa twórcy, prawa wykonawców oraz reżimy dostępu; rozdział nie będzie tego redukował do sloganów o „otwartości”, tylko potraktuje jako warunek odpowiedzialnej publikacji i odpowiedzialnego archiwum.

W tym sensie rozdział 52 stanowi przejście od perspektywy terenowej i geopoetycznej do perspektywy instytucjonalnej, gdzie pytanie o to, „co wydarzyło się” zostaje zastąpione pytaniem, „co może zostać rozpoznane, opisane, udostępnione i powtórzone” bez utraty integralności praktyki. Kluczowe jest tu rozumienie, że psychoperformans nie jest wrogiem instytucji, ale też nie może być przez instytucję przechwycony jako łatwo wymienialny „format”; wymaga procedur, które bronią jego złożoności, a zarazem umożliwiają obieg, krytykę i badanie. Dlatego kolejne podrozdziały rozdziału 52 będą pracowały kolejno nad trzema osiami: ekspozycją procesu i re-performansem jako problemem ontologicznym i kuratorskim, politykami archiwów oraz językami metadanych jako problemem epistemicznym, a także licencjami, prawami pokrewnymi i dostępami jako problemem infrastrukturalno-prawnym.

52.1. Prezentacja procesu, ekspozycje i re-performans

Podrozdział 52.1 rozgrywa się w napięciu między dwiema logikami, które współczesne instytucje sztuki zwykle próbują pogodzić, a które w praktykach performatywnych pozostają strukturalnie sprzeczne: logiką ekspozycji (stabilizacji, prezentowalności, komunikowalności,

porównywalności) oraz logiką procesu (nieciągłości, zmienności, zależności od warunków sytuacyjnych i relacyjnych). Psychoperformans, zbudowany wokół planu sytuacyjnego, progowości i pracy obiektu–klucza, wchodzi w tę sprzeczność z własnym „materiałem dowodowym" i własną teorią dzieła. W muzeum i galerii nie wystarcza powiedzieć, że praktyka była „efemeryczna" albo że „istotny był proces"; trzeba precyzyjnie wskazać, co jest nośnikiem tożsamości działania, co ma status procedury, co ma status śladu, a co jest jedynie efektem ubocznym konkretnego wykonania. Ten wymóg precyzji sprawia, że perspektywa kuratorska staje się dla psychoperformansu narzędziem samoopisu, a nie jedynie kanałem prezentacji.

Pierwszym problemem jest ontologia „procesu" w warunkach ekspozycji, ponieważ instytucja z definicji tworzy sytuacje oglądu, a proces zwykle istnieje jako temporalna sekwencja przełączeń, nie jako przedmiot do kontemplacji. W performance studies i teorii przedstawienia Richard Schechner proponował myślenie o performansie jako o „restored behavior", czyli zachowaniu, które może być reorganizowane i przywoływane, ale nigdy nie powraca w identycznej postaci; Erika Fischer-Lichte pisała o autopojetycznej pętli sprzężenia zwrotnego między wykonawcą a publicznością, co podkreśla, że przebieg zdarzenia jest współprodukowany przez sytuację. Z kolei w dyskusjach o efemeryczności Peggy Phelan akcentowała niepowtarzalność i „znikanie" jako warunek sensu, podczas gdy Amelia Jones i Philip Auslander przesuwali ciężar na fakt, że performans funkcjonuje w reżimach medialnych i że dokument nie jest biernym zapisem, lecz aktywnym komponentem obiegu. Dla 52.1 te spory są praktyczne, a nie wyłącznie akademickie: od nich zależy, czy proces ma być wystawiany jako seria śladów (wideo, fotografie, notatki, rekwizyty), jako protokół (instrukcja, partytura, plan sytuacyjny), jako stała aktywacja (dyżury performatywne, re-performans), czy jako ekspozycja warunków (architektura sytuacji, reżim światła i dźwięku, rytm wejść i wyjść). Psychoperformans nie wybiera tu jednego rozwiązania „z zasady", tylko buduje modele prezentacji zależne od tego, które elementy działania są konstytutywne.

Drugim problemem jest status dokumentacji, ponieważ w praktykach performatywnych dokument bywa mylony z dowodem, a dowód z dziełem. Auslander, analizując performatywność dokumentu, pokazywał, że zapis nie tylko świadczy o tym, co się wydarzyło, ale może także wytwarzać wydarzenie jako rozpoznawalne w polu sztuki; Diana Taylor rozróżniała archiwum i repertuar, podkreślając, że znacząca część wiedzy kulturowej jest transmitowana przez ucieleśnione praktyki, nie przez dokumenty. Psychoperformans musi zatem utrzymać równowagę między dwoma skrajnościami: fetyszyzacją dokumentu, która redukuje działanie do materiału ekspozycyjnego, oraz antydokumentacyjną retoryką „czystej obecności", która uniemożliwia instytucjonalną odpowiedzialność i krytykę metodologiczną. W języku muzeologii i konserwacji mediów czasowych problem ten odpowiada napięciu między obiektem a instrukcją, między „artefaktem" a „zachowaniem", między utrwaleniem a rekonstrukcją. Dla psychoperformansu dokumentacja jest narzędziem iteracji i kontroli jakości: ma ujawniać strukturę progów, logikę planu sytuacyjnego, parametry obiektu–klucza oraz sposób, w jaki kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt zostały skomponowane w czasie, a nie jedynie dostarczać „materiału do oglądania".

W tym miejscu pojawia się trzecia kwestia: ekspozycja procesu wymaga od kuratora i instytucji przyjęcia, że wystawa może być medium, a nie tylko kontenerem. Hans Ulrich Obrist od dawna podkreślał wagę kuratorstwa jako praktyki projektowania relacji, a nie tylko selekcji obiektów; Irit Rogoff rozwijała myślenie o kuratorstwie jako o produkcji krytycznej wiedzy w polu

instytucjonalnym; Boris Groys analizował, w jaki sposób ekspozycja reorganizuje relacje między życiem a obiektem w warunkach muzealnej legitymizacji. Dla psychoperformansu oznacza to, że „pokazać proces" nie znaczy „pokazać dużo materiałów", lecz zaprojektować sytuację, w której odbiorca rozpoznaje warunki i przełączenia, a nie tylko efekt końcowy. Instytucja, jeżeli chce działać rzetelnie, musi wprowadzić elementy dramaturgii ekspozycyjnej: okna czasowe, rytm dostępu, strefy intensywności i odpoczynku poznawczego, a także jasne reguły tego, co jest obserwacją, co jest uczestnictwem, a co jest aktywacją planu sytuacyjnego. Bez tego ekspozycja procesu łatwo degeneruje się do scenografii „procesualności", która estetyzuje warsztat, ale nie ujawnia mechaniki pracy.

Najbardziej wymagającym narzędziem muzeologicznym w 52.1 jest re-performans, rozumiany nie jako nostalgiczna rekonstrukcja, lecz jako procedura ponownej aktywacji, która ujawnia, co w praktyce jest trwałe, a co zmienne. W polu sztuki współczesnej wypracowano różne modele takiej aktywacji: od kuratorskich reenactmentów i restagingów, po strategie delegacji i „żywych kolekcji", w których instytucja utrzymuje kompetencje wykonawcze jako element konserwacji. Głośnym punktem odniesienia dla dyskusji o re-performansie stał się cykl Seven Easy Pieces Mariny Abramović w Guggenheim Museum w 2005 roku, który unaocznił problemy autoryzacji, różnicy wykonawczej i granic „wierności" wobec historycznego materiału performatywnego. W innym rejestrze funkcjonują prace Tino Sehgala, które są transferowane instytucjom w drodze ustnych instrukcji i rygorystycznych warunków wykonania, co przenosi ciężar z dokumentu na kompetencję i reżim sytuacji. Te przykłady są istotne nie jako wzorce do naśladowania, lecz jako laboratoria problemów: kto jest wykonawcą, kto jest autorem, co jest dziełem, co jest przekazem, gdzie przebiega granica dopuszczalnej zmiany i jakie obowiązki ma instytucja wobec uczestników zdarzenia.

Dla psychoperformansu re-performans ma dodatkową konsekwencję teoretyczną: pozwala potraktować plan sytuacyjny jako obiekt o częściowo allograficznym charakterze, w sensie rozróżnienia Nelsona Goodmana między dziełami autograficznymi i allograficznymi. Jeśli praktyka posiada precyzyjną notację proceduralną, może być wielokrotnie instancjonowana bez roszczenia do identyczności, lecz z zachowaniem identyfikowalnych parametrów; jeśli natomiast jej sens zależy od nieprzenoszalnych warunków konkretnego miejsca i momentu, re-performans staje się raczej krytyczną reinterpretacją niż konserwacją. Psychoperformans, operując obiektem–kluczem i progami, lokuje się zwykle pośrodku: część parametrów jest możliwa do protokolarnego przekazania, część pozostaje zależna od infrastruktury i reżimu instytucji, a część jest świadomie zostawiona jako pole niepewności, które nie powinno być „domykane" przez muzealną standaryzację. W kolejnych fragmentach podrozdziału zostanie doprecyzowane, jak te napięcia przekładają się na konkretne architektury wystawiennicze i modele ekspozycji procesu, w których psychoperformans nie traci swojej progowości, a jednocześnie staje się komunikowalny, badalny i odpowiedzialnie powtarzalny.

Ekspozycja procesu w instytucji zaczyna się od decyzji, czy publiczność ma oglądać rezultaty uboczne pracy, czy ma zostać wprowadzona w same mechanizmy wytwarzania przełączeń. W pierwszym wariancie instytucja pokazuje ślady: materiały wideo, fotografie, rekwizyty, notatki, pozostałości prowadzenia działań, rejestry dźwięku i światła. W drugim wariancie instytucja pokazuje warunki: projektuje sytuację ekspozycyjną tak, aby odbiorca mógł rozpoznać logikę progów, rytmy decyzji oraz relacje między kanałami działania, a więc zobaczyć nie „jak wyglądał performans", lecz „jak działa psychoperformans".

W praktyce kuratorskiej te dwa warianty często są mieszane, ale mieszanie bez rygoru łatwo prowadzi do błędu, który w muzeologii pojawia się regularnie: zamiany procesu w ikonografię procesu. Wystawa wypełnia się wówczas artefaktami warsztatowymi, które sugerują intensywność i autentyczność, lecz nie ujawniają, co było parametrem pracy, a co przypadkową resztą konkretnej sytuacji. Psychoperformans wymusza tu inny standard: artefakt ma sens ekspozycyjny tylko wtedy, gdy da się go odnieść do planu sytuacyjnego jako do struktury decyzyjnej, a nie tylko do biografii działania. To rozróżnienie bywa trudne, ponieważ instytucje są historycznie ukształtowane do kolekcjonowania obiektów, a nie do kolekcjonowania relacji, progów i kompetencji wykonawczych.

Dlatego kluczowe staje się pojęcie „ekspozycji protokolarnej", w której centralnym obiektem nie jest dokument w sensie fetyszu, ale protokół jako narzędzie powtarzalności i analizy. W tradycjach awangardowych i neoawangardowych istniał silny idiom partytury i instrukcji, od event scores związanych z Fluxusem po notacje performatywne i choreograficzne, w tym Labanotation Rudolfa Labana, które pozwalały przenosić działanie między wykonawcami i kontekstami. W sztuce akcji i performance art analogiczne funkcje pełniły opisy proceduralne, które nie tyle „udawały obiektywność", ile umożliwiały przenoszenie parametrów: czasu, miejsca, reżimu uwagi, obiektu i sekwencji aktów. Psychoperformans, operując planem sytuacyjnym, może potraktować własną protokolarność jako główny element ekspozycji, o ile protokół nie redukuje działania do instruktażu, lecz zachowuje jego progowość i warunkowość. Instytucja nie musi wtedy „udowadniać" przeszłości zdarzenia; zamiast tego tworzy warunki do rozpoznania metody, co jest poznawczo uczciwsze, a często także konserwatorsko bardziej stabilne.

W tym miejscu pojawia się zagadnienie „dzieła zmiennego" i granic dopuszczalnej zmiany w reżimach wystawienniczych. Goodmanowskie rozróżnienie autograficzne–allograficzne jest przydatne, ale tylko jako rama: w praktyce wiele prac performatywnych ma charakter hybrydyczny, bo część elementów jest warunkowa i sytuacyjna, a część wymaga ścisłej kontroli, aby zachować identyfikowalność. Przykładem elementów wymagających kontroli w psychoperformansie są parametry obiektu–klucza jako materialnego operatora znaczeń: jego właściwości fizyczne, relacje z ciałem, sposób manipulacji, a także to, jakie akty symboliczne są wobec niego wykonywane i w jakich progach czasoprzestrzennych. Zmienność dotyczy natomiast infrastruktury instytucji, reżimów bezpieczeństwa, natężenia obecności publiczności, a także tego, jakie konflikty normatywne generuje dana przestrzeń. Z punktu widzenia 52.1 istotne jest, aby ekspozycja procesu nie ukrywała tej zmienności, lecz ją nazywała i wbudowywała w architekturę prezentacji jako warunek, a nie jako błąd.

Kuratorstwo psychoperformansu wymaga zatem projektowania „czytelności progowej", czyli takiej struktury ekspozycji, w której odbiorca rozpoznaje, że przełączenia uwagi, afektu i zachowania są funkcją sytuacji, a nie tylko osobistej ekspresji wykonawcy. W praktyce oznacza to, że wystawa nie może być jedynie ciągiem obiektów i opisów; musi posiadać temporalność, rytm wejść, strefy intensywności i strefy dekompresji, a także reguły uczestnictwa, które minimalizują przypadkowe koszty społeczne. W tym sensie ekspozycja staje się medium podobnym do partytury: narzuca sekwencję, ale nie determinuje w pełni przebiegu, ponieważ pętla sprzężenia zwrotnego między odbiorcą a sytuacją pozostaje aktywna, co Fischer-Lichte opisywała jako warunek performatywności. W psychoperformansie ten warunek trzeba dodatkowo spiąć z odpowiedzialnością: z taką dystrybucją sprawczości, w której publiczność nie

jest ani biernym widzem, ani „materiałem”, lecz współobecnym elementem sytuacji, którego prawa i granice muszą być uwzględnione w planie sytuacyjnym ekspozycji.

Re-performans w tym kontekście jest narzędziem najbardziej wymagającym, ponieważ wymaga instytucjonalnej decyzji, czy kolekcjonuje się „zdarzenie”, czy kolekcjonuje się „zdolność do zdarzenia”. W praktykach muzealnych coraz częściej rozpoznaje się, że konserwacja prac zależnych od czasu, technologii i wykonania nie polega na zamrożeniu, lecz na utrzymaniu warunków odtwarzalności, co przesuwa ciężar na kompetencje, szkolenia, instrukcje i procedury. Prace Tino Sehgala są tu często omawiane jako przykład radykalnego przeniesienia dzieła z obszaru materialnego zapisu do obszaru przekazu kompetencji i reżimu wykonawczego, co obnaża, jak silnie instytucja jest przyzwyczajona do legitymizacji przez dokument. Z kolei przypadek Seven Easy Pieces Mariny Abramović w Guggenheim Museum w 2005 roku pokazał, że re-performans natychmiast uruchamia spór o autoryzację, różnicę wykonawczą i o to, czy „wierność” jest w ogóle właściwą kategorią oceny, skoro sytuacja instytucjonalna, medialna i publicznościowa jest nieporównywalna z pierwotnym kontekstem. Psychoperformans, jeśli ma być konsekwentny, nie może traktować re-performansu jako odtworzenia „tego samego”; traktuje go raczej jako kontrolowany eksperyment porównawczy, który ujawnia, które parametry planu sytuacyjnego są konstytutywne, a które są tylko historycznym nośnikiem konkretnego wykonania. To właśnie ta funkcja epistemiczna re-performansu jest w 52.1 najważniejsza: ponowna aktywacja nie ma być spektaklem powtórki, lecz procedurą testowania granic zmienności.

W praktyce instytucjonalnej oznacza to konieczność rozpisania pracy na role i reżimy odpowiedzialności. Kto jest depozytariuszem protokołu, kto odpowiada za szkolenie wykonawców, kto odpowiada za warunki światła i dźwięku, kto odpowiada za relacje z publicznością, kto odpowiada za ryzyko i procedury przerwania, a kto odpowiada za dokumentację minimalną, która umożliwia iterację bez produkowania przemocy archiwalnej. W psychoperformansie dodatkowo trzeba jasno rozróżnić elementy, które są „otwarte” na interpretację wykonawczą, od elementów, które są „zamknięte” jako warunki sensu, w szczególności w obszarze obiektu–klucza i aktów symbolicznych wykonywanych na nim jako rytualno-performatywnych technologii znaczenia. Instytucja, jeśli ma działać rzetelnie, nie powinna „ułatwiać” pracy przez estetyzującą redukcję, bo wówczas re-performans staje się jedynie wariantem scenografii, a nie utrzymaniem metody.

Ekspozycja procesu i re-performans prowadzą wprost do jeszcze jednego problemu: konfliktu między językiem krytyczno-kuratorskim a językiem protokolarno-metodologicznym. Kuratorstwo często operuje językiem interpretacji, metafory i kontekstu, natomiast psychoperformans wymaga języka parametrów, progów i procedur, które umożliwiają porównanie i replikację w granicach odpowiedzialności. Rozwiązaniem nie jest rezygnacja z interpretacji, lecz jej zdyscyplinowanie: interpretacja ma wynikać z ujawnionej struktury działania, a nie zastępować tę strukturę. W 52.1 istotne staje się więc projektowanie podwójnej narracji ekspozycyjnej: jedna warstwa ujawnia mechanikę planu sytuacyjnego, druga warstwa buduje sens kulturowy i krytyczny, ale nie może zniekształcać parametrów ani udawać, że proces jest „niewyrażalny”. Tylko taka podwójność pozwala instytucji nie zdradzić efemeryczności, a jednocześnie nie uciekać w retorykę, która unieważnia możliwość badania i krytyki.

W tym momencie rozdział naturalnie przesuwa ciężar na konkretne modele architektury wystawienniczej psychoperformansu: ekspozycje oparte na protokole i partyturze, ekspozycje oparte na dyżurach i aktywacji, ekspozycje oparte na warunkach środowiskowych światła i dźwięku, oraz ekspozycje oparte na materialnych śladach obiektu–klucza, które nie udają „dzieła samego", lecz są narzędziami rekonstrukcji metody. Te modele muszą być opisane tak, aby dało się wskazać, gdzie przebiega granica między prezentacją procesu a jego instrumentalizacją, oraz jak instytucja może utrzymać sprawczość działania bez przerzucania kosztów na publiczność i bez redukcji psychoperformansu do dekoracji „procesualności". To dopiero otwiera przestrzeń dla precyzyjnego domknięcia 52.1 w kategoriach odpowiedzialnej ekspozycji: takiej, która stabilizuje metodę, a nie fetyszyzuje ślad.

Model ekspozycji psychoperformansu, który zachowuje najwyższą integralność metody, można opisać jako ekspozycję warunków brzegowych, a nie ekspozycję narracji o „tym, co się wydarzyło". Instytucja, zamiast opowiadać o działaniu, projektuje środowisko, w którym publiczność styka się z logiką progów: z miejscami przełączeń, z parametrami czasu i dostępu, z reżimami widzialności i słyszalności oraz z materialną rolą obiektu–klucza. Taki model jest spójny z wiedzą wypracowaną w obszarze konserwacji i kuratorstwa mediów zależnych od czasu (time-based media) oraz praktyk zmiennych (variable media), gdzie utrzymanie dzieła oznacza często utrzymanie procedury i kompetencji, a nie zamrożenie jednego „oryginalnego" stanu. W praktyce kuratorskiej oznacza to, że plan sytuacyjny nie jest dodatkiem do wystawy, tylko jej rdzeniem: to on definiuje, co jest stałe, co jest warunkowe i jakie są granice dopuszczalnej zmiany w re-performansie i w prezentacji procesu.

Takie podejście wymaga wprowadzenia języka tożsamości dzieła opartego na rozróżnieniu między inwariantami i zmiennymi, przy czym inwariant nie jest tu „efektem", tylko zasadą działania. W psychoperformansie inwariantem może być struktura progowa (kolejność i typ przełączeń, nie ich spektakularność), funkcja obiektu–klucza jako materialnego operatora rekontekstualizacji oraz etyczne ograniczenia dystrybucji intensywności, które zabraniają przerzucania kosztów na przypadkowe osoby i przestrzeń wspólną. Zmiennymi pozostają natomiast warunki instytucjonalne: gęstość publiczności, architektura sali, poziom oświetlenia i hałasu tła, reżimy bezpieczeństwa, dostępność personelu, a także polityki komunikacji i mediacji. W konsekwencji re-performans nie jest „odtwarzaniem", lecz kontrolowaną wariacją, którą należy projektować podobnie jak eksperyment porównawczy: z jasno nazwanymi parametrami stałymi, z dopuszczalnymi odchyleniami, z procedurą przerwania i z mechanizmem dokumentowania różnic, a nie z iluzją tożsamości. To rozumienie pozwala uniknąć zarówno mitologii „wierności", jak i dowolności, która często bywa mylona z procesualnością.

Wystawiennictwo procesu w tej logice staje się przede wszystkim projektowaniem poznawczej czytelności metody. Kurator i instytucja muszą wówczas przejść od praktyki „wypełniania" przestrzeni do praktyki dyrygowania uwagą: ekspozycja ma mieć temporalność, rytm, strefy kompresji i dekompresji oraz klarowne granice między obserwacją, uczestnictwem i aktywacją. Jest to szczególnie istotne, ponieważ performatywność ekspozycji działa na tej samej zasadzie, którą Fischer-Lichte opisywała jako autopojetyczne sprzężenie między wykonaniem i odbiorem, tylko że w warunkach instytucji sprzężenie jest dodatkowo modulowane przez architekturę, regulaminy, ochronę, standardy dostępności oraz ekonomię ruchu. Jeżeli ekspozycja nie dostarcza reguł czytelności, publiczność będzie rekonstruować sens

na podstawie konwencji muzealnego oglądu, co w praktykach procesualnych często prowadzi do błędnych odczytań: obiekt–klucz staje się wówczas rekwizytem, protokół staje się komentarzem, a proces zamienia się w estetyzowaną opowieść o „warsztacie". Psychoperformans wymaga przeciwnego ruchu: wzmocnienia warstwy protokolarnej i sytuacyjnej, aby interpretacja wynikała z rozpoznania mechaniki, a nie zastępowała tę mechanikę.

Re-performans jako procedura instytucjonalna wymaga także rozpisania kwestii pracy, odpowiedzialności i zgody, które w dyskursach o reenactmencie bywają marginalizowane przez koncentrację na aurze i historii. Ponowna aktywacja nie jest neutralnym gestem: oznacza zatrudnienie wykonawców, szkolenie, budowę kompetencji sytuacyjnych, a także wprowadzenie reżimów ochrony zdrowia i bezpieczeństwa, w tym procedur reagowania na przeciążenie, konflikt normatywny i nieprzewidziane interwencje publiczności. W praktykach instytucjonalnych coraz wyraźniej widać, że „żywe" prace w kolekcjach przesuwają muzeum w stronę organizacji pracy performatywnej, a więc w stronę odpowiedzialności porównywalnej z produkcją wydarzeń, nie tylko z konserwacją obiektów; to z kolei wymaga przejrzystych reguł wynagrodzeń, autorstwa, kredytów oraz ochrony praw wykonawczych. Dla psychoperformansu ma to dodatkowy ciężar, ponieważ plan sytuacyjny jest jednocześnie narzędziem metody i narzędziem wpływu na stany uwagi i zachowania, a więc instytucja musi zadbać o bezpieczeństwo poznawcze i etyczną minimalizację: zarówno wobec publiczności, jak i wobec wykonawców. Re-performans, prowadzony bez tej infrastruktury, staje się nie tyle powtórzeniem pracy, ile jej niekontrolowaną deformacją przez presję instytucjonalną.

Istotną konsekwencją powyższych rozpoznań jest to, że najbardziej rzetelna ekspozycja psychoperformansu nie polega na „pokazaniu wszystkiego", tylko na pokazaniu tego, co rozstrzyga o sprawczości. W praktyce oznacza to, że instytucja powinna projektować ekspozycję jako środowisko weryfikowalne: takie, w którym da się odróżnić elementy konstytutywne od ornamentów, a także takie, w którym różnice wykonawcze i różnice kontekstowe są ujawnione, nie zatajone. Zamiast produkować archiwum jako magazyn wrażeń, ekspozycja powinna umożliwiać rekonstrukcję relacji między progami, obiektem–kluczem i dystrybucją kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, w czasie, który jest czytelny dla odbiorcy i kontrolowalny przez instytucję. W tym modelu dokumentacja nie jest fetyszem, lecz narzędziem rozliczalności: pozwala wykazać, jakie były warunki, jakie były granice, jakie były procedury przerwania i jak instytucja radziła sobie z kosztami społecznymi i poznawczymi ekspozycji. Dopiero wtedy „prezentacja procesu" przestaje być estetycznym alibi, a staje się formą publicznej metodologii.

Tak rozumiana publiczna metodologia prowadzi bezpośrednio do pytania, kto i jak opisuje pracę, czyli do polityk archiwów i języków metadanych. Wystawa i re-performans są widzialnym wierzchołkiem aparatu instytucjonalnego, ale o trwałości obiegu decydują często niewidoczne infrastruktury opisu: kategorie, pola metadanych, modele relacji między obiektami, zdarzeniami, osobami i miejscami, a także decyzje o tym, jakie elementy działania mają status „kluczowych" w systemie, a jakie zostaną wpisane jako kontekst lub w ogóle pominięte. Psychoperformans nie może pozostawić tego procesu przypadkowi, ponieważ jego tożsamość nie jest zakodowana wyłącznie w obrazie ani w pojedynczym dokumencie, tylko w relacjach i progach, które muszą zostać w archiwum reprezentowane jako struktura, nie jako anegdota.

52.2. Polityki archiwów, opisy, metadane

Polityki archiwów w obszarze praktyk performatywnych zaczynają się od pozornie technicznego pytania o opis, a kończą na pytaniu o władzę nad pamięcią, dostępem i rozpoznawalnością. Archiwum nie jest przezroczystą „przechowalnią" zdarzeń, lecz aparatem epistemicznym, w którym selekcja, kategoryzacja i język metadanych decydują o tym, co w ogóle może zostać odnalezione, zestawione, skrytykowane i ponownie użyte. Michel Foucault ujmował archiwum jako historyczny porządek wypowiedzi i warunek możliwości tego, co da się powiedzieć, a Jacques Derrida analizował napięcie między pragnieniem utrwalenia a przemocą ustanawiania prawa do pamięci. W krytycznych studiach nad archiwum Ann Laura Stoler pokazywała, że archiwa są także „psychologiami państwa" i narzędziami administracyjnej afektywności, Achille Mbembe opisywał granice archiwum i jego ambiwalentną relację z suwerennością, a Verne Harris konsekwentnie podkreślał, że archiwum jest miejscem etycznego ryzyka, ponieważ zawsze zarządza cudzym śladem. Dla psychoperformansu oznacza to, że opis i metadane nie są neutralnym dodatkiem do działania, tylko kolejną fazą planu sytuacyjnego: fazą instytucjonalnej transpozycji praktyki na język systemów, które mają własne interesy, ograniczenia i ślepe plamy.

W tradycyjnej archiwistyce aparat pojęciowy, taki jak zasada proweniencji i zasada pierwotnego porządku, był rozwijany po to, by chronić kontekst powstania dokumentów i ograniczać arbitralność późniejszej reorganizacji. W praktyce instytucjonalnej proweniencja bywa jednak również narzędziem legitymizacji określonych podmiotów jako „prawowitych" producentów zapisów, co w polu sztuki może niepostrzeżenie wzmacniać hierarchie autorstwa kosztem współudziału, pracy wykonawczej, pracy opiekuńczej i nieformalnych relacji, bez których działania performatywne często nie istnieją. Terry Cook, rozwijając nurt postkustodialny i strategie makroappraisal, przesuwał uwagę z dokumentu na funkcje i procesy społeczne, a Joan M. Schwartz i sam Cook analizowali relacje między archiwami, zapisami i władzą, pokazując, że decyzje o wartościowaniu i opisie są zawsze polityczne. Z kolei Michel-Rolph Trouillot pisał o „ciszach" w produkcji historii, które powstają w punktach selekcji, klasyfikacji i narracji, a w krytycznych studiach archiwalnych Michelle Caswell, Ricardo Punzalan czy Jarrett Drake doprecyzowywali, jak przemoc epistemiczna i wykluczenie mogą być kodowane w praktykach opisu, słownictwach kontrolowanych i procedurach dostępu. Te ujęcia są szczególnie istotne dla psychoperformansu, ponieważ jego rdzeń nie leży w pojedynczym obiekcie, lecz w relacji, w progach sytuacyjnych i w rozkładzie sprawczości między ciałem, środowiskiem, instytucją i obiektem–kluczem; jeśli archiwum nie ma języka na relacje, archiwum będzie redukowało praktykę do obiektu, a więc będzie deformowało ją na poziomie najbardziej fundamentalnym.

Metadane są w tym sensie infrastrukturą, a nie „opisem pomocniczym". Geoffrey C. Bowker i Susan Leigh Star pokazali, że klasyfikacje i standardy są zarazem narzędziami koordynacji i narzędziami wykluczenia; działają jak boundary objects, które pozwalają różnym grupom współpracować, ale kosztem standaryzacji tego, co uznaje się za ważne i prawdziwe. W obszarze humanistyki cyfrowej Johanna Drucker krytykowała złudzenie obiektywności danych, podkreślając, że dane są konstruowane, a nie „wydobywane" z rzeczywistości; analogicznie Lisa Gitelman przypominała, że „surowe dane" nie istnieją, bo zawsze są już wynikiem decyzji o formacie, polu, granicy i interpretacji. W muzealnictwie i archiwistyce te intuicje przekładają się

bezpośrednio na praktykę: to, czy w systemie jest miejsce na zdarzenie, na relację wykonawczą, na stan środowiska, na tryb uczestnictwa, na warunki przerwania i domknięcia, decyduje o tym, czy psychoperformans da się opisać bez redukcji do ikonografii, biografii lub pojedynczego nośnika. Jeżeli system wymusza tylko pola typu tytuł, autor, data, technika, wymiary, wówczas praktyka progowa zostaje przetłumaczona na logikę obiektu, a plan sytuacyjny traci status rdzenia i staje się marginalnym komentarzem, który rzadko bywa indeksowany i rzadko bywa wyszukiwalny.

Dlatego polityka archiwum w przypadku psychoperformansu powinna być rozumiana jako projekt semantyczny, w którym wybór modelu opisu jest wyborem ontologii. W środowisku muzealnym i dziedzictwa kulturowego funkcjonują dojrzałe modele relacyjne i ontologiczne, takie jak CIDOC CRM, znormalizowane jako ISO 21127, które umożliwiają opisywanie zdarzeń, uczestników, obiektów, miejsc i relacji czasowych bez sprowadzania wszystkiego do jednego rekordu. Równolegle istnieją schematy wymiany danych i modele opisu, takie jak LIDO dla informacji o obiektach muzealnych, EAD dla opisów archiwalnych, METS jako kontener metadanych strukturalnych i administracyjnych, Dublin Core jako minimalny profil opisowy, a w obszarze długoterminowej ochrony cyfrowej zarówno koncepcyjny model OAIS (ISO 14721), jak i standardy metadanych zachowawczych typu PREMIS. W audiowizualnych i medialnych ekosystemach archiwalnych spotyka się także profile i słowniki specyficzne, jak PBCore czy EBUCore, które próbują uchwycić parametry materiału ruchomego obrazu i dźwięku. Istotne jest jednak nie samo „użycie standardu", tylko to, czy polityka instytucji dopuszcza modelowanie relacji, wariantów i zdarzeń w taki sposób, by plan sytuacyjny mógł zostać zapisany jako struktura, a nie jako prozaiczna notatka w polu opisowym, którego nikt nie indeksuje.

W praktyce psychoperformansu metadane muszą obsłużyć co najmniej trzy rodzaje złożoności, które instytucje często spłaszczają. Po pierwsze, złożoność temporalną, bo działanie jest sekwencją progów, a nie jedną datą; wymaga więc opisu wieloetapowego, z parametrami okien czasowych, rytmów, momentów przerwania, momentów domknięcia i momentów przełączeń kanałów. Po drugie, złożoność relacyjną, bo sprawczość jest dystrybuowana: poza autorem istnieją wykonawcy, współtwórcy sytuacji, mediatorzy, technicy, instytucja jako aparat warunków, a także publiczność jako komponent pętli sprzężenia zwrotnego; polityka opisu musi umieć oddzielać autorstwo, wykonawstwo, udział i odpowiedzialność, inaczej archiwum będzie reprodukowało mit jednego sprawcy. Po trzecie, złożoność materialno-proceduralną, bo obiekt–klucz nie jest rekwizytem, lecz operatorem; nie wystarczy go opisać jako „obiekt na wystawie", trzeba uchwycić jego funkcję w planie sytuacyjnym, jego relacje z ciałem oraz typy aktów symbolicznych, które były na nim wykonywane i które są warunkiem rozpoznawalności metody.

W tym miejscu pojawia się podstawowa decyzja polityczna: czy instytucja dopuszcza wielogłosowość opisu, czy utrzymuje jedną autorytatywną narrację katalogową. W teorii archiwów społecznościowych i partycypacyjnych, rozwijanej m.in. przez Caswell i współpracowników, podkreśla się, że opis może być formą sprawiedliwości epistemicznej, o ile dopuszcza perspektywy marginalizowane i ujawnia własne warunki powstania. W praktykach dziedzictwa rdzennych społeczności wypracowano mechanizmy, które różnicują dostęp i kontrolę nad znaczeniami, jak platforma Mukurtu oraz inicjatywy Local Contexts z oznaczeniami Traditional Knowledge Labels, co pokazuje, że metadane mogą kodować nie tylko „co to jest",

lecz także „kto ma prawo to widzieć, interpretować i rozpowszechniać”. Dla psychoperformansu w instytucji oznacza to konieczność rozróżnienia między opisem publicznym a opisem operacyjnym: publiczny porządkuje obieg i komunikację, operacyjny przechowuje parametry metody, w tym informacje wrażliwe, które nie powinny zostać upublicznione, ale muszą być zachowane dla odpowiedzialnej iteracji i dla kontroli jakości re-performansu. Ta podwójność jest warunkiem etycznej dojrzałości archiwum, bo bez niej instytucja albo zuboży metodę do minimum, albo ujawni zbyt wiele i naruszy granice prywatności, zgody i bezpieczeństwa.

W praktyce instytucjonalnej polityka metadanych zaczyna się od wyboru tego, czy archiwum będzie pracowało na modelu rekordowym, czy na modelu relacyjnym i zdarzeniowym. Model rekordowy, dominujący w wielu katalogach muzealnych, sprzyja stabilności i prostocie, ale łatwo zamienia praktykę performatywną w „obiekt opisany polami”, w którym proces jest jedynie narracyjną adnotacją. Model relacyjny i zdarzeniowy, charakterystyczny dla ontologii dziedzictwa i podejść semantycznych, pozwala natomiast reprezentować działanie jako układ powiązanych bytów: zdarzeń, osób, ról, miejsc, obiektów, nośników, instancji wykonania i wariantów protokołu. Dla psychoperformansu ma to znaczenie zasadnicze, ponieważ plan sytuacyjny jest strukturą relacji i progów, a nie atrybutem pojedynczego rekordu.

W tym miejscu użyteczność modeli pokroju CIDOC CRM polega nie na prestiżu standardu, lecz na jego zdolności do formalnego rozróżniania: czym jest zdarzenie, czym jest obiekt, czym jest udział, czym jest wytworzenie, czym jest dokument i czym jest miejsce w sensie topologicznym i historycznym. W opisie psychoperformansu można wówczas konsekwentnie oddzielić plan sytuacyjny jako obiekt proceduralny od jego instancji jako konkretnych aktywacji w czasie i przestrzeni, a następnie opisać obiekt–klucz jako byt materialny, którego funkcja nie sprowadza się do „rekwizytu”, lecz jest rolą w zdarzeniu. Taki opis pozwala uniknąć częstego błędu: utożsamienia dokumentacji z dziełem, a dzieła z pojedynczym nośnikiem. Jednocześnie umożliwia zapis tego, co jest dla psychoperformansu konstytutywne: dystrybucji sprawczości oraz związków między kanałami obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt w konkretnych progach sytuacyjnych.

Formalizacja relacji wymaga jednak kolejnej warstwy polityki: słowników kontrolowanych, plików wzorcowych i zarządzania tożsamościami. Instytucje, które nie używają autorytatywnych identyfikatorów, nieuniknienie produkują warianty nazw, rozszczepiają osoby na wiele rekordów i gubią relacje między pracami a biografiami, co w obszarze performansu szybko generuje fałszywe obrazy autorstwa i wykonawstwa. Z tego powodu w praktyce biblioteczno-archiwalnej i muzealnej funkcjonują mechanizmy kontroli nazw i tożsamości, takie jak VIAF, ISNI czy ORCID, a także ekosystemy identyfikacji i opisu instytucji oraz miejsc. Równolegle rozwijają się słowniki terminologiczne i tezaurusy, jak chociażby Getty Art & Architecture Thesaurus, Union List of Artist Names czy Thesaurus of Geographic Names, które stabilizują pojęcia, a zarazem ujawniają własną politykę: co jest uznane za kategorię, a co pozostaje poza językiem instytucji. Dla psychoperformansu oznacza to konieczność stałego negocjowania między językiem kontrolowanym a językiem metody, ponieważ progi, role obiektu–klucza i relacje sytuacyjne są często bogatsze niż typowe słownictwa katalogowe.

Zarządzanie słownikami dotyka też problemu wielojęzyczności i przekładalności pojęć, szczególnie gdy instytucja deklaruje międzynarodową interoperacyjność. W świecie danych

semantycznych i Linked Data często używa się formalizmów takich jak RDF i SKOS, aby opisywać relacje między pojęciami i ich wariantami językowymi, ale to nie rozwiązuje konfliktu, gdy tłumaczenie spłaszcza sens metody. Psychoperformans powinien w takich warunkach zachować własny rejestr terminologiczny jako warstwę lokalną, a następnie mapować go na kategorie instytucji, nie odwrotnie, żeby uniknąć sytuacji, w której język archiwum staje się językiem praktyki. To mapowanie ma charakter krytyczny, bo ujawnia, gdzie instytucja ma gotowe pola dla obiektu i autora, ale nie ma pól dla progów, reżimów sytuacyjnych i parametrów domknięcia. Właśnie tam rodzą się „cisze" opisu w sensie Trouillota: nie dlatego, że ktoś kłamie, tylko dlatego, że system nie umie widzieć.

Praktycznym skutkiem tych rozpoznań jest konieczność zaprojektowania opisu jako wielowarstwowego. Warstwa publiczna musi zapewniać wyszukiwalność, cytowalność i porównywalność, a więc korzysta z terminów i identyfikatorów uznawanych w obiegu instytucjonalnym. Warstwa operacyjna musi zachować parametry planu sytuacyjnego, w tym strukturę progów, warunki przerwania, reżimy dostępu i wymagania dotyczące bezpieczeństwa poznawczego, a także funkcję obiektu–klucza jako operatora materialnego, który organizuje akty symboliczne i rekontekstualizację. Warstwa zachowawcza musi natomiast przechowywać metadane niezbędne do długoterminowej trwałości cyfrowej i do audytu zmian, co w praktykach archiwów cyfrowych wiąże się z modelem OAIS oraz ze standardami metadanych zachowawczych typu PREMIS, a także ze strukturami pakietowania i opisu zasobów, jakie zapewnia METS. W psychoperformansie ta trójwarstwowość nie jest luksusem, lecz warunkiem uniknięcia dwóch skrajności: zubożenia metody w komunikacji publicznej oraz nieodpowiedzialnego ujawnienia wrażliwych parametrów w obiegu otwartym.

Polityka metadanych musi też rozstrzygnąć, jak archiwum reprezentuje wariant i instancję, czyli jak opisuje relację między planem sytuacyjnym a jego konkretnymi aktywacjami, w różnych miejscach, czasach i reżimach instytucjonalnych. W bibliotekoznawstwie istnieją tradycje modelowania rodzin obiektów i ich realizacji, rozwijane od FRBR po nowsze modele pokrewne, ale w performansie problem jest ostrzejszy, bo „wariant" dotyczy nie tylko tekstu lub nośnika, lecz także dystrybucji ról, infrastruktury, publiczności i warunków środowiskowych. Psychoperformans powinien wymagać, aby archiwum rozróżniało co najmniej: protokół jako byt proceduralny, instancję jako byt zdarzeniowy, dokumentację jako byt dowodowy, oraz ekspozycję jako byt kuratorsko-infrastrukturalny, który ma własną temporalność i własne koszty. Dopiero takie rozróżnienie pozwala uchwycić, że re-performans jest nie „kopią", lecz kontrolowaną instancją w rodzinie zdarzeń, a dokumentacja jest jednym z elementów relacji, nie jej substytutem.

Domknięciem tej części musi być stwierdzenie, że metadane w psychoperformansie są także mechanizmem sprawiedliwości epistemicznej, bo decydują, czy archiwum potrafi nazwać udział i pracę, które zwykle pozostają niewidzialne: pracę wykonawczą, techniczną, mediacyjną, organizacyjną oraz instytucjonalną. Jeśli opis utrwala wyłącznie autora i „dzieło", a pomija role, odpowiedzialności i warunki, to archiwum nie tylko zubaża wiedzę, lecz także reprodukuje hierarchie, które w praktyce performatywnej są szczególnie podatne na nadużycia. Jeżeli natomiast archiwum potrafi reprezentować relacje, role i progi, wówczas staje się narzędziem rzetelnej krytyki i odpowiedzialnego obiegu: pozwala porównywać instancje, rozpoznawać koszty instytucjonalne, analizować konsekwencje decyzji kuratorskich i wreszcie utrzymywać metodę jako publicznie weryfikowalną. To właśnie w tym punkcie polityka archiwów przestaje

być zapleczem administracyjnym, a staje się rdzeniem muzeologicznej pracy nad psychoperformansem jako praktyką, która ma pozostać jednocześnie progowa, relacyjna i instytucjonalnie rozliczalna.

W trzecim kroku polityka archiwum musi przejść od pytania „jak opisać" do pytania „jak rządzić opisem". Metadane nie są jednorazowym wpisem do katalogu, lecz żywą warstwą decyzyjną, która będzie się zmieniała wraz z rozwojem praktyki, wraz z kolejnymi instancjami planu sytuacyjnego, wraz z pojawieniem się nowych kontekstów interpretacyjnych i wraz z przesuwaniem się standardów instytucjonalnych. Governance metadanych obejmuje więc wersjonowanie, audyt zmian, procedury korekt, ścieżkę uzasadnień oraz jasne kryteria tego, kiedy opis może zostać zmieniony, przez kogo i w jakim trybie. W archiwistyce cyfrowej jest to elementarna konsekwencja myślenia o trwałości: archiwum ma utrzymywać wiarygodność, a wiarygodność nie jest „prawdą raz na zawsze", tylko kontrolą nad ewolucją zapisu.

W przypadku psychoperformansu governance metadanych jest szczególnie wymagające, ponieważ opis dotyka zarówno ontologii dzieła, jak i wrażliwych relacji społecznych. Jeżeli instytucja zmienia słownictwo ról (autor, wykonawca, współtwórca, mediator, technik, uczestnik), zmienia się mapa odpowiedzialności i widzialności pracy, a więc zmienia się również publiczna ekonomia uznania; to nie jest kosmetyka, to jest dystrybucja sprawczości w archiwum. Jeżeli instytucja zmienia sposób reprezentacji planu sytuacyjnego (jako dokumentu, jako protokołu, jako partytury, jako zdarzenia), zmienia się to, co archiwum uznaje za „rdzeń" metody, a to bezpośrednio wpływa na możliwość odpowiedzialnego re-performansu, rekonstrukcji i krytyki. Jeżeli instytucja ujednolica opisy do minimalnych pól, wówczas reprodukuje logikę obiektu kosztem logiki progów, a psychoperformans staje się w archiwum jedynie ikonografią procesu. Właśnie dlatego polityka metadanych musi mieć mechanizm jawnego śladu decyzji, analogiczny do tego, co w badaniach nad infrastrukturami klasyfikacji Bowker i Star opisywali jako konieczność ujawniania skutków standardów, oraz zgodny z krytyką „naturalizacji danych" formułowaną przez Johannę Drucker i Lisę Gitelman.

W praktyce oznacza to potrzebę warstwy metadanych administracyjnych i zachowawczych, które utrzymują integralność zapisu niezależnie od narracji kuratorskiej. W archiwach cyfrowych standardowym instrumentarium są procedury fixity (kontrola niezmienności bitowej poprzez sumy kontrolne), rejestry proweniencji cyfrowej (łańcuch przetworzeń i migracji formatów), oraz metadane zachowawcze, które pozwalają odtworzyć, w jakich warunkach technicznych i instytucjonalnych obiekt funkcjonował. Model OAIS porządkuje te praktyki na poziomie koncepcyjnym, a PREMIS dostarcza języka do zapisu działań zachowawczych i zdarzeń wpływających na obiekt cyfrowy; w instytucjach dziedzictwa to nie jest „techniczny luksus", tylko warunek tego, by dokumentacja procesu nie stała się w przyszłości nieczytelna lub nieweryfikowalna. Dla psychoperformansu ma to znaczenie dodatkowe: jeśli instytucja chce mówić o „prezentacji procesu" i „re-performansie" w sposób odpowiedzialny, musi umieć wykazać, że zapis protokołu nie był arbitralnie zmieniany, że warianty zostały opisane jako warianty, a nie jako „korekta", oraz że decyzje o dostępie i o ukrywaniu wrażliwych parametrów mają ślad i uzasadnienie.

Kolejnym wymiarem governance metadanych jest polityka praw i dostępu jako element opisu, a nie jako zewnętrzna umowa „gdzieś obok". W praktyce archiwalnej i muzealnej rozwija się podejście, w którym prawa są reprezentowane w metadanych jako warstwa maszynowo- i

człowiekochłonna: komu wolno oglądać, komu wolno cytować, komu wolno reprodukować, w jakich kontekstach i z jakimi ograniczeniami. To dotyczy nie tylko praw autorskich w sensie klasycznym, lecz także praw pokrewnych, praw wykonawców, praw do wizerunku oraz zobowiązań wynikających ze zgód i z warunków uczestnictwa, które w performansie mają charakter wielowarstwowy. W psychoperformansie polityka dostępu musi rozdzielić co najmniej trzy poziomy: poziom publicznego opisu (komunikacja i wyszukiwalność), poziom operacyjny (parametry metody, w tym warunki przerwania i domknięcia), oraz poziom wrażliwy (elementy, których ujawnienie naruszałoby prywatność, bezpieczeństwo poznawcze lub zobowiązania wobec uczestników). Dopiero wtedy metadane stają się narzędziem odpowiedzialnej transparentności: nie polegają na maksymalnym ujawnieniu, lecz na maksymalnej rozliczalności decyzji o ujawnianiu.

Polityka opisu musi też poradzić sobie z napięciem między autorytatywnością a wielogłosowością. W instytucjach łatwo o pokusę „jednego prawdziwego rekordu", który ma stabilizować obieg; jednak w praktykach performatywnych wielogłosowość bywa warunkiem rzetelności, bo sytuacja jest współprodukowana, a sensy bywają rozdzielone między role i perspektywy. Michelle Caswell, rozwijając perspektywy archiwów społecznościowych, pokazywała, że opis może być formą sprawiedliwości, o ile dopuszcza głosy dotąd marginalizowane; jednocześnie archiwum nie może udawać, że wielogłosowość jest automatycznie „demokratyczna", bo konflikt interpretacji jest realny, a instytucja nadal ponosi odpowiedzialność. W praktykach związanych z dziedzictwem rdzennym rozwijano mechanizmy różnicowania dostępu i kontroli znaczeń, co unaocznia, że metadane mogą kodować nie tylko identyfikację, ale i reżim etyczny; analogiczny mechanizm jest potrzebny w psychoperformansie, gdzie część parametrów planu sytuacyjnego musi pozostać niepubliczna, choć nadal powinna być zachowana w archiwum w trybie audytowalnym. W konsekwencji sensownym rozwiązaniem jest opis wielowarstwowy i wieloautorski, ale z wyraźnym przypisaniem: kto jest autorem danej warstwy opisu, w jakiej dacie, w jakim reżimie i z jakim zakresem odpowiedzialności, ponieważ brak takiej atrybucji produkuje „bezpodmiotową prawdę" archiwum, która jest jedną z najbardziej subtelnych form przemocy epistemicznej.

Wreszcie, metadane trzeba potraktować jako performatyw w sensie analitycznym: opis nie tylko odzwierciedla obiekt, ale go ustanawia jako byt obiegu, zgodnie z intuicjami, które w innej tradycji filozoficznej opisywali J. L. Austin i John Searle. Kiedy instytucja nadaje kategorii „performans", „re-performans", „proces", „dzieło zmienne", „protokół", to równocześnie ustawia ramy interpretacyjne, ramy prawne, ramy konserwatorskie i ramy ekonomii uznania. Psychoperformans, jeżeli ma zachować swoją specyfikę, musi zatem wypracować strategię metadanych, która utrzyma jego rdzeń: progowość, relacyjność, wielokanałową dystrybucję działania (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt) oraz fundamentalną rolę obiektu–klucza jako materialnego operatora rekontekstualizacji. Jeżeli archiwum nie potrafi reprezentować progów, plan sytuacyjny stanie się w katalogu folklorem, a praktyka zostanie instytucjonalnie przejęta przez logikę obiektu; jeżeli archiwum potrafi reprezentować relacje, warianty i instancje, wówczas staje się nie tylko magazynem, ale laboratorium porównawczej analizy praktyki.

Domknięciem 52.2 powinno być stwierdzenie rygorystyczne: polityka archiwów i metadanych jest w psychoperformansie częścią metody, nie tylko warunkiem obiegu. Tak jak działanie w terenie ma protokoły ostrożności, tak archiwum musi mieć protokoły ostrożności

semantycznej, prawnej i etycznej, bo inaczej wytworzy „cisze” i deformacje, o których pisał Trouillot, albo zacznie produkować interpretacje zastępujące metodę. Metadane są więc jednocześnie narzędziem interoperacyjności i narzędziem odpowiedzialności: umożliwiają wyszukiwanie, zestawianie i re-performans, ale tylko wtedy, gdy nie spłaszczają relacji do obiektu, nie ukrywają warunków powstania zapisu i nie udają neutralności. W tym sensie archiwum psychoperformansu staje się instytucjonalnym odpowiednikiem planu sytuacyjnego: mapuje progi, rozkłada role, kontroluje ryzyko i ujawnia warunki decyzji, tyle że nie w przestrzeni miasta, lecz w przestrzeni wiedzy.

52.3. Licencje, prawa pokrewne, dostępy

Podrozdział 52.3 dotyczy obszaru, w którym instytucjonalna prezentacja psychoperformansu najłatwiej rozmija się z realiami: licencje, prawa pokrewne i dostępy są zwykle traktowane jako „zaplecze formalne”, podczas gdy w praktyce stanowią rdzeń infrastruktury obiegu. W performansie, a zwłaszcza w psychoperformansie opartym na planie sytuacyjnym, wielokanałowej dystrybucji działania (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt) oraz na materialnej sprawczości obiektu–klucza, sytuacja prawna jest wielowarstwowa i multipodmiotowa: krzyżują się prawa autorskie do utworu (jeżeli plan sytuacyjny, notacja, teksty, partytury lub elementy wizualne spełniają przesłanki utworu), prawa pokrewne wykonawców, prawa do fonogramów i wideogramów, prawa producentów, prawa nadawców, a także reżimy dóbr osobistych (wizerunek, prywatność, dobre imię) i reżimy ochrony danych osobowych, gdy dokumentacja zawiera identyfikowalne osoby lub metadane pozwalające je zidentyfikować. W polskim porządku prawnym podstawą jest ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 4 lutego 1994 roku, ukształtowana w ramach europejskiej harmonizacji i w dialogu z międzynarodowymi konwencjami, natomiast w obiegu transgranicznym kluczowe pozostają m.in. Konwencja berneńska, TRIPS, konwencja rzymska, traktaty WIPO (WCT i WPPT) oraz – dla audiowizualnych wykonań – traktat pekiński. Instytucja, która archiwizuje i udostępnia psychoperformans, nie „posiada praw do performansu” w sensie potocznym; może co najwyżej dysponować określonym zakresem uprawnień wynikających z umów, licencji lub wyjątków ustawowych, przy czym zakres ten musi być spójny z prawami osobistymi twórców i wykonawców, które w systemach kontynentalnych – w tym w Polsce – mają charakter silny i nie dają się sprowadzić do jednorazowej zgody na „dowolne użycie”.

Z tego powodu pojęcie „licencji” w 52.3 należy rozumieć ściśle jako narzędzie zarządzania prawami majątkowymi, a nie jako magiczny klucz do całości sytuacji. Licencja może dotyczyć zwielokrotniania, rozpowszechniania, publicznego udostępniania, nadawania, reemisji, wprowadzania do obrotu egzemplarzy, a także tworzenia opracowań w granicach prawa, ale nie znosi automatycznie praw osobistych (autorstwo, integralność utworu, rzetelne oznaczenie) ani nie „wygasza” praw pokrewnych innych podmiotów. W literaturze prawniczej, m.in. u Janusza Barty i Ryszarda Markiewicza, wielokrotnie podkreśla się, że praktyczny sens licencjonowania ujawnia się dopiero wtedy, gdy rozdzieli się: co jest utworem, co jest wykonaniem, co jest utrwaleniem i co jest udostępnieniem; dopiero wtedy da się odpowiedzieć, kto jest uprawniony do udzielenia licencji i w jakim zakresie. W psychoperformansie ten rozdział jest szczególnie ważny, bo plan sytuacyjny może funkcjonować jako protokół proceduralny, a jego instancje jako zdarzenia zależne od kontekstu; instytucja może mieć prawo do publikacji dokumentacji konkretnej instancji, ale nie musi mieć

prawa do publikacji protokołu jako metody, ani tym bardziej do delegowania re-performansu w innym miejscu bez osobnej autoryzacji. Właśnie tu pojawia się zasadnicza różnica między „udostępnianiem dokumentacji" a „udostępnianiem zdolności do wykonania" – i to jest różnica prawna, organizacyjna oraz etyczna.

Prawa pokrewne wprowadzają kolejny poziom komplikacji, ponieważ performans jest polem, w którym wykonanie samo w sobie jest chronionym dobrem prawnym, niezależnie od tego, czy istnieje „utwór" w sensie autorskim. W europejskim i polskim porządku prawnym szczególną rolę odgrywają prawa artystów wykonawców do artystycznych wykonań, prawa producentów fonogramów i wideogramów, a także prawa organizacji nadawczych; zakres ochrony, czas trwania oraz katalog uprawnień różni się w zależności od kategorii i rodzaju utrwalenia, a w UE podlegał zmianom harmonizacyjnym, w tym w obszarze fonogramów. Dla psychoperformansu oznacza to, że nawet jeśli instytucja posiada licencję od autora planu sytuacyjnego lub od twórcy określonych elementów wizualnych, wciąż może potrzebować zgód i uregulowań dotyczących wykonań, głosu, obecności osób trzecich, a w przypadku rejestracji dźwięku i obrazu – także praw producenta utrwalenia. Z punktu widzenia archiwum kluczowe jest, by nie redukować tego do jednego podpisu pod „zgodą na nagrywanie", ponieważ taka zgoda rzadko rozróżnia pola eksploatacji, zakres terytorialny, czas trwania, możliwość sublicencji, możliwość opracowań i reużyć, a także reżimy wycofania dostępu w sytuacjach naruszenia dóbr osobistych. W praktyce instytucjonalnej dojrzałość prawna polega więc na konstrukcji pakietu uprawnień dopasowanego do funkcji archiwum: inny zakres jest potrzebny dla ekspozycji na miejscu, inny dla udostępnienia badawczego, inny dla publikacji w repozytorium, a jeszcze inny dla re-performansu jako aktywacji żywej.

Problem dostępu jest w tym miejscu nierozdzielny od polityki ryzyka i od polityki prywatności. W dokumentacji performansów, szczególnie tych rozgrywających się w przestrzeni społecznej i instytucjonalnej, niemal zawsze pojawiają się identyfikowalne osoby, a nawet gdy nie są centralnym „tematem", stają się elementem śladu. Dostęp do materiałów nie jest więc tylko kwestią praw autorskich; jest również kwestią dóbr osobistych i danych osobowych, co uruchamia reżim ogólnego rozporządzenia o ochronie danych (RODO) oraz krajowe przepisy wdrożeniowe i sektorowe, a w zakresie wizerunku także mechanizmy prawa cywilnego i normy szczególne prawa autorskiego. Instytucja powinna w tym miejscu myśleć o dostępie jako o spektrum, a nie jako o opozycji „otwarte–zamknięte": możliwe są reżimy dostępu na miejscu, dostępu kontrolowanego, embarga czasowego, udostępnienia tylko fragmentów, udostępnienia bez ścieżki audio lub z anonimizacją, a także udostępnienia wyłącznie metadanych bez treści, jeżeli treść nie może zostać legalnie lub etycznie upubliczniona. W psychoperformansie dochodzi jeszcze jeden powód, dla którego spektrum dostępu jest niezbędne: plan sytuacyjny bywa protokołem o wysokiej sprawczości, a więc jego pełne ujawnienie może w pewnych warunkach prowadzić do niezamierzonego przechwycenia metody lub do wypaczenia praktyki przez instrumentalizację; archiwum odpowiedzialne musi umieć rozdzielić warstwę komunikacji publicznej od warstwy operacyjnej, nie naruszając przy tym zasad rozliczalności instytucji.

Architektura licencjonowania w psychoperformansie powinna być konstruowana warstwowo, ponieważ „jedna umowa na wszystko" niemal zawsze produkuje albo luki prawne, albo nadmiarowe roszczenia instytucji, które później kolidują z prawami osobistymi, prawami pokrewnymi i zobowiązaniami wobec uczestników. W praktyce dojrzałe instytucje rozdzielają

co najmniej cztery pakiety uprawnień: pakiet dla protokołu (plan sytuacyjny jako tekst/procedura/notacja), pakiet dla instancji (konkretna aktywacja jako zdarzenie wykonawcze), pakiet dla utrwalenia (fonogram, wideogram, fotografie, dokumentacja techniczna), oraz pakiet dla udostępniania (publiczne wykonanie/wyświetlenie, publikacja w repozytorium, udostępnienie badawcze, wykorzystanie promocyjne, użycia edukacyjne). Ten rozdział jest metodologicznie kluczowy, bo w psychoperformansie protokół bywa najbardziej sprawczy, a utrwalenie bywa najbardziej rozpowszechnialne; nie są to tożsame dobra, nie mają tych samych podmiotów uprawnionych, i nie powinny mieć tego samego reżimu dostępu.

Najbardziej elementarnym błędem w obiegu performansu jest mylenie przeniesienia praw z licencją oraz mylenie licencji z upoważnieniem do naruszania integralności. W polskim prawie praktyka kontraktowa jest zdominowana przez konieczność precyzyjnego wskazania pól eksploatacji, a brak precyzji uderza zwykle w instytucję: uprawnienie nie „domyśla się" samo z ogólnego sformułowania. Jednocześnie nawet bardzo szeroka licencja dotycząca praw majątkowych nie znosi praw osobistych twórcy i wykonawcy, takich jak prawo do autorstwa i do nienaruszalności formy i treści w zakresie, w jakim naruszenie godzi w więź twórcy z utworem. Z punktu widzenia psychoperformansu oznacza to, że re-performans lub istotna rekonstrukcja nie powinny być traktowane jako „kolejne pole publikacji dokumentacji", lecz jako osobny reżim użycia, wymagający odrębnego umocowania i osobnej procedury autoryzacji, bo ryzyko zniekształcenia metody (a więc ryzyko naruszenia integralności) jest w tym obszarze największe.

Do tego dochodzi wielowarstwowość praw pokrewnych, która w performansie jest regułą, nie wyjątkiem. Artysta wykonawca dysponuje własnym zestawem uprawnień do artystycznego wykonania, niezależnie od tego, czy istnieje „utwór" w sensie autorskim, a rejestracja wykonania generuje kolejne prawa związane z utrwaleniem i jego eksploatacją. W praktyce instytucjonalnej pojawia się więc konieczność budowy „łańcucha tytułu" (chain of title) dla każdego komponentu dokumentacji: kto jest uprawniony do udzielenia zgody na rejestrację, kto do publikacji, kto do nadania, kto do reemisji, kto do udostępnienia online, kto do dalszego licencjonowania. Ten łańcuch bywa rozproszony między twórcę protokołu, wykonawców, operatorów kamery i dźwięku (jako potencjalnych współtwórców utrwalenia w zakresie twórczych elementów), producenta nagrania, instytucję jako organizatora, a w praktyce także między organizacje zbiorowego zarządzania, które w określonych obszarach mogą wykonywać zbiorowy zarząd prawami. W Polsce w zależności od kategorii praw i repertuaru występują takie podmioty jak ZAiKS, STOART, SAWP czy ZPAV, a w obszarze audiowizualnym także organizacje związane ze środowiskiem filmowym; instytucja nie może zakładać, że „zgoda autora" automatycznie obejmuje te pola, bo to jest inny typ uprawnień i inna kategoria podmiotów.

Kiedy instytucja deklaruje międzynarodowy obieg, rośnie znaczenie harmonizacji europejskiej i tego, jak różne reżimy prawne spotykają się w praktyce platform cyfrowych. Na poziomie unijnym podstawową ramę dla eksploatacji w środowisku cyfrowym stanowi dyrektywa InfoSoc (2001/29/WE), a dla nowszych mechanizmów dostępu, odpowiedzialności platform i wyjątków – dyrektywa DSM (2019/790). To ma bezpośrednie przełożenie na archiwa i muzea, ponieważ pojawiają się mechanizmy dotyczące utworów niedostępnych w handlu, pojawiają się doprecyzowania wyjątków dla instytucji dziedzictwa kulturowego (zwłaszcza w obszarze digitalizacji i ochrony), a także rosną oczekiwania co do przejrzystości praw i sposobu oznaczania statusu prawnego zasobów. Z punktu widzenia psychoperformansu oznacza to, że

„międzynarodowa ważność” nie polega na jednej globalnej licencji, tylko na zgodnym z prawem skonfigurowaniu zestawu uprawnień i wyjątków oraz na konsekwentnym opisie praw w metadanych, tak aby materiał mógł być legalnie interpretowany i używany w różnych jurysdykcjach bez wchodzenia w konflikt z prawami osobistymi i pokrewnymi.

Kluczową kompetencją instytucji jest tu rozróżnienie między: licencjonowaniem treści (co wolno robić z materiałem), a oznaczaniem statusu prawnego (co instytucja wie o prawach, a czego nie wie). Dojrzałe repozytoria rozdzielają te dwie warstwy, bo nie zawsze da się udzielić szerokiej licencji, a mimo to da się uczciwie opisać warunki użycia i ograniczenia. W praktyce międzynarodowej funkcjonują zestandaryzowane komunikaty o statusie praw, które nie są licencją sensu stricto, lecz informacją: „w domenie publicznej”, „chronione prawem autorskim”, „status nieustalony”, „ograniczenia kontraktowe”, „do użytku edukacyjnego na miejscu” i podobne. Psychoperformans wymaga takiej separacji jeszcze bardziej, bo część warstwy operacyjnej planu sytuacyjnego może być celowo niedostępna publicznie, a jednocześnie instytucja powinna jasno komunikować, że ograniczenie wynika z ochrony praw i bezpieczeństwa sytuacyjnego, a nie z arbitralnej chęci kontroli.

W obszarze licencjonowania otwartego pojawia się pokusa automatyzmu: „dajmy licencję Creative Commons i problem znika”. To bywa użyteczne, ale tylko wtedy, gdy instytucja faktycznie posiada komplet uprawnień do udzielenia takiej licencji oraz gdy licencja nie obiecuje więcej, niż wolno, i nie wchodzi w konflikt z prawami osobistymi oraz z prawami wykonawców. W praktyce performansu najczęściej możliwe jest selektywne otwieranie: metadanych (opisów, indeksów, rekordów), materiałów promocyjnych wytworzonych przez instytucję, fragmentów dokumentacji, które nie identyfikują osób trzecich, albo wybranych komponentów protokołu, które nie stanowią „rdzenia sprawczości” planu sytuacyjnego. Natomiast otwarcie pełnej dokumentacji wideo i audio bywa ograniczone przez prawa wykonawcze, wizerunkowe i przez zobowiązania etyczne, a otwarcie pełnego protokołu bywa ograniczone nie tylko przez prawa autorskie, ale też przez ryzyko instrumentalizacji metody w kontekstach, które wypaczają jej intencję i generują koszty dla osób niezaangażowanych.

Równolegle, instytucja musi rozumieć, że licencje i zgody to tylko jedna strona dostępu, a druga strona to konstrukcja reżimów udostępniania. W muzeologii i archiwistyce cyfrowej standardem jest projektowanie dostępu w postaci „stref” i „progów”: inne uprawnienia ma publiczność w sali ekspozycyjnej, inne badacz w czytelni, inne użytkownik zdalny, inne partner instytucjonalny, inne wykonawca w procesie re-performansu. To rozwarstwienie pozwala utrzymać zgodność prawną, ale też utrzymać integralność psychoperformansu jako praktyki progowej: instytucja może ujawnić tyle, ile jest potrzebne do komunikacji i krytyki, a jednocześnie zachować kontrolę nad parametrami operacyjnymi, które w niewłaściwych warunkach mogłyby stać się narzędziem nadużyć lub przechwyceń. W polu instytucji kultury szczególne znaczenie ma dostęp na miejscu, dostęp kontrolowany i embargo czasowe, bo pozwalają one publikować wiedzę stopniowo, równolegle porządkując zgody, ryzyka i wątki praw pokrewnych.

W tym miejscu 52.3 musi też wprowadzić element praktyki kontraktowej: to, co instytucja chce udostępniać, powinno być od początku zaplanowane w umowach i procedurach, a nie dopisywane po fakcie. Umowy powinny rozróżniać pola eksploatacji, określać czas trwania, zakres terytorialny, warunki sublicencji, zasady modyfikacji i opracowań, a także mechanizmy

wycofania lub ograniczenia dostępu w razie naruszenia dóbr osobistych lub w razie ujawnienia nieprzewidzianych ryzyk. Dla psychoperformansu to rozróżnienie jest szczególnie ważne w obszarze re-performansu: instytucja powinna mieć jasność, czy otrzymuje jedynie prawo do prezentacji dokumentacji, czy również prawo do ponownej aktywacji protokołu, i jeśli tak, to na jakich warunkach kompetencyjnych, organizacyjnych i etycznych. Bez tego re-performans staje się polem konfliktów o autorstwo, wykonawstwo, integralność metody i rozliczalność instytucji, a archiwum staje się źródłem sporów zamiast narzędziem wiedzy.

Operacjonalizacja 52.3 wymaga przejścia od ogólnej teorii uprawnień do narzędzi, które instytucja realnie potrafi wdrożyć i które pozostają kompatybilne z metodologiczną specyfiką psychoperformansu. W praktyce oznacza to konieczność zbudowania matrycy praw i dostępu, w której każdy komponent praktyki ma przypisany status: podmiot uprawniony, typ prawa, zakres eksploatacji, reżim dostępu, warunki modyfikacji, czas trwania oraz warunki wycofania lub ograniczenia udostępnienia. Taka matryca – w praktyce instytucjonalnej często funkcjonująca jako rights clearance matrix – jest jedynym sposobem, aby przestać mylić „zgodę na nagranie" z licencją na obieg i aby przestać mylić „archiwum" z „publikacją". Dla psychoperformansu matryca musi być dodatkowo powiązana z planem sytuacyjnym: nie tylko dlatego, że protokół jest odrębnym dobrem prawnym, ale też dlatego, że ujawnienie protokołu w pełnym zakresie jest decyzją metodologiczną i etyczną, a nie tylko prawną.

Najpierw należy rozdzielić warstwy: metadane jako opis (często możliwe do udostępnienia w najszerszym zakresie), dokumentacja jako utrwalenie (najczęściej obarczona prawami pokrewnymi i wizerunkowymi), oraz protokół/plan sytuacyjny jako procedura (zwykle objęta prawem autorskim, ale także wymagająca kontroli integralności i kontroli kontekstu reużycia). W praktyce instytucji kultury metadane mogą być udostępniane szeroko, ponieważ same w sobie nie zawierają materiału chronionego w takim zakresie jak treść, o ile nie ujawniają danych wrażliwych i nie naruszają dóbr osobistych. Dokumentacja wideo i audio jest zwykle najbardziej „ryzykowną" warstwą: wymaga uporządkowania praw wykonawców, producenta utrwalenia, potencjalnych współtwórców warstwy audiowizualnej, a także rozstrzygnięcia kwestii wizerunku i danych osobowych. Protokół jest natomiast warstwą, która może być legalnie licencjonowana, ale nie zawsze powinna być w pełni publiczna, bo pełna publiczność protokołu oznacza możliwość jego wyjęcia z kontekstu i uruchomienia w reżimach sprzecznych z etosem psychoperformansu; archiwum odpowiedzialne nie miesza tu legalności z zasadnością.

Na tym tle pojawia się konieczność projektowania zgód i licencji jako systemu, a nie jako zbioru dokumentów. W praktyce prawnej w Polsce trzeba precyzyjnie wskazywać pola eksploatacji, a więc z góry rozróżnić: ekspozycję na miejscu, publiczne wykonanie/odtworzenie, udostępnienie w sieci, udostępnienie w repozytorium, wykorzystanie w materiałach promocyjnych, wykorzystanie edukacyjne, przekaz do badań oraz ewentualny re-performans jako ponowną aktywację. Każda z tych funkcji może wymagać innego zakresu uprawnień i innego reżimu ochrony. Instytucja powinna więc myśleć jak operator infrastruktury, nie jak właściciel treści: nie „przejmuję prawa do dzieła", tylko „pozyskuję dokładnie takie uprawnienia, jakie są niezbędne do określonych funkcji", i potrafię wykazać, że zakres nie jest szerszy niż potrzeba. Takie podejście jest jednocześnie bezpieczniejsze prawnie i bardziej spójne etycznie, bo ogranicza presję instytucji na maksymalną kontrolę.

Matryca praw musi zawierać także mechanizmy atrybucji i integralności, ponieważ w systemach kontynentalnych – w tym w polskim – prawa osobiste są strukturalnym elementem ochrony twórcy i wykonawcy. Atrybucja jest w archiwum nie tylko „podpisem", ale mechanizmem, który stabilizuje odpowiedzialność, pozwala odróżnić autorstwo od wykonawstwa i pozwala uniknąć fałszywych przypisań. Integralność jest natomiast mechanizmem kontroli opracowań i skrótów: instytucja, która publikuje fragmenty dokumentacji lub montuje materiały, musi posiadać wyraźną podstawę do takiej ingerencji i powinna mieć procedurę konsultacji lub zatwierdzenia w przypadkach, gdy ingerencja może zniekształcić sens praktyki. W psychoperformansie ten problem jest ostry, bo montaż dokumentacji często „produkuje" performans w obiegu, a więc montaż jest działaniem twórczym, które może naruszyć integralność metody. Z tego powodu dojrzałe polityki dostępu rozróżniają materiały promocyjne (często silnie kuratorskie i skrótowe) od materiałów badawczych (mniej zmontowanych, bardziej kontekstowych) oraz od materiałów operacyjnych (zawierających parametry i instrukcje).

W obszarze praw pokrewnych i obiegu audiowizualnego szczególne znaczenie ma precyzyjne rozróżnienie ról w produkcji utrwalenia. W praktyce instytucjonalnej często zakłada się, że operator kamery, operator dźwięku i montażysta są „techniczni", a więc nie generują praw; tymczasem w wielu przypadkach ich wkład może mieć cechy twórcze, co wprowadza współautorstwo lub inne roszczenia do elementów utrwalenia. Instytucja powinna więc od początku kontraktowo ustalać status produkcji dokumentacji: czy jest to materiał dokumentacyjny o ograniczonej twórczości, czy jest to świadoma realizacja audiowizualna o charakterze dzieła, oraz kto jest producentem wideogramu/fonogramu i w jakim zakresie dysponuje prawami. Bez tego archiwum buduje „fałszywą prostotę", która ujawnia się dopiero przy publikacji w repozytorium albo przy międzynarodowych prezentacjach, gdy platformy i partnerzy wymagają jednoznacznej informacji o prawach.

Dostępy muszą być następnie powiązane z ochroną wizerunku i ochroną danych osobowych. W performansie publicznym nie da się w pełni wyeliminować śladu osób trzecich, a dokumentacja może utrwalać ich obecność w sposób, który wykracza poza społeczny kontekst chwili. To oznacza, że instytucja powinna projektować strategię minimalizacji: rejestrować i udostępniać tak, by maksymalizować informację o metodzie, a minimalizować identyfikowalność osób przypadkowych. W praktyce jest to argument za selektywnym udostępnianiem: na miejscu pełniejszy materiał, zdalnie materiał ograniczony; w obiegu otwartym fragmenty, które nie naruszają dóbr osobistych; w obiegu badawczym dostęp kontrolowany, z warunkami użycia i z zakazem dalszej dystrybucji. Ten reżim jest zgodny z zasadą, że archiwum ma utrzymywać rozliczalność i możliwość krytyki, ale nie ma prawa produkować wtórnej ekspozycji osób trzecich jako niezamierzonego skutku.

Najtrudniejszy element 52.3 dotyczy protokołu planu sytuacyjnego: jak udostępniać metodę bez jej uprzedmiotowienia i bez utraty integralności. W praktykach instytucji kultury można tu zastosować podejście stopniowe: publiczny opis metody na poziomie ogólnych parametrów (bez szczegółów operacyjnych), dostęp badawczy do pełniejszych wersji protokołu w trybie kontrolowanym, oraz dostęp wykonawczy dla re-performansu wyłącznie w ramach procedury kompetencyjnej, która obejmuje szkolenie, uzgodnienie warunków środowiskowych, reguły bezpieczeństwa poznawczego, procedury przerwania i domknięcia oraz mechanizm rozliczenia instancji (dokumentacja różnic). Takie podejście nie jest „ukrywaniem", tylko konsekwencją

faktu, że protokół psychoperformansu jest narzędziem sprawczym, a więc jego udostępnienie ma skutki w świecie; archiwum odpowiedzialne musi kontrolować kontekst użycia, podobnie jak instytucje kontrolują kontekst udostępniania materiałów wrażliwych w innych obszarach dziedzictwa.

Domknięcie 52.3 polega więc na uznaniu, że prawa i dostępy są w psychoperformansie formą projektowania relacji między instytucją, twórcą, wykonawcami, publicznością i przyszłymi użytkownikami archiwum. Licencje nie są techniką „uwolnienia treści" ani techniką „zamknięcia treści", tylko techniką modulacji obiegu; prawa pokrewne nie są przeszkodą, tylko przypomnieniem, że performans jest współprodukowany przez wykonanie i jego utrwalenie; dostępy nie są kwestią wygody, tylko kwestią odpowiedzialności wobec osób i wobec metody. Instytucja, która to rozumie, buduje archiwum zdolne do międzynarodowej interoperacyjności, ale bez fałszywych obietnic „pełnej otwartości" i bez fałszywej prywatnej własności; buduje obieg, który utrzymuje psychoperformans jako praktykę progową, relacyjną i rozliczalną.

Perspektywa medioznawcza i studiów nad dźwiękiem

Rozdział 53 otwiera perspektywę medioznawczą i studiów nad dźwiękiem, ponieważ psychoperformans – nawet gdy pracuje na poziomie gestu i obiektu–klucza – zawsze ustanawia reżim percepcyjny, a reżim percepcyjny jest zarazem reżimem władzy, infrastruktury i obiegu. To, co bywa potocznie nazywane „oprawą dźwiękową", w ujęciu sound studies jest materialną organizacją słuchania: dystrybucją uwagi, kanałów sensorycznych, relacji przestrzennych i temporalnych, a także ekonomią transmisji, zapisu i dostępu. Psychoperformans, rozumiany jako metoda planu sytuacyjnego, wymaga w tej perspektywie doprecyzowania, jak słuchanie działa jako praktyka krytyczna, w jaki sposób środki transmisyjne i media taktyczne modulują sprawczość sytuacji, oraz jak repozytoria i protokoły publikacji przesądzają o tym, co staje się rozpoznawalne, cytowalne i porównywalne w obiegu.

Sound studies nie jest tu traktowane jako jedna szkoła, lecz jako wielowątkowy obszar, w którym krzyżują się antropologia słyszenia, historia technologii medialnych, estetyka i teoria muzyki, studia nad kulturą audialną, badania środowiskowe i infrastrukturalne oraz krytyka polityczna. Od klasycznych ujęć pejzażu dźwiękowego R. Murraya Schafera i rozwinięć Barry'ego Truaxa, przez antropologiczne koncepcje akustemologii Stevena Felda, po analizy audialnej nowoczesności u Emily Thompson i archeologię mediów dźwiękowych u Jonathana Sterne'a, stawką jest zawsze to samo: słuchanie nie jest neutralnym kanałem odbioru, tylko praktyką osadzoną w aparatach technicznych, normach kulturowych i hierarchiach społecznych. Wątki fenomenologiczne i estetyczne – obecne u Michela Chiona w analizach audio-wizualności, u Salomé Voegelin w refleksji nad „sonicznym poznaniem" czy w tradycjach akuzmatycznych związanych z Pierre'em Schaefferem – pozwalają z kolei rozumieć dźwięk jako zdarzenie relacyjne, którego sens powstaje w relacji między źródłem, przestrzenią, ciałem i praktyką uwagi. Dla psychoperformansu ma to konsekwencję zasadniczą: dźwięk nie jest dekoracją działania, lecz jednym z głównych operatorów progowości, ponieważ potrafi jednocześnie zmieniać granice przestrzeni, gęstość obecności, tempo afektywne i struktury pamięci sytuacyjnej.

W tym rozdziale dźwięk zostaje potraktowany jako medium o szczególnej zdolności do wytwarzania „wspólnego pola” bez konieczności wizualnej dominacji, co ma znaczenie metodologiczne w praktykach, które chcą unikać spektakularności, a jednocześnie potrzebują precyzyjnego narzędzia modulacji relacji. Prace Pauline Oliveros nad Deep Listening, tradycje radiophonic art i radio art, a także krytyczne analizy „słuchania jako polityki” w nowszych dyskusjach (w tym w wątkach feministycznych i technologicznych rozwijanych m.in. przez Tarę Rodgers) pokazują, że słuchanie jest praktyką, którą można trenować, ale też praktyką, którą instytucje i technologie potrafią narzucać. Psychoperformans, o ile ma być rozpoznany w perspektywie medioznawczej, musi więc umieć opisać własny „reżim słuchania”: jakie dźwięki są dopuszczane, jakie są odcinane, jak projektuje się ciszę jako warunek różnicowania, jak dystrybuuje się kierunkowość i odległość, jak wykorzystuje się maskowanie i ujawnianie, oraz jak te parametry współdziałają z pozostałymi kanałami działania: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Ten reżim słuchania nie istnieje jednak w próżni, bo jest zawsze osadzony w konkretnych aparatach: mikrofonach, głośnikach, kodekach, sieciach transmisyjnych, urządzeniach mobilnych i platformach dystrybucyjnych, a więc w infrastrukturach, które posiadają własne polityki i własną ekonomię widzialności.

Drugim horyzontem rozdziału 53 jest pojęcie mediów taktycznych, czyli praktyk medialnych, które świadomie wykorzystują dostępne technologie do działań sytuacyjnych, często krótkotrwałych, interwencyjnych, nastawionych na zmianę relacji w przestrzeni publicznej i w obiegu informacji. W dyskursie tactical media, rozwijanym m.in. przez Davida Garcię i Geerta Lovinka, oraz w praktykach i analizach środowisk takich jak Critical Art Ensemble, medium jest narzędziem organizacji czasu, uwagi i ryzyka, a nie tylko kanałem komunikacji. Dla psychoperformansu oznacza to możliwość myślenia o transmisji synchronicznej – radiowej, sieciowej, strumieniowej – jako o narzędziu budowania progów i wspólnot tymczasowych, ale również jako o polu napięć: między natychmiastowością a archiwizacją, między intymnością a ekspozycją, między działaniem lokalnym a skalą platformową. Transmisja nie jest tu dodatkiem do performansu; bywa jego konstytutywną częścią, bo reorganizuje relację między miejscem a odbiorcą, między ciałem a świadectwem, między obiektem–kluczem a jego medialną reprezentacją. W tym sensie rozdział 53 traktuje medium jako współwykonawcę planu sytuacyjnego: jako element, który zmienia warunki zdarzenia, a nie tylko je „relacjonuje”.

Trzecim horyzontem rozdziału 53 są repozytoria, kanały i protokoły publikacji, czyli infrastrukturalna warstwa obiegu, bez której współczesne praktyki audialne i performatywne nie posiadają trwałej porównywalności. W świecie nauki, kultury i instytucji rośnie znaczenie trwałych identyfikatorów, standardów metadanych, formatów zapisu oraz procedur udostępniania, które determinują, czy dany materiał będzie możliwy do cytowania, reużycia i długoterminowej ochrony. Dla dźwięku i praktyk audialnych stawką są m.in. wybory formatów i kodeków, parametry jakości, metadane techniczne i opisowe, a także zgodność z praktykami archiwizacji cyfrowej; równolegle dla obiegu publicznego stawką są protokoły dystrybucji, standardy feedów, zasady indeksowania, interoperacyjność między systemami i polityki platform. Psychoperformans, jeśli ma funkcjonować jako metoda na światowym poziomie, nie może pozostawić tych decyzji przypadkowi, ponieważ przypadkowy wybór infrastruktury prowadzi do przypadkowej ontologii dzieła w obiegu: jedne aspekty staną się widzialne, inne znikną, a jeszcze inne zostaną zniekształcone przez mechanikę systemu publikacji.

W konsekwencji rozdział 53 wprowadza zasadę, że audialność psychoperformansu jest równocześnie estetyczna i epistemiczna. Słuchanie organizuje to, co uznaje się za istotne, transmisja organizuje to, co staje się wspólne, a repozytorium organizuje to, co staje się trwałe. W każdym z tych trzech obszarów istnieją dobrze rozpoznane pułapki: fetyszyzacja „czystego doświadczenia" bez infrastruktury, fetyszyzacja „żywości" bez odpowiedzialności, oraz fetyszyzacja „otwartości" bez prawidłowego opisu i bez etycznych progów dostępu. Rozdział 53 będzie więc porządkował te pola tak, aby psychoperformans mógł być analizowany, porównywany i krytykowany jako praktyka złożona: jednocześnie sytuacyjna, medialna i infrastrukturalna, bez redukcji do wrażeń ani do technicznej listy narzędzi.

53.1. Sound studies: słuchanie jako praktyka krytyczna

Podrozdział 53.1 lokuje psychoperformans w obrębie sound studies nie po to, by dopisać mu „warstwę audialną", lecz aby precyzyjnie uchwycić słuchanie jako praktykę krytyczną, czyli jako zorganizowany, trenowany i historycznie uwarunkowany tryb poznawania oraz współtworzenia sytuacji. W tej perspektywie nie istnieje „neutralny dźwięk" ani „naturalne słuchanie": każda praktyka audialna jest sprzęgnięta z technologiami (mikrofonami, głośnikami, kodekami kompresji, architekturą akustyczną), z normami kulturowymi (co wolno słyszeć, czego nie wypada słyszeć, co uznaje się za hałas), a także z hierarchiami społecznymi (kto ma prawo mówić, kto ma prawo być słyszany, kto jest stale podsłuchiwany). Psychoperformans, jako metoda planu sytuacyjnego i progów, wchodzi w tę problematykę w sposób szczególnie wymagający: słuchanie staje się tu narzędziem dystrybucji uwagi, afektu i relacji przestrzennych, a więc narzędziem władzy sytuacyjnej, które musi być projektowane i rozliczane równie rygorystycznie jak obraz czy gest.

Tradycja ekologii akustycznej i badań pejzażu dźwiękowego, kojarzona z R. Murrayem Schaferem oraz rozwijana m.in. przez Barry'ego Truaxa i środowiska związane z World Soundscape Project, pozwala opisać podstawowy fakt: przestrzeń społeczna jest jednocześnie przestrzenią audialną, a jakość tej audialności wpływa na zachowania, pamięć i orientację. Pojęcia takie jak soundscape oraz praktyki soundwalk (wędrówki słuchowe rozwijane m.in. przez Hildegard Westerkamp i innych praktyków ekologii akustycznej) nie są w tym ujęciu estetyczną ciekawostką, tylko metodą: uczą rozpoznawania relacji między źródłem a środowiskiem, między sygnałem a tłem, między tym, co lokalne, a tym, co narzucone infrastrukturalnie. Jednocześnie, w krytycznych kontynuacjach tej tradycji, wskazywano wielokrotnie na ryzyko normatywności: łatwo zamienić „dobry pejzaż dźwiękowy" w moralizujący ideał, który faworyzuje określone klasy, miejsca i sposoby zamieszkiwania, a marginalizuje inne doświadczenia miejskiego hałasu i przemysłowej gęstości. Dla psychoperformansu ta ambiwalencja jest produktywna, bo progi audialne mogą być narzędziem oporu wobec narzucanych reżimów uwagi, ale mogą też stać się narzędziem wykluczenia, jeśli projektuje się je bez świadomości społecznej dystrybucji wrażliwości i przeciążeń.

Sound studies w wydaniu antropologicznym i fenomenologicznym przesuwa ciężar z „dźwięków jako obiektów" na „słuchanie jako relację". Steven Feld, formułując perspektywę akustemologii, wskazywał, że słuchanie jest sposobem poznawania świata osadzonym w praktykach, miejscach i wartościach, a nie tylko pasywnym odbiorem bodźców. W podobnym

kierunku idą prace Don Ihde'a w ramach fenomenologii techniki: nie słyszymy „czystego świata", lecz świat mediowany przez aparaty i przez ucieleśnione nawyki percepcyjne. Jean-Luc Nancy, pisząc o „nasłuchiwaniu" jako formie bycia-w-rezonansie, uwypuklał, że słuchanie jest zawsze w pewnym sensie podatnością na inność: na to, co przychodzi z zewnątrz, i na to, co wewnątrz ciała staje się odczuwalne jako drganie, napięcie i rytm. Te tropy są dla psychoperformansu kluczowe, ponieważ plan sytuacyjny nie jest scenografią, tylko organizacją relacji: próg może być ustanowiony zmianą natężenia, barwy, kierunkowości, pogłosu, rytmu lub ciszy, a przejście przez próg może polegać na przestawieniu uwagi z widzenia na słyszenie, z interpretacji na czucie, z reakcji na nasłuch.

W obszarze historii technologii i archeologii mediów dźwiękowych, reprezentowanym m.in. przez Jonathana Sterne'a, Emily Thompson, Karin Bijsterveld czy Trevora Pincha, pojawia się inny rodzaj krytyki: słuchanie jest produktem modernizacji, standaryzacji i inżynierii. To, co uznajemy za „wierność" reprodukcji, „czystość" nagrania, „normalną głośność", „przejrzystość mowy", jest wynikiem długich sporów technologicznych, ekonomicznych i instytucjonalnych, a nie uniwersalną cechą dźwięku. W tej perspektywie nawet najbardziej codzienne narzędzia – słuchawki, głośniki telefonu, oprogramowanie redukcji szumów, automatyczna normalizacja głośności, kodeki stratne – narzucają konkretne modele percepcji i konkretne hierarchie: co ma być na pierwszym planie, co ma być tłem, co ma zostać usunięte jako „artefakt". Można to zobaczyć szczególnie wyraźnie na przykładzie MP3 i psychoakustycznych modeli maskowania, o których Sterne pisał jako o technologicznej organizacji słyszalności: kompresja nie jest neutralną redukcją „nadmiaru", tylko decyzją o tym, które elementy uznaje się za nieistotne. Psychoperformans, jeśli używa reżimów transmisji i zapisu, musi brać odpowiedzialność za to, że infrastruktura nie tylko utrwala sytuację, ale ją przeprojektowuje, często w sposób niewidoczny dla wykonawców i publiczności.

Właśnie w tym miejscu słuchanie staje się praktyką krytyczną w sensie ścisłym: polega na demaskowaniu własnych warunków możliwości. Michel Chion, rozwijając analizy relacji audio-wizualnych, pokazywał, że dźwięk potrafi „przykleić się" do obrazu i nadać mu pozorną oczywistość, a zarazem potrafi odłączyć percepcję od tego, co widzialne; ta dwuznaczność jest narzędziem, ale i ryzykiem. Salomé Voegelin akcentowała, że słuchanie może produkować wiedzę inną niż wzrokocentryczna: bardziej relacyjną, temporalną i nie w pełni stabilizowalną, co czyni je narzędziem krytyki dominujących reżimów reprezentacji. Jacques Attali, analizując polityczno-ekonomiczną rolę hałasu i muzyki, podsuwał jeszcze inną intuicję: dźwięk jest polem konfliktu o porządek społeczny, ponieważ reguluje zachowania zbiorowe, rytmy pracy i formy kontroli. Psychoperformans może zatem używać dźwięku jako operatora progów nie po to, by „upiększyć" sytuację, lecz by ujawniać i przestawiać reżimy słyszalności: kto jest słyszany, jak jest słyszany, w jakiej odległości, z jakim prawem do ciszy i z jakim prawem do zakłócenia.

Słuchanie jako praktyka krytyczna wchodzi również w obszar polityk tożsamości i różnic, gdzie audialność nie jest uniwersalna, lecz społecznie kodowana. Badacze kultury słyszenia zwracali uwagę, że „normatywne ucho" bywa konstruktem klasowym, rasowym i genderowym, a reżimy hałasu i ciszy bywają narzędziem dyscypliny: jedne dźwięki są stygmatyzowane jako „niekulturalne", inne są naturalizowane jako „tło miasta", jedne głosy są uznawane za autorytatywne, inne za podejrzane. W tej linii krytyki istotne są prace Jennifer Stoever dotyczące tego, jak słyszenie i słyszalność mogą reprodukować hierarchie społeczne, a także szersze dyskusje nad tym, w jaki sposób aparat bezpieczeństwa i aparat medialny przechwytują

audialność poprzez podsłuch, monitoring, profilowanie i automatyczną analizę mowy. Dla psychoperformansu ma to bezpośrednie znaczenie metodologiczne: plan sytuacyjny nie może zakładać jednego „modelowego odbiorcy", bo audialna wrażliwość, przeciążalność i historia słuchania są różne, a tym samym próg audialny może dla jednych być subtelną zmianą, a dla innych przemocą sensoryczną. Krytyczne słuchanie jest więc równocześnie krytyką infrastruktury i krytyką własnych założeń o odbiorcy.

Na tym tle psychoperformans może zostać opisany jako praktyka projektowania audialnych progów i audialnej sprawczości w sytuacji, w której słuchanie jest zarazem ucieleśnione, technologicznie mediowane i politycznie uwarunkowane. Dźwięk nie jest tu „ścieżką", lecz narzędziem organizacji przejść: może wprowadzać w stan nasłuchu, może wytwarzać granice niewidzialne, może stabilizować wspólne tempo, może rozszczepiać uwagę na warstwy, może też służyć jako wskaźnik domknięcia. Obiekt–klucz nie działa wyłącznie przez widzialność; działa również przez soniczność: przez tarcie, uderzenie, rezonans, szelest, ciężar, a więc przez materialne mikrosygnały, które w praktyce performatywnej są często bardziej wiarygodne niż narracja słowna. W kolejnych fragmentach konieczne będzie doprecyzowanie, jak takie krytyczne słuchanie można traktować jako procedurę w planie sytuacyjnym: jak je trenować, jak je protokołować, jak je mierzyć bez redukcji do danych, i jak integrować je z pozostałymi kanałami działania tak, by audialność nie była ani spektaklem, ani przemocą, lecz narzędziem odpowiedzialnej transformacji relacji.

Jeżeli przyjąć, że w psychoperformansie próg jest elementarną jednostką zmiany relacyjnej, to w perspektywie sound studies próg audialny staje się jedną z najbardziej precyzyjnych, a zarazem najłatwiej nadużywalnych technik organizowania sytuacji. Audialność działa nie przez przedstawienie, lecz przez dyfuzję i przenikanie: dźwięk nie „stoi" w miejscu, tylko rozlewa się, odbija, maskuje, rezonuje i przenosi informację o przestrzeni zanim pojawi się jakakolwiek interpretacja. W języku inżynierii akustycznej i psychoakustyki oznacza to pracę na parametrach takich jak stosunek sygnału do szumu, kierunkowość źródeł, charakterystyki dyspersji, czas pogłosu, filtracja widmowa, maskowanie częstotliwościowe, zjawiska lokalizacji (ITD, ILD) oraz stabilność sceny słuchowej. W psychoperformansie te parametry nie są celem samym w sobie, ale są narzędziami planu sytuacyjnego: umożliwiają modulację reżimu obecności, wprowadzanie i wygaszanie napięcia oraz rekonfigurację relacji między obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem bez konieczności wzrokocentrycznej dominacji.

Krytyczne słuchanie zaczyna się od rozróżnienia między słuchaniem „użytkowym" a słuchaniem „analitycznym" i „refleksyjnym", przy czym to rozróżnienie ma rodowód zarówno w praktykach muzycznych, jak i w teoriopoznaniu. Pierre Schaeffer, rozwijając pojęcie écoute réduite, dążył do zawieszenia identyfikacji źródła po to, by usłyszeć samą strukturę brzmienia, a więc przesunąć uwagę z semantyki na fenomenologię percepcji; to podejście powraca w wielu tradycjach praktyk akuzmatycznych i elektroakustycznych. Równolegle w dyskursie audialnym Michela Chiona powraca analiza tego, jak słuchanie może stabilizować znaczenia wizualne (albo je rozszczepiać), co czyni z audialności narzędzie zarówno spajania, jak i demontażu narracji. Salomé Voegelin, opisując soniczną epistemologię, idzie jeszcze dalej, wskazując, że słuchanie produkuje wiedzę nie jako „obraz świata", lecz jako zdarzenie relacyjne i temporalne, w którym niepewność jest nie usterką, lecz warunkiem poznania. Psychoperformans może zatem traktować krytyczne słuchanie jako procedurę: nie jako „wrażliwość", lecz jako metodę

przenoszenia uwagi z pewników na relacje, z obiektów na procesy, z interpretacji na warunki słyszalności.

W tym punkcie sound studies przypomina, że słuchanie jest politycznie uwarunkowane na poziomie infrastruktury, prawa i technologii, a nie tylko na poziomie gustu. Douglas Kahn, analizując historię hałasu, brzmieniowości i materialnych mediów, pokazuje, jak dźwięk wchodzi w relacje z technologiami władzy i przemocy, a Brandon LaBelle, pisząc o terytoriach akustycznych i „background noise", konsekwentnie wskazuje, że audialność organizuje społeczne granice: kto ma prawo do dźwięku, kto ma prawo do ciszy, kto jest „hałasem" w cudzym porządku. Jacques Attali, łącząc ekonomię, muzykę i politykę, traktował dźwięk jako pole regulacji społecznej, w którym kontrola hałasu jest formą kontroli zachowań i przyszłości. W nowszych ujęciach Jennifer Stoever pokazuje, że „normatywne słyszenie" bywa sprzęgnięte z rasializacją i hierarchiami społecznymi, co jest szczególnie istotne w kontekstach miejskich i instytucjonalnych, gdzie audialność bywa narzędziem dyscyplinowania oraz selekcji tego, co uznaje się za „właściwe" i „niewłaściwe". Psychoperformans, jeśli ma być metodą odpowiedzialną, musi uwzględniać, że próg audialny może działać jako technika emancypacyjna, ale może też działać jako technika wykluczenia, gdy zostaje zaprojektowany według jednego modelu ciała i jednej normy percepcyjnej.

Dlatego krytyczne słuchanie w psychoperformansie wymaga protokołów, a nie tylko intencji. Protokół może obejmować kalibrację percepcyjną (wspólne rozpoznawanie tła, identyfikowanie warstw, ustalanie, co jest sygnałem, a co jest szumem sytuacji), może obejmować trening selektywnej uwagi i przełączania (od słuchania globalnego do słuchania punktowego), może obejmować praktyki mapowania relacyjnego (gdzie dźwięk jest wskaźnikiem odległości, przepływu, bariery, granicy), a także praktyki uważności na własną podatność (rozpoznawanie progów przeciążenia, lęku, irytacji, euforii). W obszarze psychoakustyki i kognitywistyki słyszenia warto pamiętać o pracy Alberta Bregmana nad auditory scene analysis: to, co „słyszymy", jest konstruktem segregacji i grupowania, a nie pasywnym odbiorem; w praktyce oznacza to, że zmiana organizacji bodźców potrafi zmienić relacje społeczne, bo zmienia to, co jest na pierwszym planie, a co staje się tłem. Don Ihde, opisując relacje człowiek–technologia, pokazuje, że aparaty słuchowe (od mikrofonu po słuchawki i przetwarzanie cyfrowe) nie są neutralne: wytwarzają określone typy bliskości i dystansu, co dla planu sytuacyjnego oznacza, że każde medium słyszenia jest jednocześnie medium władzy nad sytuacją. Z tego powodu protokół psychoperformansu powinien zawsze rozdzielać: to, co jest słuchaniem bezpośrednim, od tego, co jest słuchaniem mediowanym, a następnie ujawniać, jakie decyzje infrastrukturalne wytwarzają określone efekty progowe.

Krytyczna praktyka słuchania obejmuje też krytykę zapisu i archiwizacji, bo w obiegu instytucjonalnym dźwięk jest niemal zawsze rekonstruowany przez technikę. Jonathan Sterne, analizując historię „wierności" i reprodukcji, podkreśla, że standardy odsłuchu i formaty nie są przezroczyste, a Emily Thompson, rekonstruując audialne warunki modernizmu, pokazuje, jak architektura, technika nagłośnienia i normy hałasu wytwarzają nowoczesną podmiotowość słuchową. W praktyce oznacza to, że dokumentacja psychoperformansu może nie tylko „utrwalać" dźwięk, ale go przeprojektowywać: automatyczna normalizacja, redukcja szumów, kompresja dynamiki, kompresja stratna i filtracja mogą zniszczyć to, co w planie sytuacyjnym było progiem, bo próg często zależy od mikrodynamiki, od relacji tła i sygnału, od widmowych „brudów" i od relacji z przestrzenią. Krytyczne słuchanie obejmuje więc kompetencję audytu:

instytucja i praktyk muszą umieć rozpoznać, kiedy zapis jest „dowodem” relacji, a kiedy jest nową produkcją, która wymaga oddzielnego opisu i oddzielnej odpowiedzialności.

W konsekwencji psychoperformans może zostać opisany w sound studies jako metoda pracy na trzech sprzężeniach: sprzężeniu percepcyjnym (jak słuchanie organizuje uwagę i afekt), sprzężeniu infrastrukturalnym (jak technologia i architektura organizują słyszalność) oraz sprzężeniu społecznym (jak normy i hierarchie organizują prawo do dźwięku i ciszy). Reżim audialny w planie sytuacyjnym musi być projektowany jako wielowarstwowa kompozycja progów, ale jednocześnie jako system zabezpieczeń: minimalizacji przeciążeń, możliwości przerwania, czytelności granic uczestnictwa i jawności tego, jakie media słyszenia są używane. Obiekt–klucz, działając jako operator materialny, wprowadza do tej analizy wymiar mikrosłyszalności: tarcie, stuk, drganie, rezonans i ciężar są często najbardziej „prawdziwą” warstwą zdarzenia, bo nie dają się łatwo udawać bez kontaktu z materią; to czyni z soniczności obiektu nie ozdobę, lecz element dowodowy, który wiąże działanie z rzeczywistością materialną. W następnym fragmencie podrozdziału trzeba będzie domknąć tę perspektywę, pokazując, jak krytyczne słuchanie przechodzi z poziomu teorii w poziom konstrukcji planu sytuacyjnego: jak definiuje się progi audialne, jak stabilizuje się je w warunkach miejskich i instytucjonalnych, jak projektuje się relacje między słuchaniem zbiorowym i indywidualnym oraz jak utrzymuje się równowagę między estetyką, etyką i infrastrukturą, aby audialność psychoperformansu pozostała narzędziem wiedzy, a nie tylko narzędziem wrażeń.

Domknięcie 53.1 wymaga przesunięcia ciężaru z opisu „dźwięku w psychoperformansie” na opis słuchania jako reżimu praktyki, który posiada własną gramatykę, własną politykę i własną technikę. W sound studies słuchanie nie jest ani wyłącznie „zdolnością zmysłową”, ani „interpretacją”, lecz operacją konstrukcyjną: segreguje, grupuje, hierarchizuje i wytwarza scenę audialną, która następnie działa zwrotnie na zachowanie, afekt i relacje społeczne. Z tego powodu psychoperformans, chcąc być metodą rozpoznawalną na poziomie międzynarodowym, musi umieć sformułować słuchanie jako procedurę krytyczną: proceduralną, powtarzalną, a zarazem refleksyjną wobec własnych warunków technicznych i instytucjonalnych.

Po pierwsze, krytyczne słuchanie oznacza zdolność do rozróżniania trybów słuchania i do świadomego przełączania między nimi. W tradycjach związanych z Pierre’em Schaefferem i myśleniem akuzmatycznym pojawia się idea zawieszenia identyfikacji źródła na rzecz analizy cech brzmieniowych; w ujęciu Michela Chiona powraca analiza relacji między słyszeniem i widzeniem, gdzie dźwięk może stabilizować sens obrazu albo go demontować. W praktykach Pauline Oliveros rozwija się natomiast etos uważności i pracy na relacji między słuchaniem a obecnością, co w warunkach psychoperformansu daje narzędzia do projektowania progów bez eskalacji spektaklu: próg może być ustanowiony zmianą sposobu słuchania, a nie zmianą „treści” sytuacji. Ten poziom wymaga dyscypliny: nie wystarczy „być wrażliwym”, trzeba umieć opisać, jaki tryb słuchania jest uruchamiany, jakie ma koszty poznawcze i jakie ma konsekwencje relacyjne.

Po drugie, krytyczne słuchanie obejmuje audyt infrastruktury słyszalności, a więc świadomość, że technologia i architektura produkują audialność jako normę. Jonathan Sterne i Emily Thompson pokazują, że pojęcia takie jak „wierność”, „czystość”, „naturalność” czy „zrozumiałość” są historycznie i technologicznie konstruowane, a nie dane. W psychoakustyce,

od klasycznych analiz „cocktail party problem” Colina Cherry’ego po modelowanie organizacji sceny słuchowej u Alberta Bregmana, stale powraca teza, że słyszenie jest procesem selekcji i porządkowania; technologia tę selekcję wzmacnia i automatyzuje, tworząc domyślne hierarchie: mowa przed tłem, sygnał przed szumem, głos przed materią. W konsekwencji psychoperformans powinien traktować każde medium słyszenia jako współwykonawcę planu sytuacyjnego, zgodnie z intuicjami Don Ihde’a o relacjach człowiek–technologia: mikrofon, głośnik, kompresor dynamiki, automatyczna redukcja szumu czy normalizacja głośności nie są neutralne, tylko tworzą konkretny typ bliskości, dystansu i kontroli.

Po trzecie, krytyczne słuchanie jest praktyką polityczną, bo dotyczy prawa do dźwięku i prawa do ciszy, a więc dystrybucji komfortu, widzialności i bezpieczeństwa. W liniach krytyki rozwijanych przez Brandona LaBelle’a, Douglasa Kahna czy Jacques’a Attaliego dźwięk jest zawsze elementem organizacji społecznej: reguluje rytmy, granice, przynależności i wykluczenia. Jennifer Stoever, analizując konstrukty normatywnego słyszenia, przypomina, że „to, co jest hałasem” bywa narzędziem stygmatyzacji i dyscypliny, a więc projektowanie progów audialnych bez świadomości różnic klasowych, kulturowych i cielesnych może niechcący reprodukować przemoc. W psychoperformansie ta kwestia jest szczególnie istotna, ponieważ plan sytuacyjny bywa narzędziem modulowania afektu i uwagi; bez zabezpieczeń może stać się narzędziem przeciążania, zawstydzania albo wymuszania uczestnictwa poprzez presję środowiska dźwiękowego.

Z tego wynika praktyczny wniosek metodologiczny: krytyczne słuchanie w psychoperformansie powinno być protokołowane jako sekwencja kompetencji, a nie pozostawiane jako „nieformalna uważność”. Protokół może zawierać fazę kalibracji, w której identyfikuje się warstwy tła i źródeł, oraz fazę różnicowania, w której świadomie zmienia się parametry uwagi i rozpoznaje ich skutki w ciele i w relacji. Protokół może także zawierać fazę mapowania audialnego, korzystającą z metod wywiedzionych z ekologii akustycznej (Schafer, Truax, Westerkamp) i antropologii słyszenia (Feld), gdzie słuchanie jest narzędziem orientacji i relacyjnego opisu miejsca. W planie sytuacyjnym protokół powinien być sprzęgnięty z procedurą przerwania i domknięcia, ponieważ audialność jest jednym z najszybszych sposobów eskalacji pobudzenia; brak mechanizmów wyjścia jest w praktykach audialnych klasycznym źródłem przemocy sensorycznej, także wtedy, gdy intencja była „estetyczna”.

Ważny jest tu wymiar materialny: obiekt–klucz ma swoją soniczność, która może zostać potraktowana jako wskaźnik realności działania. Tarcie, uderzenie, rezonans, szelest i ciężar są nie tylko efektami, lecz także nośnikami informacji o relacji ciało–materia i o dynamice gestu; ta mikrosłyszalność bywa w psychoperformansie równie istotna jak widzialna choreografia, bo stanowi ślad bezpośredniego kontaktu z materią. W perspektywie sound studies soniczność obiektu ujawnia także to, co zwykle wypierane przez wzrok: pracę, opór, zużycie, granice kontroli, a więc to, co w praktyce progowej organizuje doświadczenie przejścia bardziej wiarygodnie niż narracja. To właśnie dlatego dźwięk w psychoperformansie nie jest „warstwą”, tylko jedną z głównych osi dowodowych i epistemicznych, które umożliwiają późniejszą analizę instytucjonalną, archiwalną i krytyczną.

Krytyczne słuchanie musi także obejmować krytykę automatyzacji słyszenia, ponieważ współczesne środowiska medialne w coraz większym stopniu filtrują i klasyfikują dźwięk przez algorytmy: od normalizacji i kompresji, po automatyczne rozpoznawanie mowy, identyfikację

głosu i systemy redukcji tła. W planie sytuacyjnym oznacza to, że transmisja i zapis mogą wprowadzać „niewidzialną reżyserię", która zmienia status progów: to, co miało być delikatną granicą, może zostać wygładzone, a to, co miało pozostać tłem, może zostać wyciągnięte na pierwszy plan. Krytyczne słuchanie w tym sensie jest kompetencją audytu: rozpoznaje, gdzie infrastruktura wytwarza fałszywą oczywistość i gdzie dokumentacja nie jest już świadectwem, tylko nową produkcją, wymagającą oddzielnego opisu, oddzielnej odpowiedzialności i oddzielnego reżimu dostępu.

W efekcie 53.1 ustala zasadę roboczą dla całego rozdziału 53: słuchanie w psychoperformansie jest techniką konstrukcji relacji, a nie estetyczną ornamentyką. Jest procedurą, którą można projektować, trenować, protokołować i krytykować, a więc procedurą podatną na błędy i nadużycia, ale też zdolną do precyzyjnego wytwarzania progów bez dominacji wizualnej. To przygotowuje przejście do kolejnego podrozdziału, w którym słuchanie spotka się bezpośrednio z transmisją, strumieniowaniem i mediami taktycznymi: tam dopiero ujawni się w pełni, że reżimy słuchania są dziś nierozerwalne z infrastrukturami synchronicznego obiegu oraz z politykami platform, a więc z reżimami czasu, dostępu i ryzyka.

53.2. Media taktyczne i transmisje synchroniczne

W perspektywie mediów taktycznych transmisja synchroniczna przestaje być „dokumentacją na żywo", a staje się materialnym komponentem sytuacji, który współkonstytuuje zdarzenie performatywne na równi z przestrzenią, obiektem–kluczem i dystrybucją uwagi. Psychoperformans, rozumiany jako metoda planu sytuacyjnego, wchodzi tu w obszar, w którym reżim czasu rzeczywistego (real-time), protokoły sieciowe, latencja oraz architektury platformowe stają się operatorami progów: ustanawiają, kto jest „wewnątrz" sytuacji, kto pozostaje „na zewnątrz", gdzie przebiega granica między intymnością a ekspozycją, oraz w jaki sposób kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt ulegają translacji w warunkach teleobecności. Transmisja nie jest neutralnym nośnikiem, ponieważ reorganizuje ontologię obecności: wprowadza asynchroniczne sprzężenia zwrotne, zmienia dynamikę afektywną grupy, a także przenosi część sprawczości z wykonawców i uczestników na infrastrukturę (sieć, serwer, kodek, algorytm moderacji, automatyczną normalizację głośności, mechanizmy rekomendacji). W tym sensie psychoperformans wchodzi w pole, które performance studies opisywały jako spór o „żywość" i jej status, a medioznawstwo – jako problem polityki protokołów, platform i warunków dostępu.

Genealogia mediów taktycznych jest ściśle związana z praktykami artystyczno-aktywistycznymi, które od lat dziewięćdziesiątych rozwijały interwencję w obieg informacji, w infrastrukturę komunikacji i w reżimy widzialności, bez fetyszyzacji jednego medium. David Garcia i Geert Lovink, konceptualizując tactical media, wskazywali na pragmatyczny, sytuacyjny charakter działań: wykorzystuje się narzędzia dostępne tu i teraz, często w trybie ad hoc, aby uzyskać doraźny efekt polityczny, poznawczy lub relacyjny, bez konieczności budowania trwałej instytucji. Praktyki takie jak działania Critical Art Ensemble, eksperymenty sieciowe i performatywne w obszarze net.art, a także alternatywne ekologie publikacji i dystrybucji (w tym niezależne platformy i ruchy oddolnych mediów) wytwarzały środowisko, w którym transmisja staje się jednocześnie narzędziem działania i polem krytyki: można transmitować, by powiększyć zasięg, ale można też transmitować, by ujawnić przemoc infrastruktury, ekonomię

uwagi i logiki nadzoru. W tym horyzoncie psychoperformans nie jest „prywatną praktyką" przeniesioną do internetu, tylko procedurą, która może użyć transmisji jako elementu planu sytuacyjnego: próg wejścia może być autoryzacją, kodem dostępu, czasowym oknem, rytuałem synchronizacji, wspólnym strojem uwagi, a także świadomym ustawieniem warunków odsłuchu i oglądu. Jednocześnie media taktyczne wprowadzają do metodologii psychoperformansu kryterium operacyjne: działanie ma sens nie dlatego, że jest transmitowane, lecz dlatego, że transmisja została użyta jako narzędzie modulacji relacji i ryzyka w konkretnym kontekście.

Transmisje synchroniczne są jednak zawsze technicznie i epistemicznie „nieczyste", ponieważ real-time jest kompromisem między czasem ludzkim a czasem maszynowym. Z punktu widzenia inżynierii sieci i telekomunikacji „na żywo" oznacza zarządzanie latencją, jitterem, utratą pakietów, adaptacyjnym bitrate'em oraz kompromisami kodeków stratnych; z punktu widzenia psychoperformansu oznacza to, że próg może zostać przesunięty nie przez intencję wykonawcy, lecz przez chwilowe zakłócenie infrastruktury. Platformy transmisji, protokoły strumieniowania (od rozwiązań klasy RTMP po systemy segmentacji w rodzaju HLS), mechanizmy synchronizacji czasu, bramki bezpieczeństwa, a także lokalna akustyka urządzeń odbiorczych rekonfigurują kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt w sposób, którego nie da się traktować jako „wiernego odwzorowania". W tym sensie narzędzia transmisji produkują własną estetykę i własną politykę percepcji: kompresja obrazu upraszcza fakturę i mikrogest, kompresja dźwięku reorganizuje widmo i dynamikę, automatyczne filtry redukcji szumu przeprojektowują tło jako „zbędne", a algorytmy rozpoznawania mowy i automatycznych napisów wprowadzają dodatkową warstwę interpretacyjną, która bywa błędna i nieobojętna społecznie. Psychoperformans, jeśli włącza transmisję synchroniczną do planu sytuacyjnego, musi zatem traktować infrastrukturę jako współwykonawcę i musi posiadać procedury, które uwzględniają degradację sygnału, zmienność warunków odbioru i różnice kompetencyjne uczestników, ponieważ w przeciwnym razie próg stanie się niezamierzoną przemocą poznawczą lub sensoryczną.

W performance studies napięcie między epifaniczną „obecnością" a medialną reprodukcją było analizowane m.in. przez Peggy Phelan, która podkreślała nieredukowalność performansu do zapisu, oraz przez Philipa Auslandera, który pokazywał, że „liveness" jest konstruktem historycznym i medialnie uwarunkowanym, a nie czystą ontologiczną cechą zdarzenia. Dla psychoperformansu to rozpoznanie jest praktyczne: transmisja synchroniczna nie jest ani degradacją „prawdziwego" działania, ani jego prostym rozszerzeniem, lecz osobnym reżimem sytuacyjnym, który wymaga odrębnej partytury progów. Teleobecność i performance sieciowy, rozwijane przez praktyków takich jak Paul Sermon czy Annie Abrahams, pokazują, że relacja może zostać ustanowiona bez współdzielonej fizycznej przestrzeni, ale cena tej relacji jest zawsze infrastrukturalna: przenosi się część sprawczości na technikę, na protokoły i na architektury platform. W psychoperformansie oznacza to, że obiekt–klucz w transmisji staje się paradoksem: pozostaje materialnym operatorem dla wykonawcy, ale dla odbiorcy bywa jedynie znakiem w obrazie i dźwięku, a więc jego „materialna prawda" musi zostać przepracowana przez kanały medialne. To napięcie nie jest wadą, tylko narzędziem, o ile plan sytuacyjny potrafi je ujawnić i wykorzystać jako próg rozróżnienia między doświadczeniem bezpośrednim a doświadczeniem mediowanym.

Media taktyczne wnoszą do transmisji synchronicznych jeszcze jeden wymiar: problem protokołów jako polityki. W teoriach protokołu i infrastruktury, rozwijanych m.in. przez

Alexandra R. Gallowaya, a także w krytyce platform i algorytmicznego zarządzania widzialnością u Tarletona Gillespiego, José van Dijck czy Wendy Hui Kyong Chun, stawką jest to, że infrastruktura nie tylko umożliwia obieg, ale go modeluje: ustala reguły dostępu, formy moderacji, ekonomię uwagi i kształt archiwum. W praktyce psychoperformansu transmisja synchroniczna musi więc uwzględniać, że platforma jest instytucją z własną normatywnością, a nie neutralnym kanałem, oraz że transmisja generuje ślady: logi, metadane, potencjalnie trwałe kopie, a także ryzyka przechwycenia i wtórnej dystrybucji. W warunkach mediów taktycznych oznacza to konieczność myślenia w kategoriach opsec, threat model, szyfrowania, kontroli dostępu, a także projektowania wielopoziomowych progów uczestnictwa, ponieważ „na żywo" bywa jednocześnie najbardziej intensywnym trybem wspólnoty i najbardziej podatnym trybem ekspozycji. Psychoperformans, który włącza transmisję do planu sytuacyjnego, musi traktować bezpieczeństwo jako element metodologii, a nie jako administracyjny dodatek, bo inaczej medium przejmie sprawczość w najbardziej kosztownym punkcie: w relacji między intymnością a publicznością.

Projektowanie transmisji synchronicznej jako elementu planu sytuacyjnego zaczyna się od uznania, że „na żywo" jest parametrem dramaturgicznym, a nie wyłącznie technicznym. Latencja, buforowanie, adaptacyjna kompresja i chwilowe utraty pakietów nie są w transmisji marginalnym szumem, tylko strukturą czasu, która może zostać albo wzięta pod kontrolę, albo pozostawiona jako niejawny reżyser sytuacji. W psychoperformansie oznacza to konieczność wpisania infrastruktury w samą logikę progów: próg może być ustanowiony poprzez opóźnienie, przez świadomie wprowadzone rozminięcie dźwięku i obrazu, przez „okno synchronizacji", przez warunek wspólnego odsłuchu, a nawet przez kontrolowany brak (dropout) jako granicę uczestnictwa. Jeśli plan sytuacyjny nie uwzględnia tego wymiaru, powstaje fałszywa obietnica „wspólnego teraz", która w praktyce maskuje asymetrię doświadczeń między uczestnikami o różnej jakości łącza, różnym sprzęcie i różnym środowisku odsłuchu.

W warstwie inżynieryjnej da się precyzyjnie nazwać kluczowe kompromisy, a ich świadomość jest warunkiem odpowiedzialnej metodologii. Rozwiązania typu HLS (segmentacja i dystrybucja) zwykle zwiększają opóźnienie, ale zapewniają skalowalność i stabilność odbioru; WebRTC jest projektowane pod niską latencję i interakcyjność, ale bywa trudniejsze w stabilnym archiwizowaniu i w precyzyjnej kontroli jakości na dużą skalę; RTMP jest historycznie związane z pewną generacją narzędzi streamingowych i nadal funkcjonuje jako protokół ingestu w wielu ekosystemach, ale nie jest magiczną gwarancją „real-time". SRT i RIST bywają wybierane tam, gdzie istotna jest odporność na utraty pakietów i stabilność transmisji w trudniejszych warunkach sieciowych, jednak i one nie unieważniają faktu, że internet jest medium zmiennej latencji. W psychoperformansie te różnice trzeba potraktować jak wybór narzędzia do konkretnego typu progu: inny reżim temporalny ma transmisja, której celem jest współdzielone współdziałanie, inny reżim temporalny ma transmisja, której celem jest wspólna obserwacja, a jeszcze inny reżim temporalny ma transmisja, która ma wytworzyć „rozszczepione teraz" jako zasadę działania.

Z tego wynika konieczność projektowania rytuałów synchronizacji, czyli procedur, które przenoszą uczestników z rozproszenia w stan wspólnej ramy czasowej. Technicznie można tu pracować na znacznikach czasu, na cue points, na wspólnych sygnałach startowych, na sekwencjach kalibracyjnych oraz na warstwie backchannel (czat tekstowy, sygnały wizualne,

komunikaty dźwiękowe), która nie jest dodatkiem, tylko instrumentem bezpieczeństwa poznawczego i sterowalności sytuacji. Na poziomie synchronizacji zegarów można wykorzystywać rozwiązania typu NTP jako standardową praktykę ujednolicania czasu w systemach sieciowych, z zastrzeżeniem, że precyzja w warunkach internetu bywa ograniczona; tam, gdzie wymagana jest większa precyzja, PTP funkcjonuje jako narzędzie synchronizacji w sieciach lokalnych, ale nie jest uniwersalnym lekarstwem na rozproszenie geograficzne. W praktykach artystyczno-muzycznych używa się również sygnałów metrycznych (klik, pulse) lub komunikatów sterujących (OSC, czasem MIDI clock w określonych konfiguracjach), jednak w psychoperformansie należy to traktować jako narzędzia nie tyle do „idealnej wspólnej rytmiki", ile do budowania progów przełączeń: momentów wejścia, momentów zawieszenia, momentów domknięcia.

Media taktyczne przypominają równocześnie, że transmisja synchroniczna jest polem ryzyka, a nie tylko polem komunikacji, więc plan sytuacyjny musi zawierać jawny model zagrożeń. Threat model obejmuje identyfikację możliwych przeciwników i wektorów nadużyć: przechwycenie strumienia, wtórną dystrybucję, doxxing, manipulację czatem, inwazję uczestników nieuprawnionych, automatyczną transkrypcję i indeksowanie treści, a także platformową moderację lub blokady, które mogą przerwać działanie w krytycznym momencie. W konsekwencji dojrzała praktyka transmisji w psychoperformansie powinna obejmować opsec na poziomie proceduralnym: kontrolę dostępu, segmentację kanałów, minimalizację danych identyfikujących, świadome zarządzanie metadanymi, a w razie potrzeby również szyfrowanie end-to-end albo przynajmniej szyfrowanie transportowe oraz ograniczanie powierzchni ekspozycji. Z punktu widzenia metodologii kluczowe jest, że bezpieczeństwo nie jest „warunkiem brzegowym", tylko elementem samej sprawczości progu: próg wejścia może być jednocześnie progiem autoryzacji, a próg wyjścia może być jednocześnie procedurą ochrony uczestników i ochrony integralności planu sytuacyjnego.

W tym kontekście szczególne znaczenie ma rozdzielenie reżimu transmisji od reżimu archiwizacji. W logice mediów taktycznych „żywe teraz" bywa narzędziem intensyfikacji relacji i uniknięcia natychmiastowego przejęcia przez aparat archiwalny, ale w logice instytucjonalnej brak archiwum bywa równoznaczny z brakiem rozliczalności i brakiem porównywalności. Psychoperformans musi więc umieć projektować obieg wielowarstwowy: można transmitować synchronicznie jako narzędzie sytuacyjne, a równocześnie archiwizować tylko to, co jest niezbędne i etycznie dopuszczalne, z zachowaniem progów dostępu, embarg, anonimizacji lub ograniczeń eksploatacji. To rozdzielenie jest też technicznie realne: inny strumień może być przygotowany do publicznej recepcji, a inny do archiwum badawczego; inny poziom jakości i inna dynamika kompresji mogą być użyte dla „wydarzenia", a inna dla „świadectwa". W psychoperformansie taka dwutorowość chroni zarówno uczestników, jak i metodę: nie redukuje działania do widowiska platformowego, a jednocześnie nie ucieka od odpowiedzialności dokumentacyjnej.

Wreszcie, transmisja synchroniczna przeprojektowuje relację obiektu–klucza do audialności i widzialności w sposób, który może być wykorzystany jako świadomy operator poznawczy. Obiekt–klucz pozostaje materialnym operatorem dla wykonawcy, ale dla odbiorcy zdalnego staje się zdarzeniem w kanale: jego ciężar, tarcie, rezonans i mikrodźwięki mogą zostać spłaszczone przez kodek, a jego faktura może zostać zredukowana przez kompresję obrazu; te straty nie muszą być porażką, jeśli plan sytuacyjny traktuje je jako próg rozróżnienia

doświadczenia bezpośredniego i mediowanego. W praktyce można projektować sytuacje, w których to, co „ginie” w transmisji, staje się tematem krytycznego słuchania i krytycznego oglądu: odbiorca uczy się rozpoznawać pracę infrastruktury na materiale, zamiast brać transmisję za „przezroczyste okno”. Tym samym media taktyczne i transmisje synchroniczne nie są w psychoperformansie dodatkiem do działania, lecz laboratorium, w którym sprawczość progów ujawnia się w najczystszej postaci: jako walka o czas, dostęp, widzialność, słyszalność i kontrolę nad relacją.

Domknięcie 53.2 wymaga sformułowania zasady: transmisja synchroniczna w psychoperformansie jest urządzeniem progowym, które organizuje relacje poprzez czas, dostęp i infrastrukturę, a media taktyczne są sposobem użycia tego urządzenia w trybie sytuacyjnym, krytycznym i świadomym ryzyka. Oznacza to, że „na żywo” nie jest neutralnym przyrostem zasięgu, tylko zmianą ontologii działania: sytuacja staje się wielowarstwowa, bo w jednej instancji współistnieją co najmniej dwa światy percepcyjne – świat bezpośredniej współobecności i świat teleobecności – oraz co najmniej dwa reżimy dowodowe – reżim doświadczenia i reżim zapisu. Psychoperformans, jeśli ma zachować spójność metody, musi te reżimy rozdzielać, opisywać i włączać do planu sytuacyjnego jako jawne elementy kompozycji, a nie jako niekontrolowane skutki platformy.

Z tej perspektywy latencja staje się nie tylko parametrem jakości, lecz także parametrem władzy i parametrem afektu. Opóźnienie może łagodzić natychmiastowość reakcji, a więc redukować presję uczestnictwa; może też frustrować, jeśli oczekuje się interakcyjności; może wreszcie produkować rozszczepione „teraz”, które ujawnia, że wspólnota w transmisji jest zawsze wspólnotą zbudowaną na kompromisach protokołu. Media taktyczne pozwalają traktować te kompromisy jako materiał: można użyć opóźnienia jako progu, buforu jako zawieszenia, dropoutów jako sygnału granicy, a synchronizacji jako performatywnej procedury wspólnego strojenia uwagi. Jednak to użycie wymaga kompetencji infrastrukturalnej: praktyk psychoperformansu musi rozumieć, że protokoły strumieniowania, kodeki i algorytmy normalizacji wytwarzają własną dramaturgię, a więc plan sytuacyjny powinien zawierać nie tylko choreografię działań, ale też choreografię sygnału.

W tym miejscu ujawnia się zasadnicza różnica między transmisją jako narzędziem platformowym a transmisją jako narzędziem taktycznym. W logice platform transmisja jest włączona w ekonomię uwagi: systemy rekomendacji, rankingów, moderacji i monetyzacji pracują nad tym, by przekształcić wydarzenie w przepływ, a przepływ w mierzalną aktywność. W logice taktycznej transmisja jest narzędziem sytuacji: jej celem nie jest maksymalizacja zasięgu, tylko maksymalizacja sprawczości w konkretnym kontekście, często przy jednoczesnej minimalizacji śladu, minimalizacji ryzyka i minimalizacji przechwycenia. Z tego powodu psychoperformans, który wchodzi w reżim mediów taktycznych, musi być zdolny do wyboru narzędzi nie według wygody, lecz według kryteriów: kontrola dostępu, kontrola archiwizacji, przejrzystość protokołów, zdolność do segmentacji kanałów, możliwość wyłączenia funkcji platformowych, które produkują niepożądane konsekwencje (automatyczne zapisy, automatyczne napisy, automatyczna indeksacja). Ta kompetencja jest nie tyle techniczna, ile metodologiczna: dotyczy tego, czy plan sytuacyjny jest w stanie utrzymać próg między wspólnotą a ekspozycją.

Szczególnie istotne jest tu rozumienie transmisji jako wytwarzania śladu. Synchroniczność bywa myląca: nawet jeśli odbiór jest „tu i teraz", infrastruktura generuje logi, metadane, kopie buforowe, a często także pełne nagrania, które mogą zostać udostępnione bez intencji wykonawców. W perspektywie mediów taktycznych oznacza to konieczność projektowania obiegu na zasadzie minimalizacji i rozdziału: inny reżim ma strumień publiczny, inny reżim ma strumień wewnętrzny, inny reżim ma zapis badawczy; dodatkowo trzeba przewidzieć procedury wycofania i procedury reagowania na wtórną dystrybucję. W psychoperformansie ten wymiar jest sprzęgnięty z etyką i z bezpieczeństwem poznawczym: nie można budować progów intensywności i intymności bez jednoczesnego zabezpieczenia granic ekspozycji. W przeciwnym razie transmisja staje się narzędziem asymetrycznej przemocy: odbiorca może kopiować i rozprowadzać, a uczestnik traci kontrolę nad własnym udziałem.

W tym kontekście obiekt–klucz działa jako test sprawczości medium. Materia obiektu ma swoją soniczność i swoją oporność, ale w transmisji obiekt zostaje sprowadzony do sygnału, a sygnał podlega redukcji i przetwarzaniu. To napięcie nie powinno być maskowane, lecz użyte jako element krytyczny: psychoperformans może ustanawiać próg między materialnym działaniem a medialnym obrazem działania, pokazując, że to, co „wydaje się tym samym", w rzeczywistości jest innym reżimem percepcji i innym reżimem odpowiedzialności. W ten sposób transmisja synchroniczna może stać się laboratorium rozróżnienia: co jest zdarzeniem, co jest reprezentacją, co jest zapisem, a co jest platformową produkcją zdarzenia. To rozróżnienie jest fundamentalne także dla późniejszej warstwy archiwalnej i kuratorskiej, ponieważ tylko ono pozwala uniknąć instytucjonalnego błędu utożsamienia „materiału wideo" z „performansem".

Domknięcie 53.2 można więc sformułować jako triadę zasad operacyjnych dla psychoperformansu w reżimie transmisji synchronicznych. Po pierwsze: jawność infrastruktury – uczestnicy powinni wiedzieć, jakie media są użyte, czy jest zapis, jakie metadane powstają, jakie są granice dostępu, jakie są procedury wyjścia. Po drugie: projektowanie progów czasowych – synchronizacja, latencja i okna dostępu są elementami planu sytuacyjnego, a więc powinny być świadomie komponowane, a nie pozostawiane platformie. Po trzecie: separacja obiegu – rozdzielenie transmisji od archiwizacji i rozdzielenie warstw dostępu jest warunkiem utrzymania zarówno sprawczości taktycznej, jak i odpowiedzialności instytucjonalnej. Te zasady przygotowują przejście do 53.3, gdzie problem nie będzie już dotyczył tylko „na żywo", lecz całej infrastruktury publikacji: repozytoriów, kanałów i protokołów, które zamieniają dźwięk i performans w zasób obiegu, a więc w obiekt, który może być indeksowany, cytowany, reużywany i porównywany – pod warunkiem, że nie zgubi się po drodze ontologii progów i relacji, która jest rdzeniem psychoperformansu.

53.3. Repozytoria, kanały, protokoły publikacji

Podrozdział 53.3 traktuje repozytoria, kanały i protokoły publikacji nie jako techniczne „zaplecze", lecz jako aparat epistemiczny, który decyduje o tym, co w psychoperformansie staje się widzialne i słyszalne jako wiedza, co pozostaje prywatnym doświadczeniem, a co przechodzi w stan trwałego, porównywalnego świadectwa. W perspektywie medioznawczej repozytorium jest maszyną selekcji i stabilizacji: standaryzuje formaty, narzuca ramy metadanych, ustanawia domyślne sposoby cytowania, tworzy hierarchie wyszukiwalności i definiuje, jakie relacje między obiektem, wykonaniem, dokumentacją i planem sytuacyjnym mogą w ogóle zostać

zapisane. W psychoperformansie stawka jest wysoka, ponieważ praktyka progowa i relacyjna łatwo ulega redukcji do płaskiego pliku wideo lub pojedynczego nagrania audio, a to oznacza utratę tego, co jest rdzeniem metody: kontekstowej sprawczości, wielokanałowej kompozycji oraz roli obiektu–klucza jako materialnego operatora znaczeń. Dlatego protokoły publikacji nie są tu procedurą „po fakcie", tylko elementem planu sytuacyjnego rozciągniętym w czasie: wchodzą w samą architekturę odpowiedzialności, a więc w to, jak praktyka będzie mogła być interpretowana, krytykowana, porównywana i ewentualnie aktywowana w przyszłości.

W studiach nad infrastrukturą (Susan Leigh Star, Geoffrey Bowker, Paul N. Edwards) wielokrotnie podkreślano, że infrastruktura jest niewidzialna dopóty, dopóki działa, a jej normatywność ujawnia się dopiero w momentach awarii, migracji lub konfliktu interesów. Repozytoria i protokoły publikacji działają podobnie: ich „neutralność" jest pozorna, ponieważ w każdym rekordzie metadanych i w każdym wyborze formatu ujawnia się model świata, który uprzywilejowuje jedne typy zdarzeń i jedne typy relacji kosztem innych. Christine Borgman, analizując naukę w warunkach danych i sieci, pokazywała, że to, co nazywa się „danymi", jest zawsze konstruktem społeczno-technicznym, osadzonym w praktykach zbierania, opisu i udostępniania; analogicznie w obiegu praktyk performatywnych „dokumentacja" nie jest przezroczystym odciskiem zdarzenia, lecz artefaktem o własnej logice i własnych interesariuszach. W archiwalistyce cyfrowej i teorii archiwum (Terry Cook, Verne Harris) podkreśla się, że archiwum nie jest magazynem faktów, tylko mechanizmem władzy nad pamięcią i dowodami, a więc wytwarza politykę dostępu i politykę zapomnienia. W przypadku psychoperformansu oznacza to, że wybór kanału publikacji i wybór repozytorium jest jednocześnie wyborem ontologii: czy praktyka zostanie potraktowana jako pojedynczy „utwór", jako seria instancji, jako proces, jako zestaw danych i śladów, czy jako protokół, który może być interpretowany i aktywowany, oraz kto ma do tych warstw dostęp i na jakich warunkach.

W konsekwencji podstawowym rozróżnieniem 53.3 jest różnica między repozytorium a platformą, nawet jeśli oba miejsca „przechowują pliki". Platforma jest z reguły maszyną obiegu napędzaną ekonomią uwagi: porządkuje treści przez ranking, rekomendację, formaty maksymalizujące retencję, a w warstwie technicznej przez agresywne transkodowanie, normalizację i kompresję, które często spłaszczają to, co w psychoperformansie bywa progowo kluczowe, czyli mikrodynamikę dźwięku, subtelność gestu, relacje tła i sygnału oraz materialne „brudy" przestrzeni. Repozytorium, rozumiane zgodnie z logiką długoterminowej ochrony (digital preservation), jest natomiast maszyną trwałości: interesuje je integralność bitowa, kontrola wersji, provenance, stała identyfikowalność, możliwość cytowania i interoperacyjność opisów, a więc parametry, które czynią obiekt porównywalnym w czasie i między instytucjami. Psychoperformans potrzebuje obu, ale nie na tych samych prawach: platforma może być kanałem sytuacyjnym i komunikacyjnym, natomiast repozytorium powinno być rdzeniem warstwy dowodowej i badawczej, gdzie nie chodzi o „wrażenie", lecz o możliwość rekonstrukcji sensu relacji oraz o możliwość audytu, co zostało zrobione, w jakich warunkach i z jakimi ograniczeniami. W tym sensie kanał publikacji jest częścią metodologii, a nie tylko dystrybucją; różnica między obiegiem platformowym a obiegiem repozytoryjnym odpowiada różnicy między performatywną intensywnością a archiwalną rozliczalnością.

Żeby ta rozliczalność była realna, psychoperformans musi zostać opisany jako obiekt wielowarstwowy, a więc jako agregat, a nie pojedynczy plik. W języku archiwistyki cyfrowej oznacza to pracę na pojęciach takich jak pakiet informacyjny, zestaw reprezentacji, metadane

opisowe, metadane strukturalne, metadane techniczne, metadane prawne oraz metadane zachowawcze, gdzie osobną kategorią staje się provenance i paradata, czyli ślad procesu wytwarzania i decyzji kuratorskich. W praktykach humanistyki cyfrowej Johanna Drucker podkreślała znaczenie modelowania danych jako interpretacji, a Matthew Kirschenbaum zwracał uwagę na materialność nośników cyfrowych i na to, że „plik" jest zjawiskiem warstwowym, nie czysto abstrakcyjnym; te intuicje są bezpośrednio przenoszalne na psychoperformans, ponieważ dokumentacja nie może udawać, że jest „przezroczysta". Jeżeli dokumentacja audio była poddana redukcji szumu, kompresji dynamiki lub normalizacji, musi to zostać ujawnione jako warstwa przetwarzania, ponieważ inaczej próg audialny zostaje sfałszowany; jeżeli obraz był transkodowany, stabilizowany lub korygowany, musi to zostać opisane jako ingerencja, bo inaczej relacja gest–przestrzeń zostaje przepisana w trybie niewidzialnej reżyserii. Jeżeli plan sytuacyjny ma warianty, poprawki, dopiski, a instancje mają odchylenia i różnice środowiskowe, repozytorium musi umieć je wyrazić jako wersjonowanie, a nie jako chaos, bo dopiero wtedy praktyka staje się porównywalna, a więc możliwa do badań i krytyki.

W tym miejscu pojawia się kwestia standardów i protokołów interoperacyjności, które w obiegu nauki i dziedzictwa kulturowego funkcjonują jako języki wymiany. Metadane opisowe wciąż często opierają się na rodzinie schematów wywiedzionych z tradycji bibliotekoznawczej i informatyki dokumentacyjnej, od minimalnych profili opisowych po modele bardziej ekspresywne semantycznie, które pozwalają opisywać relacje między osobami, instytucjami, miejscami i zdarzeniami. W praktykach repozytoryjnych kluczowe są trwałe identyfikatory, ponieważ bez nich cytowanie i śledzenie wersji jest fikcją: DOI, Handle, ARK, URN, a w warstwie identyfikacji osób ORCID, a w warstwie instytucji identyfikatory organizacji, które stabilizują afiliacje i odpowiedzialność. Równolegle istnieje warstwa protokołów wymiany, które pozwalają federować wyszukiwanie i harvesting metadanych między repozytoriami, a więc budować obieg badawczy ponad pojedynczą instytucją; podobnie istnieją protokoły publikacji i depozytu, które automatyzują przekazywanie obiektów i metadanych. Te mechanizmy są dla psychoperformansu krytyczne, ponieważ praktyka jest z natury relacyjna i rozproszona: jeśli repozytorium zamyka obiekt w lokalnej bazie bez interoperacyjnego opisu, psychoperformans staje się lokalnym artefaktem nieporównywalnym z innymi praktykami, a więc traci status metody zdolnej do pracy transdyscyplinarnej.

To jednak dopiero pierwszy próg 53.3, ponieważ sama interoperacyjność nie rozwiązuje problemu ontologii performansu: jak opisać zdarzenie, które jest jednocześnie procesem, instancją, protokołem i śladem. W performans studies Diana Taylor rozróżniała repertuar ucieleśnionych praktyk od archiwum materialnych zapisów, a Rebecca Schneider pisała o tym, że performans „pozostaje" w śladach i powtórzeniach, a nie znika w chwili wykonania; te stanowiska nie są prostą pochwałą ulotności ani prostą pochwałą archiwizacji, tylko diagnozą napięcia. Psychoperformans musi to napięcie opisać w języku infrastruktury: repozytorium może przechowywać ślady i protokoły, ale nie przechowuje całej sytuacji, a kanał publikacji może wytwarzać „widowisko" zamiast świadectwa. Dlatego w kolejnych etapach podrozdziału konieczne będzie doprecyzowanie, jak buduje się pakiety publikacyjne psychoperformansu tak, aby nie redukować działania do jednego formatu, lecz utrzymać wielowarstwową strukturę: od audialnej mikrosłyszalności obiektu–klucza, przez warstwę transkrypcji i opisu, po warstwę wersjonowania planu sytuacyjnego i jawnego oznaczania przetworzeń, ograniczeń oraz reżimów dostępu, które są warunkiem etycznej i prawnej odpowiedzialności obiegu.

Praktyczna konsekwencja tezy o repozytorium jako aparacie epistemicznym jest taka, że psychoperformans powinien publikować się w postaci „pakietu" o jawnej strukturze, a nie jako pojedynczy plik. W obszarze archiwistyki cyfrowej i konserwacji mediów czasowych utrwaliło się rozróżnienie na warstwę materiału źródłowego przeznaczonego do zachowania (preservation master), warstwę roboczą lub ekspozycyjną (mezzanine) oraz warstwę dostępową (access copy), która jest już świadomie zoptymalizowana pod odbiór i dystrybucję. Psychoperformans, jako praktyka progowa, ma tu szczególny problem: warstwa dostępowa z natury rzeczy będzie korygowała, upraszczała i normalizowała, a to jest niebezpieczne, ponieważ w progach liczy się często nie „treść", tylko relacja tła i sygnału, mikroczas, mikrodynamika, materialny „brud" i lokalna akustyka. Z tego powodu pakiet powinien explicite utrzymywać rozdzielenie wersji i ujawniać przetworzenia jako decyzje, a nie jako przezroczystą „poprawę jakości".

Na poziomie standardów zachowawczych istnieje język, który pozwala mówić o trwałości bez popadania w fetysz formatów, ponieważ stawką jest nie tylko „format pliku", lecz także integralność bitowa, kontrola wersji i możliwość migracji. Modele i praktyki wywiedzione z myślenia o OAIS (Open Archival Information System) wprowadzają rozróżnienie między pakietem przyjęcia, pakietem archiwalnym i pakietem udostępnienia, a więc między tym, co wchodzi do instytucji, tym, co instytucja przechowuje i kontroluje, oraz tym, co daje użytkownikom. W warstwie metadanych zachowawczych, takie rodziny praktyk jak PREMIS akcentują fixity, provenance, zdarzenia przetwarzania, relacje zależności oraz odpowiedzialność instytucjonalną, a więc dokładnie to, co w psychoperformansie jest konieczne, by odróżnić „świadectwo" od „produkcji post factum". Gdy te elementy są pomijane, repozytorium staje się estetycznym magazynem, który nie posiada wartości dowodowej, a w konsekwencji nie może stać się przestrzenią krytyki ani porównania, bo nikt nie wie, co zostało zrobione z materiałem i dlaczego.

W praktyce konserwacji sztuki mediów czasowych i performansu pojawia się jeszcze jedna istotna intuicja, którą psychoperformans może przejąć bez uproszczeń: to, co należy zachować, nie zawsze jest identyczne z tym, co należy utrwalić. W podejściu variable media, kojarzonym m.in. z Jonem Ippolito i Richardem Rinehartem, kluczowe staje się rozpoznanie zachowywanych właściwości dzieła jako zestawu parametrów, które mogą przetrwać migracje technologiczne, zmiany nośników, a nawet zmianę środowiska prezentacji, o ile instytucja i twórca potrafią je zidentyfikować i opisać. Dla psychoperformansu tym parametrem nie jest „plik", tylko konfiguracja progów: sekwencje wejścia, zawieszenia i domknięcia; relacje między kanałami obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt; dynamika uwagi zbiorowej; oraz rola obiektu–klucza jako materialnego operatora. Z tego wynika, że pakiet repozytoryjny powinien zawierać nie tylko media, ale też notację relacyjną i paradata, czyli dane o sposobie wytwarzania oraz o decyzjach, które ukształtowały dokumentację, ponieważ bez tego „zachowanie" redukuje się do przechowania plików, a metoda znika.

Kanały publikacji mają natomiast własną logikę, którą trzeba potraktować jak środowisko wykonawcze. RSS, podcastowe feedy, kanały wideo, serwisy strumieniowe, repozytoria instytucjonalne, platformy społecznościowe i archiwa badawcze różnią się nie tylko estetyką interfejsu, lecz przede wszystkim reżimem transkodowania, polityką moderacji, sposobem indeksowania i mechaniką rekomendacji. W psychoperformansie oznacza to, że ten sam materiał może przyjąć różne ontologie: na platformie będzie „treścią do oglądania", w

repozytorium będzie „obiektem do cytowania”, a w archiwum badawczym będzie „dowodem do audytu”. Jeżeli plan sytuacyjny nie uwzględnia tej wielości, praktyka zostaje wciągnięta w obieg platformowy jako widowisko, a warstwa metodologiczna zostaje wyparta przez metryki i formaty retencji. Dlatego protokół publikacji powinien rozdzielać cele: co jest komunikacją, co jest udostępnieniem, co jest archiwizacją, a co jest ochroną integralności metody.

Z perspektywy dźwięku i studiów nad audialnością szczególnie ważna jest świadomość, że „jakość” to nie jest jedna skala, tylko zestaw decyzji, które zmieniają słyszalność progów. Normalizacja głośności, redukcja szumów, kompresja dynamiki i kompresja stratna są technikami, które potrafią zamienić audialną progowość w płaską narrację, a mikrodźwięki obiektu–klucza w „artefakty do usunięcia”. Jeżeli psychoperformans opiera część sprawczości na soniczności materii, to archiwum musi utrzymywać wersje, w których ta soniczność nie została wygładzona, oraz wersje, które są zoptymalizowane do odsłuchu publicznego, ale jawnie oznaczone jako wersje dostępowe. W tym punkcie repozytorium staje się narzędziem krytyki technologicznej: pozwala porównać, jak różne przetworzenia zmieniają znaczenie i jak infrastruktura produkuje własną estetykę, a więc pozwala zobaczyć to, co w obiegu platformowym jest zwykle ukryte.

Wymiar prawny i etyczny protokołów publikacji w psychoperformansie powinien być traktowany jako metadane o takiej samej randze jak metadane techniczne, ponieważ dostępy i ograniczenia są częścią ontologii obiektu w obiegu. Jeśli instytucja nie zapisuje jasno, kto jest uprawniony, jaki jest zakres licencji, jakie są warunki reużycia oraz jakie istnieją ograniczenia wynikające z praw osobistych, praw pokrewnych, wizerunku i bezpieczeństwa uczestników, wytwarza się archiwum o fałszywej przejrzystości: materiał krąży, ale odpowiedzialność się rozmywa. W praktykach dziedzictwa kulturowego coraz częściej podkreśla się, że informacja o statusie praw jest warunkiem rzetelnego dostępu, bo umożliwia użytkownikom rozróżnienie między tym, co wolno, a tym, co jest nieustalone lub ograniczone, bez wymuszania fikcyjnej „pełnej otwartości”. Psychoperformans potrzebuje dodatkowo progów dostępu wynikających z metodologii: część planu sytuacyjnego może wymagać dostępu kontrolowanego nie dlatego, że „instytucja chce posiadać”, tylko dlatego, że pełne ujawnienie parametrów operacyjnych zmienia ryzyka i podatność metody na instrumentalizację.

Wreszcie, protokoły publikacji muszą uwzględniać wersjonowanie jako podstawową kategorię, a nie jako kłopot. Psychoperformans działa przez instancje, warianty, odchylenia i iteracje, a więc jego pakiety publikacyjne powinny zawierać relacje między wersjami planu sytuacyjnego, relacje między instancjami, relacje między dokumentacją pierwotną a dokumentacją przetworzoną oraz relacje między obiektem–kluczem a jego reprezentacjami medialnymi. Tam, gdzie instytucje próbują „zamrozić” praktykę w jednym ujęciu, powstaje archiwum estetyczne, ale nie powstaje archiwum metody, bo metoda żyje w różnicach między wykonaniami i w sposobie reagowania na środowisko. W kolejnej części trzeba będzie przejść do konstrukcji minimalnego, a zarazem kompletnego pakietu publikacyjnego dla psychoperformansu, czyli takiej struktury, która jest wystarczająco lekka, by dało się ją stosować konsekwentnie, i jednocześnie wystarczająco rygorystyczna, by zachować progowość, wielokanałowość i rozliczalność infrastrukturalną w obiegu długiego trwania.

Domknięcie 53.3 polega na sformułowaniu minimalnej, ale rygorystycznej architektury publikacji, która chroni psychoperformans przed trzema redukcjami: redukcją do jednego pliku,

redukcją do platformowej ekonomii uwagi oraz redukcją do fałszywej przezroczystości dokumentacji. Repozytoria, kanały i protokoły publikacji muszą zostać potraktowane jako warstwa metodologii, ponieważ to one ustanawiają, co w praktyce staje się „wiedzą", co staje się „świadectwem", a co zostaje wypchnięte poza pole widzialności i słyszalności. W ujęciu infrastrukturalnym, inspirowanym pracami Susan Leigh Star i Geoffreya Bowkera, można powiedzieć, że repozytorium jest systemem klasyfikacji, a system klasyfikacji jest polityką: decyduje o tym, jakie relacje są nazywalne, jakie są indeksowalne i jakie są później porównywalne. Psychoperformans, jeśli ma utrzymać status praktyki badawczej i artystycznej na światowym poziomie, musi umieć wejść w tę politykę bez utraty własnej ontologii progów.

Minimalny pakiet publikacyjny psychoperformansu powinien zawierać co najmniej pięć warstw, które nie muszą być rozbudowane objętościowo, ale muszą być jawnie rozdzielone i wersjonowane. Pierwszą warstwą jest opis instancji jako zdarzenia: kto, gdzie, kiedy, w jakich warunkach środowiskowych, przy jakich ograniczeniach i w jakim reżimie dostępu. Drugą warstwą jest plan sytuacyjny jako protokół: nie w sensie „instrukcji do skopiowania", lecz w sensie struktury progów, sekwencji operacji i relacji między kanałami obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, wraz z informacją o wariantach i dopuszczalnych odchyleniach. Trzecią warstwą jest dokumentacja źródłowa w standardzie zachowawczym: materiał audio i wideo przeznaczony do trwałego przechowania, bez ingerencji, albo z ingerencją jawnie opisaną jako zdarzenie przetwarzania. Czwartą warstwą jest dokumentacja dostępowa: wersje zoptymalizowane do odbioru, które mogą podlegać transkodowaniu, normalizacji, kompresji i montażowi, ale muszą być oznaczone jako interpretacja lub reprezentacja, a nie „to samo". Piątą warstwą są metadane i paradata: opis decyzji technicznych, kuratorskich i infrastrukturalnych, w tym informacja o transkodowaniu, filtracji, normalizacji, montażu, a także informacja o prawach, ograniczeniach, licencjach i progach dostępu. Taka struktura jest kompatybilna z logiką OAIS i z praktykami metadanych zachowawczych, ale jednocześnie pozostaje metodologicznie adekwatna do performansu, ponieważ utrzymuje różnicę między zdarzeniem, protokołem i śladem.

Ważnym elementem tej architektury jest jawne rozróżnienie między repozytorium a kanałem dystrybucji, oraz jawne rozróżnienie między interoperacyjnością a platformowością. Repozytorium powinno służyć trwałości, cytowalności, audytowalności i wersjonowaniu, a więc utrzymaniu dowodowej integralności materiału; kanał dystrybucji może służyć komunikacji, rezonansowi społecznemu i pracy sytuacyjnej, ale nie powinien być jedynym miejscem, w którym psychoperformans „istnieje", ponieważ platformy działają przez transkodowanie i ranking, a więc deformują progowość. Christine Borgman zwracała uwagę, że dane i zasoby stają się użyteczne naukowo dopiero wtedy, gdy są osadzone w praktykach opisu, cytowania i ponownego wykorzystania; analogicznie w psychoperformansie dokumentacja staje się materiałem analitycznym dopiero wtedy, gdy da się ją odnieść do konkretnej instancji, do konkretnego protokołu i do konkretnego reżimu przetwarzania. Bez tego obieg jest jedynie obiegiem wrażeń.

W tej logice kluczowe są trwałe identyfikatory i kontrola wersji, ponieważ bez nich nie ma rozliczalności w czasie. W środowiskach badawczych i repozytoryjnych standardem jest praktyka nadawania trwałych identyfikatorów obiektom i ich wersjom oraz utrzymywania jednoznacznych relacji między rekordami. Dla psychoperformansu ma to wymiar metodologiczny: instancja działania nie może być mylona z instancją dokumentacji; protokół

nie może być mylony z re-performansem; wersja dostępowa nie może być mylona z materiałem zachowawczym. Wersjonowanie powinno więc obejmować nie tylko pliki, ale również plan sytuacyjny, ponieważ zmiana jednego parametru progu jest zmianą metody, nawet jeśli widz „tego nie zauważy". Dopiero wtedy psychoperformans staje się praktyką porównywalną, a więc możliwą do badań, krytyki i transferu kompetencyjnego.

Domknięcie wymaga też podkreślenia, że protokół publikacji jest równocześnie protokołem etycznym. Prawa osobiste, prawa pokrewne, wizerunek, ochrona danych i bezpieczeństwo uczestników nie są w tej metodologii zewnętrznymi przeszkodami, tylko elementami ontologii obiektu w obiegu: ograniczenia są częścią tego, czym jest archiwum psychoperformansu. W duchu krytyki archiwalnej, rozwijanej m.in. przez Terry'ego Cooka i Verne'a Harrisa, archiwum jest zawsze formą władzy nad pamięcią; psychoperformans, jeśli ma zachować etos odpowiedzialności, musi tę władzę rozliczać poprzez jawność reżimów dostępu, jawność statusu prawnego i jawność tego, co zostało wyłączone oraz dlaczego. Tylko wtedy repozytorium nie staje się narzędziem zawłaszczenia albo spektaklu, lecz narzędziem odpowiedzialnej pamięci i krytycznej porównywalności.

Wreszcie, 53.3 domyka się tezą, że publikowanie psychoperformansu jest formą performansu infrastrukturalnego: działania na protokołach, metadanych i kanałach obiegu, które wytwarzają przyszłość praktyki. Wybór formatu i schematu opisu jest tu wyborem epistemologicznym; wybór kanału jest wyborem politycznym; wybór reżimu dostępu jest wyborem etycznym. W tej perspektywie repozytorium nie jest „końcem" działania, lecz jego dalszym progiem: progiem przejścia od doświadczenia do świadectwa, od świadectwa do wiedzy, od wiedzy do porównania i od porównania do możliwej re-aktywacji w innym kontekście. To przygotowuje przejście do rozdziału 54, gdzie ciężar przesunie się z obiegu i infrastruktury publikacji na projektowanie relacji wprost: na HCI/UX i badania projektowe, czyli na to, w jaki sposób psychoperformans jako metoda planu sytuacyjnego może być projektowany jako doświadczenie, interakcja i środowisko, z pełną świadomością ryzyk poznawczych, afektywnych i instytucjonalnych.

53.4. Sound healing, psychoakustyka i kultury słuchania

Aby ten podrozdział mógł zostać opracowany na poziomie odpowiadającym zarówno nauce o dźwięku, jak i antropologii praktyk uzdrawiających, trzeba od razu rozdzielić trzy porządki, które w obiegu popularnym są niemal stale mieszane. Pierwszy porządek to muzykoterapia jako dziedzina profesjonalna, posiadająca własne modele kliniczne, edukacyjne i psychospołeczne, własne standardy pracy oraz wyraźne rozróżnienie między interwencją terapeutyczną a aktywnością rekreacyjną lub duchową. Drugi porządek to szerokie pole praktyk określanych dziś zbiorczą etykietą „sound healing", obejmujące zarówno działania o rodowodzie rytualnym i religijnym, jak i współczesne formy relaksacyjne, wellnessowe, medytacyjne, post-New Age'owe, a także hybrydy łączące instrumenty akustyczne, głos, dron, rezonans, pracę oddechową i sugestię symboliczną. Trzeci porządek to psychoakustyka, czyli nauka o relacji między własnościami fizycznymi dźwięku a jego percepcją, obejmująca takie zjawiska, jak wysokość, barwa, głośność, maskowanie, lokalizacja źródeł, wrażenie szorstkości, ciągłość strumienia słuchowego i organizacja sceny audytywnej. Dopiero po takim rozdzieleniu można pytać sensownie o ich przecięcia. „Sound healing" nie jest dyscypliną naukową w ścisłym sensie, lecz parasolowym zbiorem praktyk i narracji. Muzykoterapia nie jest tym samym, co kąpiel w

misach lub sesja dronowa, nawet jeśli część narzędzi brzmieniowych bywa podobna. Psychoakustyka z kolei nie potwierdza automatycznie metafizycznych twierdzeń o „częstotliwościach organów", ale dostarcza bardzo ważnych narzędzi do zrozumienia, w jaki sposób dźwięk reguluje uwagę, pobudzenie, napięcie, orientację przestrzenną, odczucie czasu i jakość obecności. Dla psychoperformansu to rozróżnienie ma znaczenie podstawowe, ponieważ pozwala korzystać z siły dźwięku bez popadania ani w redukcjonizm, ani w inflację ezoterycznych roszczeń. Dźwięk może realnie zmieniać stan organizmu i świadomości, lecz nie każda opowieść o jego działaniu ma ten sam status dowodowy.

Historycznie współczesne „sound healing" jest konstruktem znacznie nowszym, niż sugerują to jego marketingowe mitologie. Nie istnieje jedna odwieczna, globalna tradycja „leczenia dźwiękiem", która od starożytności przekazywałaby niezmienny korpus wiedzy. Istnieje natomiast bardzo wiele kultur akustycznych, w których głos, rytm, dron, lament, śpiew liturgiczny, recytacja, bębny, gongi, dzwony, muszle, aerofony, idiophony i rezonujące przedmioty były używane w praktykach przejścia, modlitwy, oczyszczenia, żałoby, inicjacji, transu, skupienia, regulacji wspólnotowej i reorganizacji stanu podmiotowego. W tradycjach południowoazjatyckich ważne są linie myślenia o dźwięku jako nośniku porządku kosmicznego, mowie mantrycznej i subtelnej relacji między głosem, oddechem i koncentracją. W świecie islamu ogromne znaczenie mają praktyki recytacyjne, melorecytacja, dhikr i złożone kultury słuchania, w których dźwięk organizuje pamięć, afekt i relację z transcendencją. W chrześcijaństwie liturgicznym śpiew, dzwony i architektura rezonansu współtworzyły szczególny reżim obecności, a w wielu tradycjach afrykańskich, syberyjskich, rdzennych amerykańskich czy oceanicznych rytm i głos pełniły funkcje nie tylko estetyczne, ale także regulacyjne, wspólnotowe i rytualne. Nie wolno jednak z tej różnorodności wyprowadzać prostego twierdzenia, że wszystkie te praktyki są dawnymi wersjami tego, co dziś sprzedaje się jako „kąpiel dźwiękowa". Steven Feld uczył, że słuchanie jest kulturowo formowane i osadzone w lokalnych ekologii dźwięku, a R. Murray Schafer zwracał uwagę na historyczność pejzaży sonicznych. Dla psychoperformansu oznacza to, że nie ma jednego uniwersalnego modelu leczniczego dźwięku. Istnieją za to rozmaite sposoby używania brzmienia do modulowania pola obecności, relacji ciała do przestrzeni, poczucia granicy, wspólnotowej synchronii, napięcia i skupienia. To właśnie powinno interesować tę książkę najbardziej: nie legenda o jednej pradawnej terapii, lecz konkretne kultury słuchania i ich techniki organizowania doświadczenia.

Na gruncie psychoakustyki i kognitywnej nauki o słuchu sytuacja staje się jeszcze bardziej precyzyjna. Ucho i ośrodkowy układ słuchowy nie odbierają dźwięku jako abstrakcyjnych „częstotliwości leczniczych", lecz przetwarzają niezwykle złożone relacje między częstotliwością podstawową, widmem harmonicznym, natężeniem, przebiegiem obwiedni, czasem narastania, pulsem, modulacją amplitudy, modulacją częstotliwości, szorstkością, dysonansowością, przestrzennością i ruchem źródła. Hermann von Helmholtz, Albert Bregman, Don Ihde i wielu późniejszych badaczy pokazali na różne sposoby, że słyszenie nie jest pasywną rejestracją, lecz aktywną organizacją sceny. To ma bezpośrednie znaczenie dla wszelkich praktyk opartych na dronie, misach, gongach, szumach, pulsacji i rezonansie. Dron o stabilnym widmie może ułatwiać zakotwiczenie uwagi i poczucie ciągłości. Powolna pulsacja i przewidywalny rytm mogą sprzyjać obniżeniu pobudzenia oraz reorganizacji oddechu. Nadmierna szorstkość, zbyt wysoka głośność, nieregularne impulsy lub nieprzewidywalne transjenty mogą z kolei nasilać napięcie, zwłaszcza u osób wrażliwych sensorycznie. Rezonans odczuwany przez ciało nie jest czysto metaforyczny, bo dźwięk rzeczywiście oddziałuje jako wibracja mechaniczna, ale między tym

faktem a twierdzeniem, że można „nastroić narząd do jego właściwej częstotliwości", rozciąga się ogromna przepaść metodologiczna. Psychoperformans powinien lokować się po stronie rygoru: rozpoznawać realne mechanizmy regulacji pobudzenia, uwagi, oddechu, tempa ruchu, napięcia mięśniowego i subiektywnego poczucia zanurzenia, a zarazem unikać uproszczonych biologizacji, które przypisują pojedynczym hercom quasi-magiczny status. Dźwięk nie działa jako klucz uniwersalny, lecz jako wieloparametrowe środowisko wpływające na organizację doświadczenia.

To prowadzi do pojęcia kultur słuchania, które dla psychoperformansu ma rangę strategiczną. Nie każdy człowiek słyszy tak samo, ponieważ słuchanie jest kształtowane przez trening, język, religię, klasę, technologię, pamięć, traumę, neurotypowość lub neuroatypowość, lokalny pejzaż akustyczny i historię ekspozycji na określone brzmienia. Jonathan Sterne i inni badacze studiów nad dźwiękiem pokazali, że słuch nie jest naturalnie przezroczysty; jest historycznie produkowany. To oznacza, że „sound healing" nie może być rzetelnie omawiane bez pytania o to, kto słucha, czego się nauczył słuchać, czego się boi, co go reguluje, co przebodźcowuje, jakie rejestry brzmieniowe kojarzą mu się z opieką, a jakie z przemocą, przymusem lub nadmiarem. Właśnie tu otwiera się obszar szczególnie ważny dla psychoperformansu: dźwięk nie jest tylko tłem działania, ale może być obiektem–kluczem rozproszonym w czasie, architekturą afektywną i matrycą przejścia. W kolejnych odsłonach tego podrozdziału trzeba będzie zatem przejść do bardziej szczegółowego omówienia statusu dowodowego współczesnych praktyk „sound healing", do analizy konkretnych parametrów brzmieniowych oraz do pokazania, jak kultury słuchania warunkują skuteczność lub nieskuteczność pracy z dźwiękiem w planie sytuacyjnym.

Jeżeli chcemy wejść głębiej w status dowodowy współczesnego „sound healing", trzeba najpierw odrzucić najczęstsze uproszczenie, wedle którego wszystkie praktyki dźwiękowe o działaniu regulacyjnym lub kojącym można wrzucić do jednego worka. Nie można. Profesjonalna muzykoterapia, opisywana przez autorów takich jak Kenneth Bruscia, Tony Wigram, Leslie Bunt czy Brynjulf Stige, operuje rozpoznawalnymi modelami klinicznymi i relacyjno-procesowymi, a jej efekty są badane w określonych populacjach, przy określonych celach i przy określonych wskaźnikach. Czym innym jest terapia muzyczna w neurologicznej rehabilitacji chodu, czym innym wspomaganie regulacji afektywnej w psychiatrii, czym innym praca z bólem, czym innym interwencje paliatywne, a jeszcze czym innym sesja relaksacyjna z misami, gongiem i dronem prowadzona w logice wellnessowej lub duchowej. Właśnie tutaj zaczyna się podstawowy błąd współczesnego rynku „uzdrawiania dźwiękiem": używa on prestiżu badań nad muzykoterapią i neuronauką muzyki jako osłony dla twierdzeń, których same badania nie uzasadniają. Rzetelne stanowisko powinno brzmieć następująco: istnieją obszary, w których interwencje muzyczne i dźwiękowe mogą wspierać redukcję lęku, napięcia, subiektywnego stresu, odczuwania bólu, organizację ruchu, uważnościową obecność, a niekiedy także jakość snu i dobrostan; ale siła tych efektów, ich trwałość, zależność od kontekstu i mechanizmy działania są silnie zróżnicowane. Jeszcze ostrożniej trzeba mówić o samym „sound healing", bo jako kategoria jest ono metodologicznie rozmyte. Obejmuje praktyki skrajnie odmienne: od pracy głosem i oddechem, przez drony, misy, gongi, monochordy, kamertony i instrumenty rezonansowe, aż po pejzaże dźwiękowe oparte na elektronice, nagraniach terenowych i modulowanych szumach. Nie istnieje jeden korpus dowodów dla całego tego pola. Istnieją raczej rozproszone wyniki dotyczące wybranych interwencji i wybranych populacji, których nie wolno bezpośrednio przekształcać w uniwersalne tezy o „leczeniu częstotliwością".

Na tym tle szczególnie ważna staje się kwestia mechanizmów. Jeżeli dźwięk realnie pomaga, to zazwyczaj nie dlatego, że pojedyncza częstotliwość cudownie „naprawia" organ, lecz dlatego, że całe środowisko akustyczne wpływa na regulację pobudzenia, oddechu, napięcia mięśniowego, rytmu uwagi, poczucia bezpieczeństwa, przewidywalności i immersji. Stefan Koelsch, Michael Thaut i inni badacze muzyki, mózgu oraz rytmu pokazali na różne sposoby, że dźwięk może modulować emocję, synchronizację ruchową, przewidywanie, reakcję autonomiczną i organizację czasową działania. Ale nawet tu trzeba być precyzyjnym: nie chodzi o prosty model „ten instrument leczy to", lecz o wielopoziomowy układ relacji. Niskie, stabilne drony mogą ułatwiać poczucie zakorzenienia i ciągłości. Powolne okresowości mogą wspierać spowolnienie oddechu i zmniejszenie pośpiechu percepcyjnego. Powtarzalna pulsacja może porządkować ruch i uwagę. Z kolei nadmierna głośność, nieprzewidywalne transjenty, spektralna agresywność, silna szorstkość lub zbyt gęsta warstwa alikwotów mogą być dla części osób, zwłaszcza wysoko wrażliwych sensorycznie, przeciążające zamiast regulujące. To oznacza, że psychoakustyka powinna w tej książce pełnić funkcję filtra krytycznego. Nie wystarczy powiedzieć, że gong „otwiera", misa „harmonizuje", a kamerton „stroi". Trzeba pytać, jakie cechy brzmieniowe i sytuacyjne stoją za danym doświadczeniem: zakres widma, obwiednia dźwięku, czas wybrzmiewania, relacja tonu podstawowego do alikwotów, dynamika narastania, odległość źródła, pogłos przestrzeni, obecność lub brak rytmu, przewidywalność struktury i możliwość kontroli przez słuchacza. Dopiero w takim języku można mówić poważnie o operacyjności dźwięku.

Szczególnym polem nieporozumień pozostają misy, gongi, kamertony i inne instrumenty rezonansowe. W kulturze popularnej często przypisuje się im niemal automatyczne działanie terapeutyczne, tak jakby sam fakt kontaktu z instrumentem o bogatym widmie harmonicznym uruchamiał uniwersalny proces uzdrawiający. Tymczasem z perspektywy analitycznej trzeba powiedzieć inaczej. Instrument rezonansowy jest narzędziem o dużym potencjale regulacyjnym, ale jego efekt zależy od sposobu gry, od czasu trwania ekspozycji, od pozycji ciała słuchacza, od bliskości źródła, od akustyki pomieszczenia, od wrażliwości słuchowej, od wcześniejszych skojarzeń kulturowych oraz od tego, czy dźwięk pojawia się w strukturze zawierającej przygotowanie, wejście, kulminację i domknięcie. Misa grana mechanicznie może stać się jedynie efektownym hałasem o pozorze duchowości. Ta sama misa użyta z wielką świadomością obwiedni, nasycenia alikwotowego, pauzy, kierunku uwagi i relacji do oddechu może pełnić funkcję bardzo subtelnego operatora przejścia. Gong może być środowiskiem immersyjnym, które reorganizuje percepcję ciała i przestrzeni, ale może też przekroczyć próg tolerancji słuchowej i wywołać przeciążenie. Kamerton może działać jako precyzyjny znacznik uwagi, punkt centrowania lub narzędzie pracy z lokalizacją i różnicą, ale twierdzenia o jego quasi-chirurgicznym „strojeniu organów" nie mają tego samego statusu co opis jego funkcji sensorycznej, rytmicznej i symbolicznej. Dla psychoperformansu wniosek jest bardzo cenny: instrument nie „uzdrawia" sam. Staje się obiektem–kluczem dopiero wtedy, gdy zostaje osadzony w planie sytuacyjnym. To znaczy wtedy, gdy wiadomo, dlaczego właśnie ten typ brzmienia, w tej przestrzeni, przy tej intensywności, w tym rytmie i wobec tej figury problemu ma zostać użyty. W Twojej metodzie oznacza to konieczność maksymalnego odsunięcia się od gotowych ezoterycznych etykiet i maksymalnego zbliżenia do fenomenologii słyszenia.

Właśnie dlatego kultury słuchania są tu tak ważne i będą wymagały dalszego pogłębienia. Nie istnieje „neutralny słuchacz sound healing". Jedna osoba będzie odbierała dron jako kojące podtrzymanie, inna jako duszący nacisk; dla jednych metaliczny alikwot otwiera pole

medytacyjne, dla innych przywołuje alarm, napięcie albo sensoryczne przeciążenie; jedni potrzebują pulsacyjnej struktury, inni dopiero w dźwięku pozbawionym rytmicznego przymusu odzyskują oddech i miękkość uwagi. To oznacza, że sound healing w psychoperformansie nie może być projektowane jako uniwersalny pakiet. Musi być rozpoznawane emicznie, relacyjnie i sytuacyjnie. Następne części tego podrozdziału muszą zatem wejść jeszcze głębiej w same kultury słuchania, w relację między dźwiękiem a ciałem społecznym, w rolę pamięci, tożsamości, rytuału i neurofizjologicznej podatności, a następnie w konkretne zasady budowania psychoperformatywnego środowiska akustycznego, które nie będzie ani banalną „kąpielą dźwiękową", ani klinicznym nadużyciem, lecz precyzyjną technologią organizacji obecności.

W tym miejscu trzeba wejść w samą architekturę słyszenia, bo bez niej wszelkie opowieści o „uzdrawiającym dźwięku" pozostają na poziomie sloganów. Psychoakustyka pokazuje, że człowiek nie słyszy po prostu fizycznych drgań jako takich, lecz organizuje je w obiekty słuchowe, strumienie, tła, źródła, odległości, tekstury i napięcia. Albert Bregman opisał to jako analizę sceny audytywnej: mózg i układ słuchowy nieustannie rozstrzygają, co należy do jednego źródła, co do innego, co stanowi figurę, a co tło, co jest ciągłością, a co przerwaniem, co stabilizuje uwagę, a co ją rozszczepia. Dla psychoperformansu jest to fundamentalne. Dźwięk nie działa tylko „samym tonem", lecz przez całą organizację sceny słuchowej. Stały dron może działać kojąco nie dlatego, że posiada magiczną częstotliwość, ale dlatego, że zmniejsza złożoność pola i daje uchwytną oś ciągłości. Powolna repetycja może porządkować czas wewnętrzny, bo słuchacz zaczyna antycypować przebieg zdarzenia i odzyskuje poczucie przewidywalności. Gęste alikwoty mogą w jednych warunkach otwierać immersję i poczucie zanurzenia, a w innych tworzyć szorstkość, napięcie, zmęczenie i przeciążenie. To samo dotyczy pogłosu, przestrzenności, lokalizacji źródła, szerokości pasma i dynamiki. Dźwięk bliski ciału działa inaczej niż dźwięk odległy. Dźwięk o łagodnym narastaniu działa inaczej niż impuls o ostrym ataku. Dźwięk przewidywalny organizuje uwagę inaczej niż materiał gwałtownie zmienny. Właśnie dlatego wszelkie praktyki sound healing, jeśli mają być traktowane poważnie, muszą być opisywane nie metaforą „leczenia energią", lecz parametrami percepcyjno-afektywnymi: ciągłość, impulsowość, szorstkość, gęstość widma, pulsacyjność, przestrzenność, możliwość synchronizacji oddechu i ruchu. Dopiero w takim języku można badać, co dokładnie robi dany pejzaż dźwiękowy z ciałem, uwagą i emocją.

To prowadzi bezpośrednio do problemu regulacji autonomicznej, który jest jednym z najważniejszych punktów styku między dźwiękiem a doświadczeniem uzdrawiającym lub kojącym. Stefan Koelsch i inni badacze muzyki oraz emocji wielokrotnie wskazywali, że muzyka i dźwięk mogą modulować pobudzenie, napięcie, oczekiwanie, stan afektywny i subiektywne poczucie bezpieczeństwa. Nie należy jednak upraszczać tego do modelu, w którym „konkretna częstotliwość naprawia konkretne miejsce w ciele". Bardziej trafny jest model wielowarstwowy. Dźwięk może wpływać na wzorzec oddechowy, a przez to pośrednio na napięcie i rytm organizmu. Może spowalniać lub rozpraszać przepływ uwagi. Może wzmacniać poczucie konturu ciała albo przeciwnie — rozpuszczać granice i wprowadzać w stan zawieszenia. Może działać kojąco przez przewidywalność i miękką repetycję, ale może też działać pobudzająco lub destabilizująco przez nieprzewidywalne skoki, przesycone pasmo albo nadmiar metalicznej szorstkości. To właśnie dlatego dwie osoby w tej samej „kąpieli dźwiękowej" mogą wyjść z niej z całkowicie odmiennym efektem: jedna z poczuciem regulacji, druga z przeciążeniem. W psychoperformansie należy z tego wyciągnąć bardzo ścisły wniosek metodologiczny. Nie

projektuje się środowiska akustycznego na zasadzie estetycznego upodobania prowadzącego, lecz na podstawie rozpoznania celu działania. Jeśli celem jest zejście z wysokiego pobudzenia, dźwięk powinien redukować gwałtowne transjenty, unikać zbyt agresywnego widma i wspierać oddechową oraz czasową stabilizację. Jeśli celem jest konfrontacja, przebicie martwego punktu albo wejście w próg przejścia, można użyć materiału bardziej szorstkiego, bardziej drgającego i bardziej napięciowego, ale trzeba bardzo dokładnie wiedzieć, kiedy i jak go wygasić. W tym sensie psychoakustyka staje się dla psychoperformansu odpowiednikiem wiedzy o dramaturgii światła, ruchu i obiektu: pozwala zrozumieć, że brzmienie jest materiałem o własnej fizjologii oddziaływania, a nie ozdobą duchowego nastroju.

Jeszcze ważniejsze są kultury słuchania, bo to one rozstrzygają, czy dany materiał akustyczny zostanie przeżyty jako kojący, święty, obcy, opresyjny, wzniosły, infantylizujący, przywołujący pamięć, czy otwierający na zmianę. Steven Feld pokazał, że słuchanie jest zawsze osadzone w ekologii świata życia, a Jonathan Sterne, że samo słyszenie ma historię technologiczną i kulturową. To oznacza, że nie ma dźwięku neutralnego. Dron może dla jednej osoby znaczyć skupienie i bezpieczeństwo, bo kojarzy się z praktyką medytacyjną lub liturgiczną, a dla innej niepokój i natarczywość, bo przywołuje hałas maszynowy, przeciążenie sensoryczne lub poczucie utknięcia. Metaliczne alikwoty mis mogą być odbierane jako subtelne i „otwierające", ale równie dobrze jako ostre, zimne i inwazyjne. Gong może być dla jednych doświadczeniem progowym, dla innych — brutalnym atakiem na granice słuchowe. Rytm może być kontenerem bezpieczeństwa albo mechanizmem przymusu. Cisza po dźwięku może być ulgą albo uruchamiać lęk. Dla psychoperformansu oznacza to konieczność słuchania emicznego, a nie tylko akustycznego. Trzeba pytać: jaki jest słuch biograficzny tej osoby lub tej grupy, jakie brzmienia są związane z opieką, jakie z przemocą, jakie z pracą, jakie z domem, jakie z chorobą, jakie z przejściem, jakie z religią, jakie z dzieciństwem, jakie z traumą, a jakie z twórczym pobudzeniem. Dopiero wtedy środowisko dźwiękowe staje się naprawdę projektowalne. W przeciwnym razie „sound healing" redukuje się do narzucenia estetyki prowadzącego. Psychoperformans wymaga więcej: dźwięk ma być dobrany nie według mody, lecz według mapy relacji między ciałem, pamięcią, afektem i celem działania. To właśnie kultury słuchania sprawiają, że ten sam instrument i ta sama sekwencja akustyczna mogą w jednym planie sytuacyjnym działać jako obiekt–klucz, a w innym jako przeszkoda.

Na tej podstawie można już sformułować pierwszy dojrzały wniosek dla całego rozdziału. Sound healing jest dla psychoperformansu użyteczne nie jako gotowa doktryna o leczniczych częstotliwościach, lecz jako pole praktyk, które pokazują, jak dźwięk może organizować obecność, próg, oddech, pamięć, granice ciała i czasowość doświadczenia. Psychoakustyka dostarcza narzędzi do opisu, dlaczego pewne środowiska dźwiękowe koją, skupiają, zanurzają lub przeciążają. Kultury słuchania przypominają, że nie istnieje uniwersalny słuchacz ani uniwersalnie „uzdrawiający" pejzaż akustyczny. W psychoperformansie oznacza to konieczność budowania scenariuszy brzmieniowych od ogółu do szczegółu: od rozpoznania celu, przez analizę słuchowej biografii, przez dobór parametrów dźwięku, aż po zaprojektowanie wejścia, kulminacji, ciszy i domknięcia. Dźwięk może być wtedy obiektem–kluczem rozciągniętym w czasie, może być osią całego planu sytuacyjnego albo jego warstwą regulacyjną, ale tylko wtedy, gdy przestaje być romantyczną mgłą i staje się świadomie konstruowanym operatorem. W kolejnym fragmencie trzeba będzie wejść jeszcze bardziej szczegółowo w konkretne klasy materiałów dźwiękowych — dron, puls, szum, głos, metaliczny rezonans, pejzaż immersyjny i

ciszę — oraz pokazać, jakie mają one różne funkcje w pracy psychoperformatywnej i dlaczego żadna z nich nie jest wymienialna z inną.

Na tym etapie trzeba przejść do typologii samych materiałów brzmieniowych, ponieważ dopiero ona pozwala mówić o sound healing i psychoperformansie w sposób naprawdę operacyjny. Dron, puls, szum, głos, rezonans metaliczny, środowisko immersyjne i cisza nie są wymienialnymi wariantami „miłego dźwięku", lecz odrębnymi klasami organizacji doświadczenia. Dron, czyli dźwięk długotrwały, ciągły i relatywnie stabilny pod względem wysokości oraz widma, działa przede wszystkim przez wytwarzanie osi ciągłości. Może podtrzymywać uwagę, zmniejszać percepcyjne rozproszenie, organizować oddech i dawać słuchaczowi poczucie zanurzenia w polu, które nie rozpada się na gwałtowne zdarzenia. Nieprzypadkowo dron odgrywał ważną rolę w tak różnych kulturach, od praktyk medytacyjnych po tradycje liturgiczne i eksperymentalne estetyki minimalizmu. La Monte Young, Pauline Oliveros i Alvin Lucier pokazali, że przedłużony dźwięk nie tylko „brzmi", ale reorganizuje świadomość czasu, relację do przestrzeni i ciała słuchającego. W psychoperformansie dron może być używany jako obiekt–klucz rozpisany w czasie: nie tyle temat działania, ile jego pole grawitacyjne. Jednak także tu trzeba zachować ostrożność. Dron zbyt gęsty spektralnie, zbyt głośny albo zbyt nasycony wysokimi alikwotami może działać nie stabilizująco, lecz duszące, zwłaszcza u osób o wysokiej wrażliwości sensorycznej. To oznacza, że w planie sytuacyjnym trzeba rozróżniać dron kontenerujący od dronu przytłaczającego. Pierwszy wspiera integrację, drugi może nasilać derealizację, zmęczenie audytywne albo obronny odwrót uwagi. Podobnie puls nie jest po prostu rytmem. Puls regularny, z umiarkowanym tempem i przewidywalną periodycznością, może działać jak regulator somatyczny, pomagający odzyskać organizację ruchu, oddechu i decyzji. Puls narastający albo nieregularny może z kolei pełnić funkcję progu, mobilizacji albo konfrontacji. Michael Thaut i badacze rytmu ruchowego dobrze pokazali, że regularność czasowa bywa potężnym narzędziem synchronizacji, ale w psychoperformansie interesuje nas także jej wymiar symboliczny: puls może być figurą życia, nawrotu, marszu, zbliżania się, nacisku lub nieuchronności. Dlatego nie każdy rytm nadaje się do każdej pracy. Materiał pulsacyjny powinien być dobierany według funkcji: czy ma koić, mobilizować, skupiać, wprowadzać w trans, czy wyznaczać granicę przejścia.

Jeszcze bardziej złożony jest szum oraz wszelkie materiały graniczne między tonem a hałasem. W kulturze wellness szum bywa banalizowany jako neutralne tło relaksacyjne, tymczasem psychoakustycznie jest materiałem niezwykle aktywnym. Szum różowy, biały, brązowy, szum wiatru, deszczu, morza, szelestu, oddechowej turbulencji, przesuwania materiału, tarcia metalu czy granicznych tekstur analogowych uruchamiają odmienne reżimy percepcji. Niektóre z nich maskują rozproszenia i pomagają wycofać uwagę z ostrych figur świata zewnętrznego. Inne tworzą środowisko liminalne, w którym słuchacz przestaje koncentrować się na pojedynczych źródłach i zaczyna doświadczać pola. W psychoperformansie szum może być szczególnie cenny wtedy, gdy przedmiotem pracy jest przejście z nadmiernie skategoryzowanego, spiętego trybu funkcjonowania ku bardziej miękkiej, mniej dyskretnej obecności. Ale szum może też działać odwrotnie: dla osób z historią przeciążenia, nadwrażliwości lub lęku przed utratą kontroli stanie się znakiem chaosu, nadmiaru, braku punktów orientacyjnych. Dlatego szum nie jest „bezpiecznym tłem" sam z siebie. Jest technologią rozszczelniania konturów percepcji i jako taki wymaga bardzo precyzyjnej dawki. Z kolei rezonans metaliczny, charakterystyczny dla mis, gongów, dzwonów, talerzy, płyt i wielu idiophonów, ma własną specyfikę: bogate widmo harmoniczne, długi wybrzmiew, migotliwość alikwotów i często silny komponent przestrzenny.

Taki materiał może budować aurę progowości, sakralizacji, odsunięcia od zwykłego czasu, ale może także działać drażniąco, zimno lub zbyt penetrująco. Don Ihde trafnie podkreślał, że słuchanie jest zawsze ucieleśnione i usytuowane; to, co dla jednego ciała będzie „otwarciem", dla innego okaże się akustycznym naruszeniem granic. W planie sytuacyjnym rezonans metaliczny powinien więc być używany nie jako stereotypowy znak duchowości, lecz jako bardzo konkretny operator: może zaznaczać próg wejścia, moment cięcia, odsłonięcie, zmianę fazy albo koniec sekwencji. Jego siła nie tkwi w rzekomej ezoterycznej naturze metalu, lecz w tym, że dźwięk taki bardzo skutecznie odcina pole percepcyjne od codziennego szumu życia i ustanawia nową ramę słuchowej uwagi.

Szczególnego omówienia wymaga głos, ponieważ w kulturach słuchania jest to materiał absolutnie wyjątkowy. Głos nie jest tylko źródłem informacji semantycznej. Jest nośnikiem oddechu, napięcia mięśniowego, afektu, intymności, władzy, bliskości, pamięci i społecznej lokalizacji ciała. Roland Barthes pisał o ziarnie głosu, a Adriana Cavarero zwracała uwagę na niepowtarzalność głosowej obecności jako fundamentalnego wymiaru relacyjności. Z perspektywy psychoperformansu głos jest więc jednym z najpotężniejszych obiektów–kluczy akustycznych. Może działać jako kołysanie, wezwanie, lament, zaklinanie, liczenie, oddechowy regulator, sygnał graniczny, ślad osoby zmarłej, ślad rodu, znak autorytetu albo medium samoustanowienia. To oznacza, że sound healing oparte na głosie nie może być sprowadzone do „ładnego śpiewania". Czasem najbardziej regulujące są mruk, dron głosowy, monotonne wibrowanie samogłoski, intonacja półmówiona, powtarzanie jednej frazy albo rytmiczny szept. Innym razem potrzebna jest pełna emisja, pieśń, lamentacyjna fraza, dźwięk szczelinowy, który dosłownie rozcina zastygłe napięcie. Głos w psychoperformansie może także pełnić funkcję wypowiedzi performatywnej: nie tylko brzmi, ale ustanawia zmianę, potwierdza odmowę, pieczętuje przejście, przywraca imię, odwołuje obcą inskrypcję. Dlatego wszelkie kultury słuchania muszą być również kulturami głosu. Nie wystarczy rozpoznać, jakie instrumenty działają na daną osobę kojąco lub pobudzająco; trzeba jeszcze zapytać, jak ta osoba słyszy własny głos, czy ma do niego dostęp, czy go unika, czy kojarzy go z autorytetem, wstydem, ekspresją, karą, modlitwą, dzieciństwem, pracą, sztuką, przemocą lub opieką. Z psychoperformatywnego punktu widzenia głos może być narzędziem silniejszym niż najbardziej złożony pejzaż instrumentalny, bo to on najbezpośredniej wiąże dźwięk z ciałem i decyzją. Właśnie dlatego głos nie powinien być dodatkiem do „sesji dźwiękowej", lecz często jej osią konstrukcyjną.

Na końcu tej typologii musi znaleźć się cisza, ale nie jako brak dźwięku, tylko jako specjalny reżim słuchowy. Cisza po dźwięku, cisza przed dźwiękiem, cisza między impulsami, cisza gęsta od oczekiwania, cisza po kulminacji, cisza po wypowiedzi performatywnej, cisza rozciągnięta nad obiektem–kluczem — każda z nich działa inaczej. W praktykach sound healing cisza jest często niedoceniana, bo rynek preferuje ciągłe wypełnienie, tymczasem to właśnie cisza decyduje, czy dźwięk ma gdzie wybrzmieć psychicznie i somatycznie. Pauline Oliveros rozumiała słuchanie jako praktykę głębokiej uwagi, a nie jedynie konsumpcję brzmień; w tym sensie cisza nie jest pustką, lecz przestrzenią, w której organizuje się relacja do słyszanego. W psychoperformansie cisza może być momentem integracji, ale również sprawdzianem, czy dźwięk rzeczywiście coś poruszył. Jeśli po impulsie dźwiękowym nie ma miejsca na ciszę, doświadczenie często pozostaje niedomknięte albo zamienia się w estetyczne omamienie. Jeżeli natomiast cisza zostaje dobrze zaprojektowana, staje się przestrzenią wtórnej pracy: ciało reorganizuje oddech, uwaga przechodzi z zewnętrza do wnętrza, znak akustyczny osiada w

pamięci, a wykonawca lub uczestnik może rozpoznać, czy nastąpiło uspokojenie, koncentracja, napięcie, opór czy otwarcie. W następnej części podrozdziału trzeba będzie więc przejść od tej typologii do syntezy metodologicznej: jak konkretnie projektować środowiska akustyczne w psychoperformansie, aby respektowały psychoakustyczną złożoność, kulturową uwarunkowaność słuchania i etyczne granice mówienia o „leczeniu", a jednocześnie zachowywały pełną moc artystyczną i transformacyjną.

Końcowa synteza tego podrozdziału musi być więc jednoznaczna: sound healing może zostać włączone do psychoperformansu tylko wtedy, gdy przestaje być mglistą ideologią „uzdrawiających częstotliwości", a staje się świadomie projektowaną praktyką pracy z dźwiękiem jako materiałem regulacji, orientacji, przejścia i integracji. Z naukowego punktu widzenia nie ma podstaw, by traktować całe to pole jako jednorodną metodę leczniczą, a tym bardziej by przypisywać pojedynczym częstotliwościom uniwersalne działanie naprawcze wobec określonych narządów lub problemów egzystencjalnych. Z antropologicznego i performatywnego punktu widzenia istnieje jednak coś bardzo realnego: dźwięk potrafi radykalnie przeorganizować doświadczenie czasu, oddechu, granic ciała, poczucia bliskości lub oddalenia, pamięci afektywnej, rytmu uwagi i gotowości do przejścia. To właśnie jest dla psychoperformansu najważniejsze. Dźwięk nie musi „leczyć" w sensie klinicznym, by mógł działać transformacyjnie w sensie symbolicznym, relacyjnym i psychofizjologicznym. Warunkiem jest jednak maksymalna precyzja. Dźwięk ma być dobierany nie według mody, duchowego marketingu ani estetycznych przyzwyczajeń prowadzącego, lecz według funkcji: czy ma kontenerować rozproszenie, obniżać pobudzenie, przywracać rytm, wyostrzać próg, uruchamiać konfrontację, otwierać lament, stabilizować obecność, czy przygotowywać do ciszy. W tym sensie psychoakustyka dostarcza języka opisu materiału, kultury słuchania dostarczają wiedzy o jego historycznej i biograficznej czytelności, a psychoperformans spina oba porządki w jedną metodę działania. Pauline Oliveros, Albert Bregman, Stefan Koelsch i Steven Feld byliby tu figurami szczególnie ważnymi, bo razem pozwalają zobaczyć, że słuchanie jest jednocześnie ucieleśnione, konstruowane, kulturowe i zdolne do głębokiej transformacji stanu.

Z tego wynika bardzo ścisła metodologia projektowania środowiska akustycznego. Najpierw potrzebna jest diagnoza słuchowa, nie w sensie medycznego badania audiologicznego, lecz w sensie psychoperformatywnego rozpoznania słuchowej biografii: jakie brzmienia są dla danej osoby lub grupy kontenerujące, jakie intruzywne, jakie kojarzą się z opieką, jakie z przemocą, jakie z pracą, jakie z religią, jakie z dzieciństwem, a jakie z przeciążeniem lub wstydem. Następnie trzeba określić funkcję dźwięku w planie sytuacyjnym, bo inaczej pracuje dron jako oś stabilizacji, inaczej głos jako wypowiedź performatywna, inaczej metaliczny rezonans jako znacznik progu, inaczej szum jako rozszczelnienie nadmiernie sztywnej organizacji percepcji, a inaczej cisza jako faza integracji. Dopiero na tej podstawie dobiera się parametry: gęstość widma, intensywność, długość wybrzmiewania, przewidywalność rytmiczną, bliskość źródła, przestrzenność, obwiednię dźwięku i miejsce kulminacji. To oznacza, że psychoperformatywne środowisko akustyczne powinno być komponowane jak precyzyjna architektura, a nie jak estetyczna mgła. Musi mieć wejście, rozwinięcie, punkt nacisku, moment przesunięcia i domknięcie. Musi też respektować indywidualne limity tolerancji. Dźwięk zbyt gęsty, zbyt ostry, zbyt długo utrzymywany albo źle osadzony w przestrzeni może wywołać przeciążenie, lęk, migrenowy dyskomfort, obronne odcięcie albo reakcję odwrotną do zamierzonej. Dlatego psychoperformans nie może operować akustycznym monumentalizmem bez rozpoznania ciała słuchającego. Właśnie tutaj jego przewaga nad banalnym sound healing jest największa: nie

szuka „uniwersalnej sesji”, tylko buduje adekwatny plan sytuacyjny dla konkretnej struktury problemu i konkretnej wrażliwości.

Równie ważne jest rozpoznanie, że w psychoperformansie dźwięk bardzo rzadko powinien działać sam. Najsilniej pracuje wtedy, gdy zostaje związany z oddechem, ruchem, światłem, obiektem–kluczem, słowem, orientacją przestrzenną i rytmem zmiany pozycji ciała. Dron może współpracować z nieruchomością albo z mikroruchem. Głos może być połączony z dotknięciem mostka, gardła, przepony lub z konkretnym gestem odmowy, wezwania, pożegnania czy potwierdzenia. Metaliczny rezonans może zaznaczać moment przejścia od zamknięcia do odsłonięcia, ale tylko wtedy, gdy ma swoją funkcję w całej dramaturgii. Szum może przygotowywać pole dla obrazu, a cisza może utrwalać skutki aktu symbolicznego. W tym sensie dźwięk w psychoperformansie nie jest ilustracją, lecz rozciągniętym w czasie obiektem–kluczem albo środowiskiem, w którym obiekty–klucze zaczynają znaczyć inaczej. To bardzo istotne także dlatego, że pozwala uniknąć jednego z najczęstszych błędów współczesnych praktyk akustycznych: fetyszyzacji samego brzmienia. Psychoperformans nie powinien produkować akustycznego czaru dla niego samego. Jego zadaniem jest takie związanie dźwięku z działaniem, aby brzmienie uruchamiało rozpoznawalny proces: wejście w próg, kontenerowanie napięcia, dopuszczenie lamentu, rozpoznanie granicy, odczarowanie zastoju, stabilizację po konfrontacji albo przejście ku nowej organizacji codzienności. Dlatego najbardziej dojrzałe użycie sound healing w psychoperformansie nie polega na odtwarzaniu stereotypowych „kąpieli dźwiękowych”, lecz na precyzyjnej kompozycji środowiska słuchowego adekwatnego do konkretnego planu IndywiduAkcji.

Ostateczny wniosek jest zatem podwójny. Z jednej strony trzeba zachować rygor naukowy i jasno powiedzieć, że sound healing jako pole pozostaje terminem szerokim, niejednorodnym i często przeciążonym twierdzeniami, których nie da się obronić na poziomie dowodowym. Z drugiej strony nie wolno z tego powodu zlekceważyć ogromnej mocy dźwięku jako operatora przemiany. Dźwięk może organizować uwagę, rytmizować oddech, modyfikować poczucie czasu, wspierać współregulację, aktywować pamięć, wywoływać obraz, stabilizować granice ciała albo przeciwnie — czasowo je rozluźniać, aby umożliwić przejście do nowej konfiguracji doświadczenia. W psychoperformansie powinien więc być traktowany jako materiał najwyższej wagi, ale pod jednym warunkiem: nigdy jako samowystarczalny cudowny środek. Jego prawomocność rodzi się dopiero wtedy, gdy zostaje osadzony w researchu, podporządkowany funkcji, wpisany w chrono-topię działania, dostrojony do kultury słuchania wykonawcy lub uczestników i sprzężony z pozostałymi środkami planu sytuacyjnego. Wtedy sound healing przestaje być nazwą modnego obyczaju, a staje się czymś znacznie poważniejszym: refleksyjnie używaną technologią słuchania, która pozwala człowiekowi nie tyle „dać się uleczyć dźwiękowi”, ile wejść w bardziej świadomą relację z własnym ciałem, pobudzeniem, pamięcią, granicą i możliwością przemiany. W tym sensie dźwięk znajduje w psychoperformansie swoje najdojrzalsze miejsce: nie na pozycji magicznej obietnicy, lecz na pozycji precyzyjnego narzędzia kompozycji obecności.

53.5. Sonifikacja ciała, głosu i danych biologicznych

Sonifikacja ciała, głosu i danych biologicznych wymaga na wstępie rozróżnienia trzech poziomów, które w praktyce badawczej i artystycznej stale się przenikają, ale nie są tożsame. Pierwszy poziom to sonifikacja jako formalna transformacja relacji danych w relacje słyszalne,

a więc nie dowolne „udźwiękowienie”, lecz projektowanie systemu, w którym zmiany parametrów stają się percepcyjnie uchwytne jako zmiany wysokości, głośności, barwy, rytmu, ziarnistości, przestrzenności lub złożoności spektralnej. Drugi poziom to auditory display, czyli szersza rodzina reprezentacji akustycznych, obejmująca alarmy, ikony dźwiękowe, audyfikację, biofeedback i systemy hybrydyczne. Trzeci poziom to sonifikacja ucieleśniona, w której dane nie są abstrakcyjne, lecz pochodzą z ciała żywego: z ruchu, oddechu, głosu, napięcia mięśniowego, rytmu serca, przewodnictwa skórnego, aktywności mózgowej, chodu, postawy lub innych sygnałów fizjologicznych. W tym właśnie trzecim obszarze temat staje się szczególnie ważny dla psychoperformansu, ponieważ ciało nie jest już tylko odbiorcą dźwięku, ale zarazem jego źródłem, matrycą i partnerem sprzężenia zwrotnego. Sonifikacja przestaje być tu czysto informacyjną translacją danych, a staje się technologią słyszenia własnej dynamiki. W literaturze naukowej definicje sonifikacji konsekwentnie podkreślają, że chodzi o przekład relacji danych na relacje akustyczne możliwe do interpretacji, a badania nad biofeedbackiem dźwiękowym pokazują, że taka translacja może działać w czasie zbliżonym do rzeczywistego, wspierając orientację, regulację i uczenie się motoryczne lub percepcyjne. To rozpoznanie ma znaczenie strategiczne: w psychoperformansie sonifikacja nie powinna być traktowana jako estetyczny dodatek, lecz jako możliwość uczynienia niewidzialnych procesów ciała słyszalnymi, a przez to bardziej uchwytnymi w planie sytuacyjnym.

Najbardziej podstawowy obszar sonifikacji dotyczy ruchu i postawy, ponieważ to właśnie tam relacja między sygnałem a działaniem staje się najczytelniejsza. Dane kinematyczne i dynamiczne, pochodzące na przykład z czujników inercyjnych, akcelerometrów, żyroskopów, platform nacisku lub systemów motion capture, mogą być tłumaczone na dźwięki ciągłe albo dyskretne tak, aby słuchacz-wykonawca słyszał własne odchylenie, asymetrię, niestabilność, tempo, płynność lub dokładność ruchu. W rehabilitacji chodu, równowagi i ruchów kończyn sonifikacja bywa używana jako forma sprzężenia zwrotnego pozwalającego szybciej rozpoznać wzór błędu lub odzyskiwaną regularność; badania wskazują, że tego typu feedback może wspierać uczenie motoryczne, zwłaszcza gdy jest spersonalizowany i perceptywnie czytelny. Ale dla psychoperformansu jeszcze ważniejsze jest to, że ruch usłyszany zaczyna być przeżywany inaczej niż ruch tylko wykonany. Kiedy ciało słyszy własne odchylenie, ciężar, poślizg, szarpnięcie albo odzyskiwaną oś, zyskuje dodatkowy wymiar samoobserwacji, który nie jest ani czysto wizualny, ani czysto proprioceptywny. Sonifikacja ruchu może więc stać się operatorem IndywiduAkcji wszędzie tam, gdzie przedmiotem pracy jest niestabilność, utrata rytmu, rozdźwięk między intencją a wykonaniem, poczucie rozproszenia osi ciała albo konieczność odbudowy mikrosynchronii między uwagą, oddechem i działaniem. Nie oznacza to, że każda sonifikacja ruchu jest automatycznie terapeutyczna. Niewłaściwie dobrane mapowanie dźwiękowe może przeciążać, infantylizować albo rozpraszać. Jednak dobrze skonstruowane środowisko sonifikacyjne może działać jak szczególny obiekt–klucz rozciągnięty w czasie: ciało nie tylko się porusza, ale słyszy własny ruch jako kształt, a tym samym może go inaczej zamieszkać.

Drugi wielki obszar dotyczy głosu, a tu stawką jest nie tylko sonifikacja, lecz także wtórne uczynienie słyszalnym tego, co w głosie zwykle pozostaje ukryte. Współczesne badania nad auditory biofeedback i embodiment wokalnym pokazują, że można sonifikować ruchy krtani, napięcia związane z emisją, parametry stabilności głosu, przebieg fonacji lub inne cechy aparatu głosowego, tak aby wykonawca doświadczał własnej wokalności nie tylko przez słyszany efekt końcowy, lecz także przez przetworzone dźwiękowo ślady samego procesu głosotwórczego. To

otwiera fascynujące pole dla psychoperformansu. Głos jest przecież jednym z najgęstszych materiałów przejścia między ciałem a znaczeniem; sonifikacja głosu nie musi więc ograniczać się do „ulepszania emisji", ale może służyć odsłanianiu napięcia, zawahania, ścisku, blokady, przymusu kontroli, rozszczepienia między mówieniem a brzmieniem lub między intencją a nośnością wypowiedzi. Z perspektywy bardziej biologicznej równie ważne są sonifikacje danych fizjologicznych sensu stricto: rytmu serca, zmienności rytmu zatokowego, przewodnictwa skórnego, oddechu, temperatury, aktywności mięśniowej, EEG czy innych sygnałów bioelektrycznych. Projekty takie jak biomusic i późniejsze interfejsy biofeedbackowe pokazują, że sygnały autonomiczne mogą zostać przełożone na strukturę dźwiękową tak, aby osoba słysząca lub opiekun mogli szybciej rozpoznać wzrost napięcia, lęku, pobudzenia albo zmianę stanu regulacyjnego. W badaniach pojawiają się także sonifikacje EEG i ECG, zarówno dla monitoringu klinicznego, jak i dla celów percepcyjnych, edukacyjnych czy eksploracyjnych. Dla psychoperformansu najważniejszy nie jest tu sam techniczny zachwyt nad biosygnałami, lecz możliwość wysłuchania procesów, które zwykle pozostają ukryte pod progiem świadomości: słyszalny oddech jako mapa napięcia, słyszalne tętno jako oś obecności lub alarm przeciążenia, słyszalna zmienność pobudzenia jako wskaźnik tego, czy działanie rzeczywiście reguluje, czy tylko estetycznie maskuje chaos. W tej perspektywie sonifikacja staje się nie tylko techniką reprezentacji, lecz także techniką prawdomówności ciała.

Właśnie dlatego sonifikacja ciała, głosu i danych biologicznych musi zostać w tej książce potraktowana jako technologia graniczna między sztuką, biofeedbackiem, studiami nad dźwiękiem i epistemologią ucieleśnioną. Nie wolno jej redukować do futurystycznego gadżetu ani do prostego narzędzia „diagnozy przez słuch". Sonifikacja nie zastępuje interpretacji klinicznej sygnału, ale może zmieniać sposób, w jaki podmiot doświadcza własnej procesualności. Może uczyć słyszenia różnicy między napięciem a miękkością, między chaosem a rytmem, między przeciążeniem a integracją, między obecnością a rozpadem uwagi. Może też zostać użyta źle: jako przesadnie złożony, nieczytelny system, który bardziej estetyzuje dane niż je udostępnia; jako narzędzie fetyszyzacji biometrycznej samokontroli; albo jako spektakl, w którym ciało staje się tylko generatorem efektów. Dlatego w dalszych częściach tego podrozdziału trzeba będzie rozwinąć problem mapowania danych na dźwięk, różnic między sonifikacją informacyjną a ekspresyjną, kwestii czytelności i przeciążenia, a także możliwości wykorzystania biosygnałów w psychoperformansie bez popadania ani w techno-utopię, ani w redukcję człowieka do zestawu wskaźników. Właśnie tam stanie się jasne, jak z sonifikacji uczynić narzędzie IndywiduAkcji: nie po to, by „usłyszeć liczby", lecz by uczynić słyszalnym to, co w żywym ciele domaga się rozpoznania, rytmu i przemiany.

Żeby ten temat rozwijać rzetelnie, trzeba teraz wejść w sam rdzeń sonifikacji, czyli w problem mapowania. Nie istnieje żadna sonifikacja „neutralna", tak jak nie istnieje neutralna interpretacja danych. Każde przełożenie sygnału cielesnego lub biologicznego na dźwięk zakłada decyzję: co ma zostać usłyszane, które zmienne mają zostać uprzywilejowane, jaka relacja między nimi ma być percepcyjnie czytelna i czy odbiorca ma doświadczać przede wszystkim zmiany, progu, niestabilności, regularności, napięcia czy trendu. Jeżeli na przykład sygnał oddechowy zostaje przetłumaczony na wysokość tonu, słuchacz będzie wychwytywał inny aspekt procesu niż wtedy, gdy ten sam oddech zostanie przełożony na głośność, ziarnistość, filtrację lub pulsację. Jeżeli zmienność rytmu serca zostanie oddana przez miękko falujący dron, odbiór będzie jakościowo odmienny od sytuacji, w której ten sam parametr zostanie przedstawiony jako seria ostrych impulsów albo zmian przestrzenności. Właśnie

dlatego sonifikacja nie jest prostym „udźwiękowieniem danych”, lecz kompozycją epistemiczną. Uczy słyszeć coś, ale zarazem decyduje, czego nie będzie słychać. Dla psychoperformansu ma to znaczenie pierwszorzędne, ponieważ plan sytuacyjny opiera się na selekcji od ogółu do szczegółu. Nie chodzi o to, by uczynić słyszalnym wszystko, lecz by uczynić słyszalnym to, co w danym procesie przemiany jest naprawdę kluczowe. Jeżeli przedmiotem pracy jest niestabilność pobudzenia, trzeba projektować mapowanie tak, by słyszalne były fluktuacje napięcia i momenty przekroczenia progu. Jeżeli chodzi o odzyskiwanie rytmu, sonifikacja powinna wzmacniać czytelność regularności i odchylenia. Jeżeli celem jest przywrócenie kontaktu z własnym oddechem, zbyt złożone i estetyzujące mapowanie może okazać się przeciwskuteczne, bo zasłoni prostą relację między oddychaniem a słyszalnym śladem. W tym sensie sonifikacja jest nie tylko techniką, ale także etyką uwagi: pokazuje, co uznajemy za warte wysłuchania we własnym ciele.

To prowadzi do rozróżnienia między sonifikacją informacyjną a sonifikacją ekspresyjną. Sonifikacja informacyjna ma przede wszystkim ułatwić rozpoznanie parametru, zmiany, anomalii lub trendu. Musi więc być czytelna, relatywnie oszczędna, mało ambiwalentna i podporządkowana funkcji rozpoznania. W systemach biofeedbackowych takie podejście jest szczególnie ważne, bo jeśli użytkownik nie rozumie, co słyszy, dźwięk przestaje być narzędziem regulacji i staje się ozdobnym szumem. Sonifikacja ekspresyjna ma natomiast większą swobodę kompozycyjną; może ujmować dane jako materiał estetyczny, afektywny, środowiskowy lub dramaturgiczny. W sztuce nowych mediów i w projektach performatywnych często właśnie ten drugi typ staje się dominujący. Problem polega na tym, że wiele realizacji używających biosygnałów balansuje niebezpiecznie między jednym a drugim porządkiem, nie rozstrzygając, czy chce coś komunikować, czy raczej wytwarzać aurę „żywego systemu”. Dla psychoperformansu rozstrzygnięcie musi być znacznie bardziej precyzyjne. Nie wystarczy, że ciało generuje interesujące brzmienia. Trzeba jeszcze zapytać, czy wykonawca lub uczestnik może na ich podstawie realnie wejść w głębszy kontakt z procesem, który ma zostać przepracowany. Jeśli sonifikacja jest zbyt piękna, zbyt dekoracyjna albo zbyt gęsta, ciało zaczyna być traktowane jak źródło estetycznego widowiska, a nie jako partner transformacji. Z drugiej strony, jeżeli sonifikacja jest zbyt uboga, mechaniczna i toporna, może nie unieść afektywnego ciężaru działania i nie zwiąże się z jego wymiarem symbolicznym. Psychoperformans powinien więc budować formy pośrednie: wystarczająco czytelne, by nie zagubić funkcji, i wystarczająco gęste, by wejść w relację z wyobraźnią, pamięcią i znaczeniem. To zresztą bardzo charakterystyczne dla całej Twojej koncepcji — nie wybierać ani suchego instrumentarium, ani estetycznego nadmiaru, lecz precyzyjnie montować środek adekwatny do istoty przedmiotu.

Szczególnie ważny jest tutaj oddech, ponieważ stanowi jeden z najbardziej wdzięcznych, ale też najłatwiej banalizowanych materiałów do sonifikacji. Oddech jest rytmem, ale nie tylko. Jest też napięciem, przerwą, zawahaniem, obroną, pozwoleniem, zawieszeniem, oporem, ulgą, mikrologiką obecności i jednym z najczytelniejszych mostów między autonomią a wolą. Sonifikacja oddechu może działać regulacyjnie, jeśli pozwala usłyszeć własny pośpiech, nierównomierność, blokadę wydechu, chroniczne zawieszenie na wdechu albo utratę kontaktu z dolnym torem oddychania. Ale może też działać opresyjnie, jeśli zamienia oddech w kolejny obiekt kontroli. W psychoperformansie trzeba to rozpoznać z najwyższą ostrożnością. Nie każdemu służy odsłonięcie oddechu w czasie rzeczywistym. Dla części osób będzie to doświadczenie odzyskujące — usłyszą wreszcie własny rytm jako coś realnego i podatnego na modulację. Dla innych zbyt bezpośrednia sonifikacja oddechu może zwiększać napięcie, bo

każda nieprawidłowość natychmiast staje się słyszalna, a więc trudna do odpuszczenia. Dlatego sonifikacja oddechu nie powinna być projektowana dogmatycznie. Czasem właściwsze będzie wierne odzwierciedlenie fazy wdechu i wydechu. Innym razem lepiej działać przez bardziej pośrednie mapowanie, które nie „nadzoruje" oddechu, lecz subtelnie go uwidacznia. Jeszcze innym razem najskuteczniejsza okaże się sonifikacja nie samego przepływu, lecz przejścia między napięciem a rozluźnieniem, między bezdechem obronnym a odzyskaną miękkością. To pokazuje, że sonifikacja nie jest tylko sprawą techniczną. Jest sprawą relacji między słyszalnością a podatnością na wstyd, lęk, kontrolę i samowspółczucie. W psychoperformansie oddech sonifikowany może stać się niezwykle silnym obiektem–kluczem rozciągniętym w czasie, ale tylko wtedy, gdy pozostaje osadzony w czytelnym planie sytuacyjnym i nie zamienia się w przemoc autokontroli.

Równie doniosłe są dane biologiczne bardziej oddalone od bezpośredniej świadomości, takie jak rytm serca, przewodnictwo skórne, napięcie mięśniowe czy inne sygnały autonomiczne. To właśnie tutaj sonifikacja nabiera szczególnej mocy epistemicznej, bo czyni słyszalnym to, czego człowiek zwykle nie umie uchwycić bezpośrednio. Ale ta moc ma dwie strony. Z jednej strony słyszalne tętno, drżenie napięcia, nagły wzrost pobudzenia lub rozpad rytmu mogą ujawnić realną prawdę o stanie organizmu w danej sytuacji. Z drugiej strony mogą wciągać w biometryczną obsesję, w której ciało przestaje być zamieszkiwane, a zaczyna być nieustannie monitorowane. Psychoperformans musi wyznaczyć tu ostrą granicę. Sonifikacja danych biologicznych ma służyć nie zwiększaniu lękowej kontroli, lecz przywróceniu zdolności rozpoznania. Ma pomagać usłyszeć, kiedy napięcie narasta, kiedy rytm się rozpada, kiedy pobudzenie wyprzedza świadomość, kiedy głos odcina się od ciała, kiedy postawa kompensuje brak gruntu. Jeżeli jednak system sonifikacyjny zamienia się w aparat bezustannego sprawdzania siebie, należy go uznać za źle zaprojektowany. W dobrze skonstruowanej IndywiduAkcji dane biologiczne nie stają się nowym tyranem prawdy, tylko jednym z elementów większej matrycy samowiedzy. W kolejnej części trzeba będzie więc przejść do syntezy: określić, jak sonifikacja ciała, głosu i danych biologicznych może zostać użyta w psychoperformansie jako technologia przejścia, a nie wyłącznie technologia pomiaru; jak łączyć ją z obiektami–kluczami, słowem, ruchem i przestrzenią; oraz gdzie przebiega granica między użyciem transformacyjnym a technologiczną fetyszyzacją samego biosygnału.

W tym miejscu trzeba przejść od samej techniki mapowania do problemu pętli zwrotnej, ponieważ właśnie ona decyduje o tym, czy sonifikacja pozostaje reprezentacją, czy staje się rzeczywistym operatorem przemiany. Norbert Wiener uczynił pojęcie sprzężenia zwrotnego jednym z kluczowych terminów myślenia o systemach, ale w psychoperformansie trzeba je przepisać na język ucieleśnionej praktyki. Kiedy ciało słyszy własny oddech, własne odchylenie posturalne, własną niestabilność głosu, własne drżenie lub własny rytm serca przełożony na dźwięk, nie otrzymuje tylko informacji. Wchodzi w relację z własnym procesem jako z czymś częściowo zewnętrznym, a przez to możliwym do uchwycenia, modulacji i renegocjacji. Sonifikacja działa wtedy jak audialne lustro, ale lustro o wiele bardziej dynamiczne niż obraz wzrokowy, ponieważ nie tyle pokazuje stan, ile ujawnia jego temporalny przebieg, falowanie, narastanie, załamanie, powrót i mikrozmianę. Z psychoperformatywnego punktu widzenia jest to niezwykle cenne. Wiele procesów, które w zwykłym samopoczuciu pozostają nieuchwytne, staje się słyszalne jako rytm lub zgrzyt, jako rozpad lub scalanie, jako pośpiech, zwłoka, zaciśnięcie, mięknięcie albo przeciążenie. Właśnie dlatego sonifikacja może być czymś więcej niż biofeedbackiem w sensie instrumentalnym. Może stać się formą świadkowania własnej

procesualności. Ciało nie tylko działa, ale słyszy, jak działa. Nie tylko oddycha, ale słyszy, kiedy oddech jest żywy, a kiedy stał się obronnym mechanizmem zawieszenia. Nie tylko mówi, ale słyszy różnicę między głosem nośnym a głosem zablokowanym, między frazą przechodzącą przez ciało a frazą wypychaną z gardła siłą kontroli. W tym sensie sonifikacja w psychoperformansie nie powinna być rozumiana jako technika pomiarowa, lecz jako urządzenie przejścia między niewiedzą a rozpoznaniem, między rozproszoną cielesnością a ucieleśnioną samowiedzą. Oczywiście jest w tym także niebezpieczeństwo. Jeśli pętla zwrotna jest zbyt szybka, zbyt nachalna albo zbyt jednoznacznie wartościująca, może doprowadzić do wzrostu samonadzoru, sztywności i wtórnego przymusu regulacji. Dlatego projektowanie sonifikacji nie może opierać się na samej zasadzie „im więcej danych, tym lepiej". Najbardziej użyteczne bywają te systemy, które dają ciału słyszalny kontur bez upokarzania go nadmiarem kontroli.

Z tego powodu szczególnie ważne staje się rozróżnienie trzech reżimów użycia sonifikacji w psychoperformansie: diagnostycznego, regulacyjnego i kompozycyjnego. Reżim diagnostyczny służy rozpoznaniu wzoru. Nie chodzi tu o diagnozę kliniczną, lecz o rozpoznanie struktury procesu: kiedy napięcie rośnie, kiedy głos się zawęża, kiedy ruch traci płynność, kiedy oddech zostaje ucięty, kiedy ciało zaczyna mikrokompensować utratę osi. Reżim regulacyjny pojawia się wtedy, gdy słyszalny sygnał staje się wsparciem dla modulacji tego wzoru, na przykład dla przywrócenia miękkości oddechu, stabilizacji rytmu, odzyskania pionu, rozluźnienia ścisku w krtani albo przerwania narastającej spirali pobudzenia. Reżim kompozycyjny idzie najdalej: biosygnał nie służy już tylko rozpoznaniu ani korekcie, lecz zostaje wbudowany w całe działanie jako materiał artystyczny i zarazem semantyczny. Wtedy sonifikowany puls, szmer oddechowy, zmienność głosu, napięcie mięśniowe lub trajektoria ruchu nie są jedynie wskaźnikami, lecz elementami partytury psychoperformansu. To właśnie tu powstaje pole najbardziej twórcze i najbardziej ryzykowne. Twórcze, bo ciało może naprawdę współkomponować własne środowisko akustyczne, a przez to wejść w głębszy kontakt z tym, co dotąd pozostawało nieme. Ryzykowne, bo bardzo łatwo wpaść w technologiczny fetyszyzm, w którym każdy biosygnał wydaje się cenniejszy niż rzeczywiste doświadczenie człowieka. Psychoperformans musi temu przeciwdziałać. Sonifikacja ma służyć człowiekowi, nie odwrotnie. Nie chodzi o to, by zbudować imponujący system przetwarzania danych biologicznych, lecz by usłyszeć to, co z punktu widzenia konkretnego procesu przemiany jest naprawdę istotne. Dlatego w dobrze zaprojektowanym działaniu sonifikacja nigdy nie funkcjonuje sama. Musi być związana z pytaniem, z obiektem–kluczem, z określonym progiem, z określonym rytmem wejścia i wyjścia. Jeśli sonifikowany sygnał nie prowadzi do rozpoznawalnej zmiany relacji podmiotu do własnego ciała, głosu, lęku, napięcia lub decyzji, pozostaje tylko technologiczną ornamentyką.

Szczególnej uwagi wymaga głos, ponieważ to właśnie w nim sonifikacja najostrzej ujawnia napięcie między wyrażaniem a kontrolą. Głos jest jednocześnie dany biologicznie, historycznie uformowany społecznie i głęboko związany z obrazem siebie. Dlatego jego sonifikacja może prowadzić do bardzo różnych skutków. Może otwierać, kiedy pozwala człowiekowi usłyszeć, że jego mowa lub śpiew mają więcej nośności i głębi, niż dotąd zakładał. Może też obnażać ścisk, nadmierne forsowanie, ucieczkę do głosu głowowego, mikrowahania intonacyjne związane z lękiem, urywanie frazy, brak podparcia oddechowego albo chroniczne unikanie pełnej fonacji. W psychoperformansie należy to traktować nie jako materiał do „naprawy głosu" w sensie technicznym, lecz jako drogę do rozpoznania stosunku podmiotu do własnej obecności. Głos sonifikowany może ujawnić, że osoba mówi tylko z gardła, nie z całego ciała. Może pokazać, że rozszczepia wypowiedź na treść i nośnik, że komunikuje znaczenia, ale nie zamieszkuje ich

brzmieniowo. Może też ujawnić coś odwrotnego: nadmiar afektu bez konturu, rozlewność bez osi, ekspresję bez możliwości domknięcia. W takim ujęciu sonifikacja głosu staje się znakomitym narzędziem psychoperformatywnego researchu. Może prowadzić do projektowania działań, w których głos odzyskuje swoje miejsce nie jako „ładne brzmienie", lecz jako obiekt–klucz somato-semiotyczny. Jego ślad może być wzmacniany, filtrowany, spowalniany, rozwarstwiany, nakładany na puls, zestawiany z ciszą, z ruchem lub z obiektem materialnym, tak aby wykonawca nie tylko słyszał, co mówi, ale jak jego ciało produkuje lub nie produkuje obecności. Tu właśnie sonifikacja przekracza funkcję kontrolną i staje się technologią odczarowania. Ujawnia, że głos nie jest tylko nośnikiem słów, lecz wskaźnikiem stopnia, w jakim ciało zgadza się na własne istnienie w polu relacyjnym.

Na tym tle można sformułować dojrzałą zasadę użycia danych biologicznych w psychoperformansie. Biosygnały nie są prawdą o człowieku w sensie ostatecznym, ale bywają cennymi śladami jego aktualnej organizacji. Nie należy ich ubóstwiać, ale nie wolno ich też lekceważyć. Sonifikacja oddechu, tętna, napięcia mięśniowego, ruchu czy głosu może pomóc uczynić słyszalnym to, co dotąd funkcjonowało jako niemy wzór. To właśnie czyni ją tak ważną dla IndywiduAkcji. Zamiast kolejnej narracji o sobie człowiek otrzymuje audialny kontakt z własną procesualnością. Ale z tej możliwości wynika również obowiązek skrajnej ostrożności. Sonifikacja nie może być używana do zawstydzania, do narzucania normy, do intensyfikowania lęku przed „nieprawidłowym ciałem", do technologicznego nadużycia pod pozorem samowiedzy. Powinna raczej działać jak słyszalny próg między automatyzmem a możliwością zmiany. W następnej części trzeba będzie więc przejść do ostatecznej syntezy: pokazać, jak sonifikacja ciała, głosu i danych biologicznych może być włączana do planu sytuacyjnego jako warstwa wspierająca przemianę, jak łączyć ją z ruchem, słowem, obiektem i przestrzenią oraz jak zaprojektować taki układ, by nie redukował człowieka do danych, lecz pomagał mu odzyskać bardziej świadomą relację z własnym żywym, słyszalnym ciałem.

Jeżeli sonifikacja ma zostać rzeczywiście włączona do psychoperformansu, nie może funkcjonować jako odrębny moduł technologiczny zawieszony obok reszty działania. Musi zostać wpisana w plan sytuacyjny tak samo precyzyjnie jak światło, obiekt–klucz, rytm ruchu czy wypowiedź performatywna. Oznacza to przede wszystkim konieczność wyboru jednej osi nadrzędnej. Jednym z najczęstszych błędów w projektach sonifikacyjnych jest mnożenie warstw danych: oddech, puls, napięcie mięśniowe, pozycja ciała, głos, temperatura, przewodnictwo skóry, wszystko jednocześnie. W rezultacie ciało zostaje zalane własnym szumem informacyjnym i zamiast odzyskiwać kontakt z procesem, traci go jeszcze głębiej. Psychoperformans wymaga selekcji. W danym działaniu trzeba odpowiedzieć, co dokładnie ma stać się słyszalne: niestabilność osi, przyspieszony oddech, blokada głosu, nagły wzrost pobudzenia, zanik płynności ruchu, a może przeciwnie — moment odzyskiwania rytmu. Dopiero wtedy można projektować resztę układu. Jeśli osią jest oddech, sonifikacja nie powinna być jedynie tłem, lecz głównym regulatorem temporalnym sekwencji. Jeśli osią jest głos, cały układ przestrzeni, ciszy i obiektu musi zostać podporządkowany temu, by wykonawca naprawdę usłyszał własną relację do fonacji. Jeśli osią jest ruch, dźwięk nie może tylko ilustrować gestu, ale ma ujawniać jego jakość: szarpnięcie, płynność, zawahanie, przeciążenie, utratę środka ciężkości albo powrót do osi. Francisco Varela i Alva Noë byliby tu ważni dlatego, że pomagają myśleć o poznaniu jako o procesie ucieleśnionym i enaktywnym, a więc takim, w którym organizm nie „odbiera świata" pasywnie, lecz współwytwarza go ruchem, uwagą i regulacją. Sonifikacja w psychoperformansie powinna właśnie ten enaktywny charakter wzmacniać: nie

ma przedstawiać gotowej prawdy o ciele, lecz umożliwiać ciału usłyszenie własnej sprawczości, własnego rozregulowania albo własnej odzyskiwanej integralności.

Na poziomie operacyjnym można wyróżnić kilka szczególnie użytecznych typów zastosowań. Pierwszy typ to sonifikacja progowa, służąca uchwyceniu momentu, w którym organizm przekracza określony stan: przyspiesza ponad punkt tolerancji, traci regularność, wpada w kompensacyjny skurcz, zawiesza oddech albo wchodzi w schemat obronny. Taki system nie musi grać stale; może odzywać się tylko wtedy, gdy przekroczony zostaje próg, a więc działać jak sygnał graniczny. Drugi typ to sonifikacja kontenerująca, w której dźwięk nie alarmuje, lecz współoddycha z procesem, daje miękki, słyszalny kontur temu, co zwykle pozostaje rozproszone. Tutaj szczególnie dobrze pracują rozwiązania powiązane z oddechem, z mikroruchem, z płynnością postawy albo z koherencją głosu. Trzeci typ to sonifikacja konfrontacyjna, użyteczna wtedy, gdy przedmiotem pracy jest chroniczne znieczulenie, odłączenie, brak dostępu do napięcia lub niezdolność rozpoznania, że ciało już dawno weszło w stan obronny. W takim wypadku dźwięk może celowo obnażać rozpad rytmu, chropowatość fonacji, niestabilność osi, ale musi to robić w dawce możliwej do utrzymania, bez zawstydzania i bez cybernetycznej przemocy. Czwarty typ to sonifikacja świadkująca, w której biosygnał staje się częścią relacji z inną osobą lub grupą: nie po to, by publicznie obnażyć wnętrze wykonawcy, lecz by ustanowić szczególną formę współobecności. Można sobie wyobrazić działanie, w którym sonifikowany puls nie jest widowiskiem biometrycznym, tylko rytmem wspólnego czuwania przy progu decyzji; albo takie, w którym głos przechodzący od ścisku do nośności nie służy ocenie, ale staje się słyszalnym dowodem odzyskiwania miejsca w relacji. To właśnie tutaj sonifikacja przekracza biofeedback i wchodzi w rdzeń psychoperformansu: dane nie są już tylko liczbami przełożonymi na dźwięk, lecz uczestniczą w planie przejścia, w którym słyszalność staje się częścią przemiany statusu podmiotowego.

Szczególnie owocne jest połączenie sonifikacji z obiektem–kluczem. Sam dźwięk, nawet dobrze zaprojektowany, bywa zbyt ulotny, aby utrzymać ciężar procesu poza chwilą trwania sesji. Kiedy jednak biosygnał zostaje związany z materialnym nośnikiem, zaczyna tworzyć podwójną architekturę pamięci: akustyczną i rzeczową. Można myśleć o obiekcie, który odpowiada tylko wtedy, gdy oddech wchodzi w określoną jakość, albo o powierzchni, której rezonans ujawnia siłę nacisku i ciężar ciała, albo o przedmiocie noszonym przy sobie, który po sesji pozostaje milczący, ale zachowuje pamięć słyszalnego procesu. W bardziej rozwiniętych planach sytuacyjnych sonifikacja może współpracować z przestrzenią: inne brzmienie w strefie wejścia, inne w strefie zawieszenia, inne w strefie domknięcia; albo z ruchem między punktami, gdzie ciało słyszy zmianę własnego stanu nie w jednym miejscu, lecz jako topografię przejścia. Równie ważne jest połączenie sonifikacji ze słowem. Wypowiedź performatywna może zostać osadzona nie na podstawie arbitralnej decyzji, lecz dopiero w chwili, gdy sonifikowany oddech, puls lub głos osiągną stan umożliwiający rzeczywiste wypowiedzenie. Wtedy słowo nie jest tylko deklaracją, ale kulminacją procesu somatyczno-akustycznego. Maurice Merleau-Ponty i Maxine Sheets-Johnstone byliby tu ważni, ponieważ ich myślenie o ciele jako podmiocie sensu pozwala zrozumieć, że słyszalny sygnał biologiczny nie jest czymś „poniżej znaczenia”; przeciwnie, może być właśnie warunkiem, dzięki któremu znaczenie zostaje odzyskane jako wcielone, a nie wyłącznie pomyślane. Psychoperformans może więc traktować sonifikację jako technologię odblokowania przejścia od wskaźnika do sensu: od napięcia mięśniowego do aktu odmowy, od nieregularnego oddechu do odzyskanej frazy, od rozchwianego ruchu do pionizacji, od bezkształtnego pobudzenia do rozpoznanego progu.

Najostrzejszy problem pozostaje etyczny i epistemiczny. Sonifikacja bardzo łatwo może ulec ideologii przejrzystości, wedle której ciało „wreszcie mówi prawdę", a dane biologiczne stają się najwyższym trybunałem rzeczywistości. To byłaby poważna pomyłka. Ciało sonifikowane nie daje dostępu do ostatecznej prawdy o osobie; daje dostęp do wybranego, uprzywilejowanego wycinka jej procesualności, przełożonego według określonej reguły. Trzeba więc stale pamiętać, że każde mapowanie jest interpretacją, a każde słyszalne sprzężenie zwrotne jest konstruktem, choć konstruktem mogącym działać bardzo głęboko. W psychoperformansie nie wolno używać sonifikacji do narzucania normy „dobrego ciała", do wywierania presji na optymalizację, do redukowania człowieka do parametrów ani do podporządkowania go technologicznej estetyce samokontroli. Sonifikacja ma pomagać odzyskiwać relację, a nie produkować nowy reżim nadzoru. Właśnie dlatego ostatnia część tego podrozdziału musi doprowadzić do pełnej syntezy: sonifikacja ciała, głosu i danych biologicznych zostanie tam określona jako technologia słyszalnego ucieleśnienia, użyteczna dla psychoperformansu tylko wtedy, gdy pozostaje selektywna, proporcjonalna, sprzężona z obiektem, słowem, ruchem i przestrzenią oraz podporządkowana nie fetyszyzacji danych, lecz realnej pracy nad przemianą.

Końcowa synteza tego podrozdziału musi być jednoznaczna: sonifikacja ciała, głosu i danych biologicznych jest dla psychoperformansu wartościowa nie dlatego, że rzekomo odsłania „nagą prawdę" organizmu, lecz dlatego, że może uczynić słyszalnym to, co dotąd funkcjonowało jako niemy wzór napięcia, odcięcia, niestabilności, rozpadu rytmu albo odzyskiwanej integracji. To zasadnicza różnica. W logice techno-utopijnej biosygnał bywa fetyszyzowany jako obiektywny wyrok o człowieku. W logice psychoperformansu biosygnał jest materiałem do pracy, śladem procesualności, który dopiero po przełożeniu na odpowiednio zaprojektowaną strukturę dźwiękową może wejść w relację z podmiotem jako narzędzie rozpoznania i przemiany. Sonifikacja nie zastępuje doświadczenia wewnętrznego, tylko daje mu drugi kanał percepcji. Dzięki temu napięcie może zostać usłyszane, oddech może zostać zrytualizowany jako oś przejścia, ruch może ujawnić własną asymetrię lub odzyskaną płynność, a głos może odsłonić stosunek człowieka do własnej obecności. Właśnie tutaj sonifikacja spotyka się z samym rdzeniem Twojej koncepcji. Psychoperformans od początku zakłada, że przemiana dokonuje się przez świadomie zaprojektowane sprzężenia między ciałem, obiektem, czasem, przestrzenią, słowem i afektem. Sonifikacja rozszerza ten układ o warstwę akustycznego samowiedzenia. Ciało zaczyna słyszeć siebie nie jako abstrakcyjny temat refleksji, lecz jako realny przebieg. Merleau-Ponty i Varela byliby tu szczególnie użyteczni, bo obaj na różne sposoby pozwalają rozumieć poznanie jako ucieleśnione, procesualne i relacyjne, a nie jako zewnętrzny pomiar gotowego obiektu. W psychoperformansie dane biologiczne nie mają więc służyć uprzedmiotowieniu osoby, lecz przeciwnie — przywróceniu jej możliwości głębszego zamieszkania własnego procesu.

Z tej perspektywy najważniejsza staje się zasada redukcji i proporcjonalności. Nie każda możliwa dana zasługuje na sonifikację, nie każdy sygnał wymaga uczynienia słyszalnym, nie każda chwila w planie sytuacyjnym powinna być wspierana przez pętlę zwrotną. Dojrzała praktyka polega właśnie na tym, by wybrać jeden parametr lub niewielki zespół parametrów, które naprawdę należą do istoty przedmiotu działania. Jeśli tematem jest chroniczne zawieszenie wdechu i lękowe zablokowanie wydechu, sonifikacja oddechu może stać się osią całego układu. Jeśli chodzi o odzyskiwanie pionu, osi i rytmu po okresie rozchwiania, właściwsza może okazać się sonifikacja chodu, nacisku, ciężaru albo ruchu tułowia. Jeśli rdzeniem problemu jest utrata głosu, ścisk krtaniowy, rozszczepienie między treścią a nośnością wypowiedzi, to

właśnie głos powinien stać się słyszalnym laboratorium procesu. Jeżeli podmiot żyje w przewlekłym pobudzeniu autonomicznym, sonifikacja tętna, zmienności rytmu lub przewodnictwa skórnego może pomóc usłyszeć próg przeciążenia, zanim zostanie on nazwany po fakcie. Ale w każdym z tych przypadków sonifikacja musi pozostać służebna wobec celu. Nie wolno zamieniać planu sytuacyjnego w biometryczny spektakl ani w technologiczną liturgię samokontroli. Im bardziej wyrafinowany system, tym większa pokusa, by wsłuchiwać się już nie w proces przemiany, lecz w samą aparaturę. Psychoperformans powinien temu przeciwdziałać przez prostotę funkcji i przez wyraźne domknięcie. Sonifikacja ma uruchomić rozpoznanie, wspierać przejście, umożliwiać regulację albo ujawnić próg, ale potem musi ustąpić miejsca innym formom działania: słowu, decyzji, obiektowi–kluczowi, ciszy, zmianie codziennej praktyki. Tylko wtedy pozostaje narzędziem żywego procesu, a nie nową formą zależności od technologicznego zwierciadła.

Szczególnie ważne pozostaje to, że sonifikacja nie powinna być rozumiana wyłącznie jako technologia informacyjna. W psychoperformansie jej najcenniejsza postać jest zarazem poznawcza i symboliczna. Sonifikowany oddech może być nie tylko wskaźnikiem tempa i głębokości, ale także figurą prawa do miejsca, figurą oddania ciężaru, figurą powrotu do własnej osi. Sonifikowany puls może być nie tylko rytmem układu krążenia, ale akustycznym znakiem obecności, granicy, żywej ciągłości albo przeciwnie — rozpadu spoistości pod wpływem stresu. Sonifikowany głos może nie tylko pokazywać stabilność fonacji, lecz także odsłaniać politykę własnego istnienia: czy człowiek mówi z wnętrza siebie, czy tylko deleguje mowę na napięte gardło i wyuczony wzór społeczny. Sonifikowany ruch może nie tylko sygnalizować błąd biomechaniczny, lecz także ujawniać symbolikę upadania, zawahania, wahania środka ciężkości, braku zgody na własny krok albo odzyskiwania pionizacji. W tym sensie sonifikacja może stać się w psychoperformansie obiektem–kluczem nie mniej znaczącym niż talizman, maska, lustro czy pieczęć. Różnica polega na tym, że jest to obiekt temporalny, rozpisany w zdarzeniu, w którym ciało słyszy własny ślad i dzięki temu może wejść z nim w bardziej świadomą relację. To właśnie czyni sonifikację tak obiecującą dla IndywiduAkcji: umożliwia przejście od niejasnego poczucia „coś się ze mną dzieje” do słyszalnej struktury, która może zostać rozpoznana, przyjęta, przepracowana i przekształcona. Ale i tu obowiązuje warunek etyczny: nie wolno absolutyzować sygnału. Biosygnał nie jest esencją osoby. Jest jedną z dróg dostępu do jej aktualnej organizacji. Dobrze zaprojektowany psychoperformans z sonifikacją pozostawia przestrzeń na ambiwalencję, na interpretację, na ciszę, na błąd, na to, że ciało nie zawsze mówi jednym językiem. Właśnie dlatego sonifikacja w tej książce zostaje przyjęta nie jako nowa dogmatyka, lecz jako subtelna technologia słyszalnego ucieleśnienia.

Ostateczny wniosek brzmi więc następująco: sonifikacja ciała, głosu i danych biologicznych może wejść do psychoperformansu jako jedna z najbardziej zaawansowanych technologii przejścia między tym, co niewidzialne i nieme, a tym, co uchwytne, słyszalne i możliwe do przemiany. Jej miejsce nie leży jednak w obietnicy pełnej przejrzystości organizmu, lecz w precyzyjnie dozowanym ujawnianiu tych procesów, które są rzeczywiście kluczowe dla danego planu sytuacyjnego. Dobrze użyta sonifikacja pomaga rozpoznać próg, odzyskać rytm, usłyszeć napięcie, wyprowadzić głos z cienia, uczynić ruch bardziej świadomym i powiązać ciało z decyzją. Źle użyta staje się hałasem danych, nową formą samonadzoru lub spektaklem technologicznym, który oddala człowieka od własnego doświadczenia. Psychoperformans wybiera pierwszy tor. Asymiluje z sonifikacji to, co najcenniejsze: zdolność do tworzenia pętli zwrotnej między organizmem a jego słyszalnym śladem. Odrzuca natomiast redukowanie osoby

do biometrii i każdą fantazję, że sama aparatura zastąpi pracę nad znaczeniem. W tej perspektywie sonifikacja okazuje się nie tylko narzędziem badawczym lub interfejsem, ale pełnoprawnym elementem sztuki działania: audialnym perfonemem, który może współkonstytuować przemianę, jeśli zostanie podporządkowany researchowi, funkcji, proporcji i etyce. To właśnie stanowi jej prawomocne miejsce w kompendium psychoperformansu.

Perspektywa HCI/UX i badań projektowych

Rozdział 54 wprowadza perspektywę HCI/UX i badań projektowych, ponieważ psychoperformans – rozumiany jako metoda planu sytuacyjnego – nie jest wyłącznie estetyką zdarzenia, lecz inżynierią relacji: między ciałem a narzędziem, między uwagą a środowiskiem, między protokołem działania a jego realnym wykonaniem w warunkach zmiennej percepcji, ryzyka i ograniczeń. Po rozdziale 53, który pokazał, że infrastruktury publikacji, transmisji i repozytoryjności wytwarzają własne ontologie obiegu, konieczne jest zejście do poziomu interakcji: tam, gdzie interfejs (w szerokim sensie) staje się polem negocjacji sprawczości, odpowiedzialności i bezpieczeństwa poznawczego. W tym ujęciu „interfejsem" bywa nie tylko ekran, lecz również obiekt–klucz, układ przestrzeni, procedura wejścia, rytm światła, rozkład dźwięku oraz organizacja mikrogestów, czyli cała warstwa, w której uczestnik przechodzi od intencji do działania i od działania do interpretacji.

HCI od początku było dyscypliną hybrydową: łączy ergonomię i human factors z psychologią poznawczą, projektowaniem interakcji, informatyką oraz badaniami społecznymi, a jego klasyczne tradycje – od kryteriów użyteczności i uczenia się interfejsu u Bena Shneidermana, przez heurystyki Jakoba Nielsena, po koncepcje modeli mentalnych, błędów i odzyskiwania kontroli w ujęciu Dona Normana – wyposażyły świat projektowania w język analizy, który da się przełożyć na praktykę psychoperformansu bez redukowania jej do „użyteczności". W psychoperformansie nie chodzi o to, by działanie było „łatwe", lecz by było czytelne w swoich progach, by pozostawało rozliczalne w swoich konsekwencjach oraz by nie wymuszało uczestnictwa poprzez niejawne mechanizmy presji. Różnica między affordance (James J. Gibson) a signifier (Norman) pozwala tu precyzyjnie opisać, czy obiekt–klucz „daje się użyć" i czy jego użycie jest etycznie komunikowane, a nie wyciągane z uczestnika w drodze domysłów, wstydu lub ryzyka społecznego. Pojęcia takie jak sprzężenie zwrotne, feedforward, ograniczenia, mapowanie, „gulf of execution" i „gulf of evaluation" stają się w tej perspektywie narzędziami opisu progów w planie sytuacyjnym: gdzie dokładnie uczestnik traci orientację, gdzie odzyskuje sprawczość, gdzie rośnie obciążenie poznawcze i w jakim punkcie należy zaprojektować bezpieczną możliwość przerwania.

Jednocześnie HCI od dawna podważa iluzję, że interakcję da się w pełni opisać jako relację człowiek–narzędzie w próżni. Lucy Suchman, rozwijając krytykę „planów" w działaniu sytuowanym, pokazała, że ludzkie wykonywanie procedur jest zawsze negocjacją z kontekstem, a „plan" jest raczej zasobem interpretacji niż deterministyczną mapą czynności; w psychoperformansie to rozpoznanie jest fundamentalne, bo plan sytuacyjny nie może udawać, że jest algorytmem o stałym wyjściu. Edwin Hutchins, opisując distributed cognition, przesunął analizę z głowy jednostki na układ społeczno-materialny, w którym poznanie jest rozproszone pomiędzy ludzi, artefakty, notacje, rytmy i środowiska zapewniające pamięć zewnętrzną; w psychoperformansie odpowiada temu sposób, w jaki obiekt–klucz, światło, dźwięk i organizacja

przestrzeni współprodukują sens bez konieczności jego werbalizacji. Te tradycje, bliskie również myśleniu STS i teorii infrastruktury (Bruno Latour, Susan Leigh Star), pozwalają opisać psychoperformans jako projektowanie układów sprawczych, w których agencyjność nie jest wyłączną własnością „autora", lecz emerguje z relacji między ludźmi i rzeczami, z ograniczeń i możliwości środowiska oraz z reguł instytucjonalnych.

Badania projektowe, zwłaszcza w odmianie design research i research-through-design (Christopher Frayling, Nigel Cross), dostarczają psychoperformansowi języka, w którym prototyp, iteracja i test nie są zdradą „autentycznego gestu", tylko metodą dochodzenia do stabilnych progów w sytuacji niepewności. Donald Schön, opisując reflective practitioner, sformułował model projektowania jako dialogu z materiałem i sytuacją, a nie jako wykonania uprzednio doskonałej koncepcji; to dokładnie odpowiada logice planu sytuacyjnego, który ulega korektom pod wpływem realnych reakcji środowiska i uczestników. Bill Buxton i tradycje szkicowania oraz prototypowania w interakcji uczyły, że wczesne, celowo niepełne modele są narzędziem poznania, a nie „błędem jakości"; w psychoperformansie analogicznie, wstępne wersje obiektów–kluczy, układów światła czy warstw dźwiękowych mogą pełnić rolę prototypów relacji, zanim zostaną domknięte w stabilniejszym rytuale. W tym rozdziale konsekwentnie zakładamy, że metoda psychoperformansu jest kompatybilna z rygorem projektowym, ale wymaga innego kryterium jakości niż klasyczna produktywność: kryterium stanowi bezpieczeństwo poznawcze, etyczna jawność progów oraz możliwość krytycznego audytu.

W tym miejscu pojawia się UX jako pole sporów o to, czy projektowanie doświadczeń jest emancypacyjne czy eksploatacyjne. Tradycja persuasive technology (B. J. Fogg) i ekonomia uwagi pokazały, że interfejs może modulować zachowanie bez jawnego przymusu, a dyskusje o dark patterns unaoczniły, jak łatwo projektowanie staje się narzędziem manipulacji. Psychoperformans, który operuje na afekcie, uwadze i progach percepcji, musi więc wprost odróżnić projektowanie doświadczenia od projektowania przymusu: nie może polegać na niejawnej presji, na wytwarzaniu zależności, na zawstydzaniu ani na celowym zaciemnianiu zasad uczestnictwa. Równolegle rozwój embodied interaction (Paul Dourish) oraz nurtów somaestetyki i soma design (Richard Shusterman, Kristina Höök) umożliwia precyzyjne myślenie o ciele jako interfejsie, o doznaniu jako danych fenomenologicznych oraz o tym, że projektowanie dotyczy także napięć, oddechu, rytmu i propriocepcji; w psychoperformansie to kluczowe, bo kanał gestu i obiektu nie jest metaforą, tylko materialnym mechanizmem przejścia. W konsekwencji rozdział 54 będzie pracował na przecięciu ergonomii poznawczej, projektowania interakcji i krytyki politycznej interfejsu, aby opisać, jak plan sytuacyjny utrzymuje sprawczość uczestnika, zamiast ją ukrycie przejmować.

W ujęciu systemowym psychoperformans może zostać potraktowany jako specyficzna architektura interakcji człowiek–narzędzie–środowisko, w której projektuje się nie tylko zadania, lecz również progi interpretacyjne, warunki domknięcia oraz procedury bezpieczeństwa. W human factors i badaniach ryzyka (James Reason, Jens Rasmussen) stale powraca teza, że katastrofy i nadużycia biorą się z konfiguracji systemu, a nie z „win" pojedynczych użytkowników; w psychoperformansie analogicznie, przeciążenie lub niepożądana eskalacja są zwykle skutkiem źle zaprojektowanego środowiska interakcji, nie „braku wrażliwości" uczestnika. Z tego powodu rozdział 54 układa się w trzy osie: 54.1 skoncentruje się na modelowaniu relacji człowiek–narzędzie–środowisko i na tym, jak obiekt–

klucz działa jako interfejs materialny; 54.2 przejdzie do projektowania doświadczeń i bezpieczeństwa poznawczego jako kryterium jakości planu sytuacyjnego; 54.3 domknie perspektywę przez partycypację i współtworzenie, odwołując się do tradycji participatory design (Pelle Ehn, Jesper Simonsen, Toni Robertson) oraz do problemu, kto ma prawo współprojektować progi i kto ponosi koszty ich działania. W rezultacie psychoperformans zostanie tu rozpoznany jako metoda projektowania sytuacji, która ma ambicję jednocześnie estetyczną, poznawczą i etyczną, a jej rygor nie polega na „kontroli nad uczestnikiem", lecz na jawności mechanizmów i na rozliczalnej odpowiedzialności za ich skutki.

54.1. Interakcje człowiek–narzędzie–środowisko

Podrozdział 54.1 porządkuje psychoperformans jako architekturę interakcji człowiek–narzędzie–środowisko, w której „narzędzie" nie ogranicza się do urządzeń technicznych, lecz obejmuje obiekt–klucz, układ przestrzeni, reżimy światła i dźwięku oraz procedury wejścia i wyjścia. W klasycznych tradycjach HCI i ergonomii poznawczej interakcja bywała opisywana jako pętla percepcja–decyzja–działanie, jednak w psychoperformansie ta pętla jest poszerzona o progowość i o wielokanałowość: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt tworzą sprzężony ekosystem bodźców, znaczeń i oporów materialnych. Nie ma tu „czystego użytkownika" ani „czystego interfejsu", ponieważ sytuacja jest zawsze osadzona w kontekstach społecznych i instytucjonalnych, a poznanie jest współprodukowane przez artefakty, normy oraz mikroinfrastruktury miejsca. Psychoperformans rozpoznaje te zależności nie jako tło, lecz jako materiał metody, dlatego modelowanie interakcji musi obejmować zarówno to, co uczestnik robi, jak i to, co sytuacja robi z uczestnikiem.

Najbardziej fundamentalnym narzędziem konceptualnym dla tego ujęcia pozostaje ekologiczna psychologia Jamesa J. Gibsona, a zwłaszcza pojęcie affordance, czyli realnych możliwości działania oferowanych przez środowisko organizmowi o określonych kompetencjach sensomotorycznych. W duchu Gibsona obiekt–klucz nie jest znakiem „do interpretacji", tylko układem własności materialnych, które zapraszają do określonych czynności: chwycenia, przesunięcia, uderzenia, ukrycia, odwrócenia, związania, odsłonięcia, rozmontowania lub wystawienia na światło. Donald Norman, przenosząc affordances do języka projektowania, podkreślał jednak różnicę między możliwościami działania a ich komunikowaniem; w praktyce psychoperformansu oznacza to konieczność rozróżnienia między tym, co obiekt realnie umożliwia, a tym, co uczestnik rozpoznaje jako „dozwolone" i „bezpieczne" w danej sytuacji. Z tego wynika kluczowy warunek etyczny: psychoperformans nie może opierać się na pułapkach interpretacyjnych ani na przymusie społecznym wynikającym z niejasności interfejsu, bo wówczas próg nie jest progiem transformacji relacji, lecz progiem zawstydzenia i utraty sprawczości. Projektowanie planu sytuacyjnego w perspektywie HCI wymaga więc jawnych signifiers, ograniczeń i sprzężeń zwrotnych, aby uczestnik mógł ocenić konsekwencje działania i odzyskać kontrolę, gdy pojawi się błąd.

W klasycznym języku Donalda Normana różnica między „gulf of execution" a „gulf of evaluation" pozwala uchwycić, gdzie psychoperformans najczęściej generuje ryzyko. Pierwsza szczelina dotyczy przejścia od intencji do działania: uczestnik może mieć intencję, ale nie wiedzieć, jak ją wykonać w danym układzie obiektów, światła i norm społecznych. Druga dotyczy przejścia od działania do rozumienia skutku: uczestnik może wykonać gest na obiekcie–

kluczu, ale nie być w stanie odczytać, czy próg został przekroczony, czy nastąpiła zmiana relacyjna, czy tylko pojawił się hałas i niepewność. W psychoperformansie te szczeliny nie są jedynie problemem „użyteczności", lecz problemem jakości metodologicznej: jeżeli uczestnik nie potrafi rozpoznać progów, sytuacja staje się nieaudytowalna, a więc traci status praktyki rozliczalnej i krytykowalnej. W konsekwencji plan sytuacyjny powinien zawierać nie tylko sekwencję czynności, lecz również projekt „czytelności progów": minimalne wskaźniki przejścia, minimalne formy informacji zwrotnej oraz mechanizmy bezpiecznego wycofania się z interakcji bez sankcji symbolicznej.

Perspektywa działania sytuowanego Lucy Suchman dodatkowo radykalizuje to rozumienie, pokazując, że plan nie determinuje wykonania, a rzeczywiste działanie jest negocjacją z kontekstem. W psychoperformansie ta teza jest szczególnie istotna, bo plan sytuacyjny nie jest algorytmem, lecz strukturą, która ma działać w warunkach zmiennej percepcji, zmiennego afektu i zmiennej dynamiki grupy. Każda interakcja z obiektem–kluczem odbywa się w polu interpretacji ustanowionym przez instytucję, architekturę, normy ciszy i hałasu, a także przez historycznie ukształtowane reżimy zachowania ciała w przestrzeni publicznej. Z tego powodu projektowanie interakcji w psychoperformansie wymaga myślenia o „prawach sytuacji" równie mocno jak o właściwościach obiektu: nie wystarczy, że obiekt jest chwytliwy i rezonansowy, jeśli sytuacja społeczna blokuje możliwość chwytu i rezonansu poprzez lęk przed oceną albo przez niejasność reguł. Tym samym interfejs psychoperformansu jest zawsze interfejsem społecznym, a nie tylko materialnym.

Warto w tym miejscu przejść od modelu „użytkownika" do modelu poznania rozproszonego Edwina Hutchinsa, w którym kompetencja i sens nie mieszczą się w pojedynczej głowie, lecz są rozdzielone między ludzi, artefakty, znaki, rytmy i środowisko. Psychoperformans projektuje właśnie takie układy: obiekt–klucz jest zewnętrzną pamięcią i zewnętrznym operatorem, światło bywa sygnałem stanu, dźwięk bywa wskaźnikiem granicy, a mikrogesty stają się notacją przejścia, nawet gdy nie są werbalizowane. W języku HCI można to opisać jako system, w którym informacja jest zakodowana w dystrybucji bodźców i w ograniczeniach działania, a nie w instrukcji słownej; w języku teorii aktywności, rozwijanej od Lwa Wygotskiego i Aleksieja Leontjewa po Yrjö Engeströma, można mówić o mediacji artefaktami oraz o tym, że narzędzie rekonfiguruje samą strukturę działania i motywu. Psychoperformans, jeśli ma być rozpoznany jako metoda, powinien umieć opisać, jaki „układ aktywności" wytwarza: jakie są reguły, jaka jest wspólnota, jaki jest podział ról, jakie są artefakty pośredniczące oraz jakie napięcia (sprzeczności) uruchamia i w jaki sposób te napięcia są rozwiązywane progowo, a nie przemocowo.

Z perspektywy embodied interaction Paula Dourisha oraz szerzej z perspektyw poznania ucieleśnionego i enaktywnego, kojarzonych z Francisco Varelą, Evanem Thompsonem i Eleanor Rosch, interakcja nie jest „sterowaniem" światem przez abstrakcyjne symbole, lecz ustanawianiem sensu poprzez sprzężenia sensomotoryczne. W psychoperformansie ta zasada działa wprost: znaczenie nie powstaje wyłącznie w narracji słownej, lecz w relacji dotyku, ciężaru, oporu, rytmu i mikroczasowości. Obiekt–klucz staje się interfejsem propriocepcyjnym i haptycznym, a środowisko – interfejsem afektywnym, ponieważ światło i dźwięk modulują pobudzenie, orientację i poczucie bezpieczeństwa. W tym ujęciu projektowanie interakcji oznacza projektowanie warunków, w których uczestnik może wytworzyć stabilną pętlę sensomotoryczną, bez przeciążenia i bez utraty możliwości zatrzymania. Dlatego w

psychoperformansie interakcja jest jednocześnie epistemiczna i regulacyjna: prowadzi do wytworzenia wiedzy relacyjnej oraz do regulacji stanu poprzez reorganizację uwagi i działania w przestrzeni.

Jeżeli do tego dołożyć aparat STS i socjologii technologii, to interakcja człowiek–narzędzie–środowisko przestaje być trójką równych elementów, a staje się siecią relacji i delegacji sprawczości. Bruno Latour w teorii aktora-sieci akcentował, że artefakty nie są biernymi narzędziami, tylko aktantami w sieciach praktyk, ponieważ „wymuszają", „pozwalają", „blokują" i „kierują" działaniem, a Susan Leigh Star pokazywała, że infrastruktury ustanawiają normy właśnie poprzez swoją pozorną przezroczystość. Psychoperformans może i powinien wykorzystać tę wiedzę, ponieważ plan sytuacyjny jest w istocie projektowaniem delegacji: część sprawczości jest delegowana na obiekt–klucz, część na architekturę przestrzeni, część na rytm światła i dźwięku, a część na reguły instytucji lub wspólnoty. Wysoki poziom metodologiczny polega na tym, aby te delegacje były jawne i rozliczalne, czyli aby było wiadomo, gdzie leży odpowiedzialność za efekt oraz w jakim punkcie uczestnik ma realną możliwość odmowy, korekty lub przerwania. Bez tej jawności interakcja staje się „czarną skrzynką", a psychoperformans traci krytyczność, stając się albo estetyczną atrakcją, albo manipulacją.

Jeżeli 54.1 ma być użyteczne metodologicznie, trzeba przejść od ram teoretycznych do mechaniki interakcji, czyli do tego, jak psychoperformans projektuje pętle sterowania, progi błędu i odzyskiwania sprawczości w warunkach zmiennej percepcji oraz zmiennego afektu. W HCI i human factors klasycznym punktem wyjścia jest rozróżnienie między systemami o niskiej tolerancji błędu i wysokiej tolerancji błędu, a także między interfejsami, które ukrywają stan systemu, i interfejsami, które stan systemu ujawniają. Psychoperformans, jeśli chce pozostać praktyką odpowiedzialną, powinien konsekwentnie projektować interakcję tak, aby stan sytuacji był czytelny, aby działania były odwracalne albo przynajmniej możliwe do domknięcia bez kary, oraz aby krytyczne progi (przeciążenie, zawstydzenie, eskalacja konfliktu) miały z góry przewidziane procedury deeskalacji. W języku Donalda Normana oznacza to projektowanie constraints, mapping i feedback, przy czym w psychoperformansie feedback ma charakter wielokanałowy: może być dźwiękowy, świetlny, kinestetyczny, społeczny, a nawet materialny w sensie oporu obiektu–klucza.

Jednym z najbardziej precyzyjnych narzędzi opisu jest tutaj feedforward, czyli informacja uprzedzająca, co się stanie, zanim uczestnik wykona czynność. W klasycznych systemach interakcji feedforward realizuje się poprzez podpowiedzi interfejsu, animacje, stan aktywny elementu lub sygnały haptyczne; w psychoperformansie feedforward może być realizowany przez układ obiektu–klucza, przez jego widoczne właściwości materialne i „zaproszenia" do działania, ale także przez subtelne sygnały środowiskowe: zmianę światła, przesunięcie dźwięku w panoramie, pojawienie się wyraźniejszego rytmu, zmianę odległości społecznej. Różnica jest zasadnicza: uczestnik nie powinien „zgadywać" reguł interakcji, bo zgadywanie jest obciążeniem poznawczym i generuje presję wstydu, a presja wstydu jest jednym z najbardziej toksycznych mechanizmów w sytuacji performatywnej. Z tego powodu feedforward w planie sytuacyjnym jest mechanizmem etycznym: redukuje asymetrię kompetencyjną między osobami obeznanymi z performansem a osobami, które wchodzą w sytuację bez kapitału kulturowego i bez wyrobionych nawyków.

Z perspektywy human factors kluczowe jest także rozróżnienie między błędami wykonania a błędami zamiaru. James Reason, analizując ludzkie błędy w systemach złożonych, wskazywał, że część błędów wynika z lapsusów i potknięć (slips i lapses), a część z błędnych modeli mentalnych (mistakes). W psychoperformansie oba typy błędu mają wagę progową: slip może uruchomić niepożądany efekt społeczny, jeśli system jest „kruchy", natomiast mistake może uruchomić lawinę niepewności, jeśli uczestnik źle rozumie reguły. Projektowanie interakcji w psychoperformansie powinno więc dążyć do odporności (resilience): do takiej konstrukcji sytuacji, w której drobne błędy nie generują katastrofy relacyjnej, a błędne interpretacje mogą być skorygowane bez upokorzenia i bez spektaklu. W praktyce oznacza to projektowanie redundancji sygnałów (ten sam próg jest komunikowany przez więcej niż jeden kanał), projektowanie łagodnych przejść zamiast gwałtownych skoków oraz projektowanie „bezpiecznych stanów", do których można wrócić, gdy sytuacja zaczyna się destabilizować.

W psychoperformansie szczególną rolę odgrywa obiekt–klucz jako interfejs materialny, a więc jako element, który łączy affordance z oporem i z ryzykiem. Materia obiektu wytwarza feedback kinestetyczny: ciężar, tarcie, sprężystość, kruchość, temperaturę, fakturę, a także soniczność wynikającą z tarcia i rezonansu. W HCI takie sprzężenia traktuje się jako dane interakcji, nie jako „efekt uboczny", bo to one stabilizują pętlę sensomotoryczną; w psychoperformansie to sprzężenie jest równocześnie epistemiczne, ponieważ buduje poczucie realności działania i redukuje ryzyko czysto symbolicznej teatralizacji. Jednocześnie obiekt–klucz jest miejscem ryzyka: może wywołać lęk przed zniszczeniem, przed śmiesznością, przed naruszeniem norm instytucjonalnych, a w warunkach grupowych także przed przekroczeniem niejawnych granic. Dlatego projektowanie obiektu–klucza w perspektywie 54.1 wymaga myślenia o „tolerancji na nieumiejętność": obiekt powinien być używalny na wiele sposobów, a jego „prawidłowość" nie może zależeć od wąskiej kompetencji, bo w przeciwnym razie interakcja staje się selekcyjna i wykluczająca.

W kognitywistyce i neuropsychologii uwagi wprowadza się pojęcia obciążenia poznawczego, pamięci roboczej oraz kosztów przełączania uwagi; w projektowaniu interakcji oznacza to konieczność minimalizowania jednoczesnych wymagań w momentach progowych. Psychoperformans, operując na wielokanałowości, ma wbudowane ryzyko przeciążenia, jeśli wszystkie kanały będą generowały silne bodźce jednocześnie. Z perspektywy 54.1 można to opisać jako konieczność projektowania hierarchii kanałów w czasie: w momentach wejścia dominują jedne sygnały, w momentach pracy inne, w momentach domknięcia jeszcze inne. To nie jest tylko decyzja estetyczna, lecz ergonomiczna i etyczna, bo przeciążenie sensoryczne i poznawcze nie jest „ciekawym efektem", lecz realnym kosztem dla uczestnika. Pojęcia takie jak attentional capture, habituation, masking czy sensory gating pozwalają nazwać, dlaczego pewne układy bodźców są destabilizujące i dlaczego inne pozwalają utrzymać kontrolę; plan sytuacyjny powinien tę wiedzę wykorzystywać po to, aby progi były projektowane jako zmiany relacji, a nie jako bombardowanie bodźcami.

W tym miejscu warto uwzględnić perspektywę soma design i somaestetyki, gdzie projektowanie doświadczenia zaczyna się od precyzyjnej pracy z doznaniem. Kristina Höök, rozwijając soma design w HCI, wskazywała, że ciało jest jednocześnie medium percepcji i medium znaczenia, a projektowanie powinno dotyczyć jakości doznania, jego rozkładu w czasie oraz jego etycznej ramy. Psychoperformans, w którym gest i obiekt są fundamentalne, może potraktować soma design jako metodologiczną dyscyplinę: projektuje się nie tylko „co się robi",

ale „jak to się czuje” i „jakie to ma skutki dla relacji z innymi”. W praktyce interakcyjnej oznacza to projektowanie intensywności, czasu trwania i możliwości przerwania, a także projektowanie „bezpiecznych mikrorutyn” odzyskiwania kontroli: krótkich procedur, które pozwalają zredukować pobudzenie i wrócić do czytelnego stanu systemu.

Jeżeli spojrzeć na psychoperformans jako system, to w logice teorii aktywności Yrjö Engeströma interakcja jest zawsze mediowana narzędziami i regułami, a sprzeczności systemu ujawniają się jako napięcia w działaniu. W psychoperformansie sprzeczność może pojawić się między regułą instytucji a regułą obiektu–klucza, między potrzebą ciszy a potrzebą soniczności, między intencją indywidualną a dynamiką grupy; projektowanie interakcji polega wówczas na tym, by sprzeczności nie rozwiązywać przemocą ani wyparciem, tylko progowo: poprzez ustanowienie procedury przejścia, która pozwala zmienić reguły bez katastrofy. Taki opis wprost łączy HCI z metodą psychoperformansu: plan sytuacyjny jest narzędziem transformacji systemu aktywności, a interakcja jest miejscem, gdzie ta transformacja ma się wydarzyć w sposób rozliczalny.

Domknięcie 54.1 wymaga nazwania psychoperformansu jako szczególnego typu systemu interakcyjnego, w którym projektowanie nie dotyczy tylko „obsługi” narzędzia, lecz projektowania progów sprawczości, odpowiedzialności i bezpieczeństwa w sprzężeniu człowiek–narzędzie–środowisko. Ostatecznie chodzi o to, by interakcja nie była ani „udogodnieniem”, ani „pułapką”, lecz jawnie zbudowaną strukturą przejścia, która pozwala uczestnikowi utrzymać orientację, kontrolę i możliwość odmowy, a jednocześnie pozwala sytuacji wytworzyć realny efekt relacyjny. W języku HCI oznacza to, że jakość psychoperformansu można opisać parametrami typowymi dla projektowania, ale przepisanymi na cele metody: czytelność stanu, przewidywalność skutków, odzyskiwalność po błędzie, tolerancja na niekompetencję, odporność na przeciążenie, jawność delegacji sprawczości oraz rozdzielenie reżimów doświadczenia i dokumentacji.

Pierwszym wnioskiem jest konieczność projektowania interakcji jako pętli sterowania, w której uczestnik otrzymuje wystarczającą informację zwrotną, aby móc korygować działanie bez eskalacji. Sprzężenia zwrotne w psychoperformansie nie są wyłącznie „komunikatami”, lecz materialnymi i afektywnymi wskaźnikami stanu: opór obiektu–klucza, zmiana jakości światła, przesunięcie sceny dźwiękowej, tempo gestów grupy, a nawet cisza jako wskaźnik granicy. W klasycznych ujęciach projektowych ta wielokanałowość bywa traktowana jako problem złożoności, ale w psychoperformansie jest ona zasobem, o ile jest uporządkowana w czasie i hierarchii. Oznacza to praktykę projektowania, w której nie wszystkie kanały krzyczą jednocześnie: plan sytuacyjny powinien dyrygować intensywnością i kolejnością sygnałów, tak aby progi były rozpoznawalne, a nie tylko odczuwalne.

Drugim wnioskiem jest uznanie błędu i odchylenia za wbudowane właściwości sytuacji, a nie za odstępstwo od „idealnej wersji”. W human factors i analizach ryzyka, rozwijanych m.in. przez Jamesa Reasona i Jensa Rasmussena, kluczowa jest idea systemowej odporności: projektuje się tak, by drobne błędy nie prowadziły do katastrofy, a uczestnik mógł wrócić do stabilnego stanu bez sankcji. Psychoperformans powinien przejąć tę logikę wprost: każdy próg powinien mieć „bezpieczne wyjście”, każdy gest powinien mieć wariant minimalny, a każda interakcja z obiektem–kluczem powinna dopuszczać wiele sposobów wykonania bez natychmiastowego osądu. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny zawiera procedury deeskalacji, mikrorutyny

przywracania orientacji oraz zasady, które redukują presję społeczną, szczególnie w sytuacjach grupowych, gdzie ryzyko zawstydzenia jest wysokie. Odporność nie jest tu cechą techniczną, tylko etyczną: chroni podmiotowość uczestnika.

Trzecim wnioskiem jest konieczność traktowania obiektu–klucza jako interfejsu o własnej polityce. Obiekt w psychoperformansie nie jest dekoracją i nie jest jedynie „narzędziem ekspresji", lecz materialnym operatorem, który deleguje sprawczość, a więc wprowadza ukrytą normatywność. Teoria aktora-sieci Bruno Latoura oraz analizy infrastrukturalne Susan Leigh Star uczą, że artefakty stabilizują normy poprzez to, co umożliwiają i czego nie umożliwiają, a więc przez affordance i constraints. W konsekwencji obiekt–klucz powinien być projektowany i dobierany z uwzględnieniem jego polityki: czy zaprasza do dominacji, czy do współdziałania, czy do kruchości, czy do przemocy, czy do ryzyka nieodwracalności. Jeżeli obiekt wymusza nieodwracalny gest, próg przestaje być bezpieczny; jeżeli obiekt wymusza performatywne ujawnienie w przestrzeni publicznej, próg może stać się przymusem; jeżeli obiekt jest zbyt hermetyczny w swoich signifiers, próg staje się selekcją kompetencyjną. Z tego powodu metodologia 54.1 domaga się, by obiekt–klucz był czytelny jako interfejs: powinien wspierać feedforward, powinien dawać feedback i powinien pozwalać na korektę.

Czwartym wnioskiem jest uznanie środowiska za współinterfejs, a więc za element, który może albo wspierać poznanie, albo je destabilizować. W podejściach ucieleśnionych i enaktywnych, rozwijanych przez Francisco Varelę i Evana Thompsona, sens jest wytwarzany w sprzężeniu, a nie w abstrakcji; w soma design Kristiny Höök projektuje się jakości doznania, a nie tylko funkcje. Psychoperformans musi to przejąć jako rygor: projektowanie progu jest projektowaniem jakości środowiska, jego rytmów, jego gęstości bodźców, jego możliwości ciszy, jego możliwości przerwania. W tym sensie interakcja człowiek–narzędzie–środowisko jest zawsze interakcją afektywną i regulacyjną, a więc jej jakość nie da się ocenić wyłącznie po „wyniku", tylko po tym, czy uczestnik zachował zdolność do autoregulacji i do refleksji. To domyka wątek bezpieczeństwa poznawczego, który w następnym podrozdziale stanie się osią centralną.

Piątym wnioskiem jest konieczność odróżnienia projektowania doświadczeń od projektowania manipulacji. HCI i UX w ostatnich dekadach ujawniły, że interfejs może być narzędziem perswazji i sterowania zachowaniem, a dyskurs o dark patterns pokazał, jak łatwo projektowanie przechodzi w eksploatację. Psychoperformans, ponieważ pracuje na uwadze i afekcie, musi przyjąć zasadę antymanipulacyjną: progi muszą być jawne, warunki uczestnictwa czytelne, a mechanizmy odzyskiwania kontroli realne. Interakcja nie może wymuszać „intymności", „otwarcia" ani „udziału"; może natomiast oferować strukturę, w której udział jest decyzją, a nie konsekwencją presji środowiskowej. Ta różnica decyduje o etycznej jakości metody w kontekście projektowania.

Domknięcie 54.1 można więc ująć jako definicję roboczą: psychoperformans w perspektywie HCI jest projektowaniem progowych pętli interakcji, w których obiekt–klucz działa jako materialny interfejs, a środowisko jako współinterfejs afektywny i poznawczy; jakość metody mierzy się czytelnością progów, odpornością na błąd, możliwością odzyskiwania sprawczości oraz jawnością delegacji sprawczości na narzędzie i infrastrukturę. To przygotowuje bezpośrednio przejście do 54.2, gdzie kryterium „bezpieczeństwa poznawczego" stanie się nie dodatkiem, lecz centralnym parametrem projektowania doświadczeń: jak projektuje się

sytuacje, które uruchamiają intensywność, ale nie uruchamiają przemocy; jak stabilizuje się orientację, gdy praktyka ma działać w warunkach niepewności; oraz jak buduje się etyczne ramy doświadczenia bez redukowania psychoperformansu do narzędziowej terapii albo do platformowej inżynierii uwagi.

54.2. Projektowanie doświadczeń i bezpieczeństwo poznawcze

W psychoperformansie projektowanie doświadczeń nie może być rozumiane jako „aranżacja atrakcji", lecz jako inżynieria warunków, w których uczestnik utrzymuje orientację poznawczą, sprawczość i możliwość odmowy, nawet wtedy, gdy sytuacja operuje intensyfikacją uwagi, afektu i relacji. W tym sensie bezpieczeństwo poznawcze nie jest kategorią psychologicznego komfortu ani obietnicą braku dyskomfortu, lecz parametrem systemowym, opisującym, czy układ bodźców, reguł i interfejsów nie wymusza przeciążenia, nie eskaluje niepewności do poziomu dezorganizacji oraz nie produkuje ukrytej przemocy interpretacyjnej. W tradycjach HCI i ergonomii poznawczej bezpieczeństwo to wiąże się z czytelnością stanu, możliwością przewidywania skutków, odpornością na błąd, utrzymaniem kontroli nad tempem oraz z redukcją kosztów przełączania uwagi, przy czym w psychoperformansie kryteria te muszą zostać rozszerzone o progowość i wielokanałowość. Doświadczenie jest tu projektowane nie jako liniowa ścieżka „użytkownika", ale jako pole przejść, w którym obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt mogą stać się równocześnie narzędziem poznania i źródłem przeciążenia; to właśnie dlatego „bezpieczeństwo poznawcze" jest w psychoperformansie kategorią centralną, a nie asekuracyjną.

Warto od razu odróżnić bezpieczeństwo poznawcze od pojęcia bezpieczeństwa psychologicznego w sensie badań organizacyjnych Amy Edmondson, gdzie chodzi o warunki zabierania głosu, podejmowania ryzyka i popełniania błędów bez sankcji społecznej. Psychoperformans potrzebuje takiego wymiaru społecznego, lecz nie może się do niego redukować, ponieważ jego główną materią jest sprzężenie percepcji, afektu i działania w środowisku, a więc obszar, w którym ryzyko powstaje nie tylko z relacji międzyludzkich, lecz także z konfiguracji bodźców i z architektury interfejsu. Bezpieczeństwo poznawcze w tym rozdziale dotyczy przede wszystkim tego, czy uczestnik jest w stanie utrzymać spójny model sytuacji, nie popadając w poznawczą dezorientację; czy potrafi odróżnić elementy „obowiązujące" od elementów opcjonalnych; czy ma dostęp do sygnałów, które pozwalają mu ocenić, gdzie jest próg intensywności oraz gdzie jest dostępny próg wycofania. Innymi słowy, chodzi o taką konstrukcję planu sytuacyjnego, w której dyskomfort – jeśli się pojawia – pozostaje rozpoznawalny i regulowalny, a nie staje się pułapką.

W ergonomii poznawczej i psychologii uwagi istnieje rozbudowany aparat pojęciowy, który pozwala precyzyjnie opisywać, skąd biorą się przeciążenia i dlaczego pewne układy doświadczenia destabilizują orientację. Donald Broadbent i późniejsze modele selekcji uwagi, Daniel Kahneman ze swoją koncepcją ograniczonych zasobów, a także teoria obciążenia poznawczego Johna Swellera pokazują, że nie ma „nieskończonej pojemności" dla bodźców, instrukcji i znaczeń; przeciążenie jest zatem nie moralnym niedostatkiem uczestnika, lecz skutkiem projektowym. W zastosowaniach inżynieryjnych klasyczne są modele wielozasobowe Christophera Wickensa, wskazujące, że obciążenia sumują się różnie w zależności od modalności, kodu i etapu przetwarzania; psychoperformans, jako praktyka wielokanałowa,

musi tę wiedzę traktować jak podstawę. Gdy w jednym momencie nakłada się silny kontrast świetlny, gęsty materiał dźwiękowy, szybka zmiana gestów i dodatkowo wymaganie interpretacji słownej, powstaje nie tylko „intensywność artystyczna", ale realny koszt przełączania i rozszczelnienie modelu sytuacji; w konsekwencji próg przestaje być progiem transformacji, a staje się progiem utraty orientacji.

Projektowanie doświadczeń w psychoperformansie wymaga więc komponowania nie tylko treści, lecz także dynamiki obciążenia w czasie, czyli dramaturgii poznawczej. W praktyce oznacza to projektowanie faz, w których dominują różne kanały, oraz świadome wprowadzanie okresów „niskiej gęstości" bodźców, które pełnią funkcję stabilizującą i pozwalają zrekonstruować sens sytuacji. W tym kontekście użyteczne jest pojęcie sytuacyjnej świadomości (situational awareness) Micy Endsley, rozwijane w lotnictwie i systemach wysokiego ryzyka: chodzi o percepcję elementów środowiska, zrozumienie ich znaczenia i projekcję ich przyszłego stanu. Psychoperformans nie jest kokpitem samolotu, ale problem jest strukturalnie analogiczny: uczestnik musi wiedzieć, co się dzieje, co to znaczy, i co prawdopodobnie wydarzy się za chwilę, aby móc podjąć decyzję o wejściu, kontynuacji lub wyjściu. Jeżeli plan sytuacyjny redukuje tę możliwość poprzez arbitralną tajemnicę, nagłe skoki intensywności lub niejawne reguły, doświadczenie traci bezpieczeństwo poznawcze, a sama metoda zaczyna przypominać mechanikę przymusu.

Szczególną kategorią jest tu niepewność interpretacyjna, która w sztuce bywa ceniona, ale w interakcji może stać się źródłem przemocy, jeśli jest nierównomiernie dystrybuowana. W HCI klasyczne jest rozróżnienie między niepewnością produktywną a niepewnością destrukcyjną: pierwsza zachęca do eksploracji, druga odbiera możliwość działania i zwiększa lęk przed błędem. Psychoperformans potrzebuje niepewności jako elementu progowego, jednak musi ją dawkować i osadzać w czytelnych ramach, tak aby uczestnik wiedział, które aspekty są otwarte, a które stanowią warunki bezpieczeństwa. W przeciwnym razie powstaje „ciemny interfejs" sytuacji, w którym uczestnik wykonuje gesty na ślepo, kierując się presją grupy lub autorytetem prowadzącego, co jest sprzeczne z etosem sprawczości, który psychoperformans deklaruje jako fundament. Dlatego bezpieczeństwo poznawcze oznacza tutaj jawność minimalnych reguł: gdzie jest granica intensywności, gdzie jest granica ekspozycji, jakie są sygnały zatrzymania oraz jak wygląda procedura domknięcia, jeśli ktoś nie chce kontynuować.

Na tym tle widać, że projektowanie doświadczeń w psychoperformansie musi być wprost antymanipulacyjne i antyekstrakcyjne, w sensie krytyki „architektury wyboru" i ekonomii uwagi. Tradycje persuasive technology B. J. Fogga oraz późniejsza debata o dark patterns w UX unaoczniły, że interfejsy potrafią prowadzić użytkownika do decyzji, których nie podjąłby w warunkach jawnej informacji; psychoperformans, pracujący na afekcie, jest na takie nadużycia szczególnie podatny. Bezpieczeństwo poznawcze wymaga więc, aby intensyfikacja nie była mylona z przymusem, a „prowadzenie" nie było mylone z manipulacją: uczestnik musi mieć realną możliwość nieuczestniczenia w określonej operacji, bez sankcji symbolicznej i bez utraty godności. W kategoriach projektowych oznacza to projektowanie czytelnych opcji, projektowanie odwracalności, projektowanie „miękkich wyjść" oraz projektowanie informacji uprzedzającej, a więc feedforward, nie tylko dla gestu na obiekcie–kluczu, ale także dla progu ekspozycji społecznej i progu ujawnienia prywatności.

Bezpieczeństwo poznawcze w psychoperformansie staje się kategorią praktyczną dopiero wtedy, gdy da się je operacjonalizować, czyli przełożyć na parametry projektowe i na procedury audytu planu sytuacyjnego. W HCI i w projektowaniu systemów wysokiej niezawodności istnieje tradycja myślenia o bezpieczeństwie jako o właściwości konfiguracji, a nie jako o intencji. Jens Rasmussen i Erik Hollnagel, opisując bezpieczeństwo w systemach złożonych, podkreślali, że ryzyko powstaje w miejscu, gdzie adaptacja ludzi do zmiennych warunków spotyka się z kruchością systemu; w psychoperformansie analogicznie, uczestnicy adaptują się do bodźców, do norm społecznych i do rytmów sytuacji, ale jeśli plan sytuacyjny jest „kruchy", drobne odchylenie generuje eskalację. W konsekwencji bezpieczeństwo poznawcze należy rozumieć jako zdolność sytuacji do utrzymania sensu i sprawczości w warunkach niepewności oraz jako zdolność do powrotu do stanu stabilnego po zaburzeniu. Ta definicja wprost łączy się z wcześniejszym wątkiem odporności na błąd z 54.1, ale przesuwa akcent z interakcji pojedynczego gestu na architekturę doświadczenia jako całość.

Operacjonalizacja zaczyna się od mapowania progów ryzyka. W psychoperformansie ryzyko poznawcze można rozłożyć na kilka typów: przeciążenie bodźcowe (zbyt wysoka gęstość sygnałów), przeciążenie interpretacyjne (zbyt wysoka niepewność znaczeń), przeciążenie społeczne (presja grupy, wstyd, ekspozycja), przeciążenie temporalne (zbyt szybkie tempo przejść) oraz przeciążenie proceduralne (niejasność reguł i brak możliwości wyjścia). Każdy typ ma swoje wskaźniki, które można wprowadzić do audytu planu sytuacyjnego jako pytania projektowe. Czy istnieją fazy niskiej gęstości bodźców, które umożliwiają rekonstrukcję orientacji? Czy niepewność interpretacyjna jest zrównoważona przez czytelność reguł bezpieczeństwa? Czy tempo przejść pozwala na decyzję, czy jedynie „porywa" uczestnika? Czy sytuacja zawiera mechanizmy, które neutralizują presję społeczną, a nie ją wykorzystują? Czy procedura wyjścia jest jawna i praktycznie wykonalna, czy tylko deklaratywna? Taki audyt nie redukuje psychoperformansu do checklisty, lecz pozwala utrzymać rygor metodologiczny: plan sytuacyjny staje się projektem, który można krytykować i poprawiać.

W ergonomii poznawczej i w HCI istnieje pojęcie przejrzystości stanu (visibility of system status), które jest jednym z fundamentów projektowania interfejsów. W psychoperformansie „stan systemu" nie jest stanem oprogramowania, lecz stanem sytuacji, a więc rozkładem ról, intensywności i progów. Bezpieczeństwo poznawcze wymaga, aby uczestnik mógł rozpoznać, czy jest w fazie wejścia, eksploracji, intensyfikacji, zawieszenia czy domknięcia, nawet jeśli nie jest to nazwane wprost słowami. Można to uzyskać przez sygnały wielokanałowe: zmianę jakości światła, zmianę gęstości dźwięku, zmianę położenia obiektu–klucza w przestrzeni, zmianę rytmu gestów. Jednak kluczowy jest tu wymóg spójności: jeżeli sygnały są sprzeczne, powstaje dezorientacja; jeśli sygnały są zbyt subtelne, orientację przejmie presja społeczna. Z punktu widzenia projektowania doświadczeń oznacza to, że psychoperformans powinien utrzymywać minimalne, powtarzalne markery progów, które są rozpoznawalne nawet w warunkach wysokiej intensywności.

Drugim fundamentem jest feedforward w skali doświadczenia, czyli informacja uprzedzająca o konsekwencjach przejścia na kolejny próg. W systemach interakcyjnych feedforward minimalizuje lęk przed nieznanym i redukuje obciążenie pamięci roboczej, ponieważ użytkownik nie musi symulować wielu scenariuszy naraz. W psychoperformansie feedforward może mieć postać prostych, nieintruzjiwnych sygnałów: zapowiedzi zmiany, wprowadzenia „okna decyzji", sygnału, że intensywność wzrośnie lub że pojawi się element ekspozycji

społecznej. Kluczowe jest, że feedforward nie jest „spoilerem”; jest mechanizmem etycznym, bo oddaje uczestnikowi prawo do decyzji przed progiem, a nie po progu. W praktyce projektowej oznacza to także unikanie „nagłych skoków” w tych aspektach, które są wysokokosztowe: ujawnienie prywatności, kontakt fizyczny, ekspozycja w grupie, nieodwracalne działania na obiekcie. Skoki intensywności mogą być elementem estetycznym, ale tylko wtedy, gdy istnieje równoległa struktura odzyskiwania kontroli.

Trzecim fundamentem jest projektowanie opcji wycofania i procedur deeskalacji jako wbudowanego elementu planu sytuacyjnego. W języku ergonomii i projektowania systemów mówi się o fault tolerance oraz o graceful degradation: system, gdy traci zasoby, powinien przechodzić do trybów mniej wymagających, a nie do trybów chaosu. Psychoperformans powinien posiadać analogiczną mechanikę: jeśli pojawiają się sygnały przeciążenia, sytuacja powinna móc przejść do fazy stabilizującej bez konieczności „przerwania performansu” w trybie awaryjnym. Taki tryb może polegać na redukcji bodźców, na wycofaniu ekspozycji społecznej, na przejściu do prostszych interakcji z obiektem–kluczem lub na ustanowieniu ciszy jako progu ochronnego. W wymiarze społecznym procedury deeskalacji powinny minimalizować wstyd: wycofanie nie może być narracyjnie oznaczone jako porażka. Tu widać, że bezpieczeństwo poznawcze jest jednocześnie bezpieczeństwem relacyjnym, ale jego narzędziem jest projekt, nie psychologiczna perswazja.

Czwartym fundamentem jest kontrola nad tempem i nad rytmem doświadczenia, a więc projektowanie czasu jako zasobu poznawczego. W modelach obciążenia poznawczego oraz w badaniach nad przełączaniem uwagi (task switching) wiadomo, że szybkie przejścia między zadaniami generują koszty i zwiększają liczbę błędów, a w warunkach stresu poznawczego te koszty rosną. Psychoperformans, jeśli ma działać progowo, powinien stosować rytm jako narzędzie stabilizacji: momenty intensyfikacji muszą być równoważone momentami konsolidacji, a tempo przejść musi zawierać „margines sterowalności”, czyli przestrzeń na decyzję i na korektę. Z perspektywy projektowej oznacza to świadome projektowanie „okien decyzji” przed progami wysokokosztowymi oraz projektowanie mikroprzerw, w których uczestnik może urealnić swoją orientację.

Piątym fundamentem jest odpowiedzialne projektowanie niepewności. Niepewność jest w sztuce zasobem, ale w doświadczeniu interakcyjnym bywa narzędziem dominacji, jeśli jest asymetrycznie dystrybuowana. W psychoperformansie bezpieczeństwo poznawcze wymaga, aby niepewność dotyczyła interpretacji i sensu, ale nie dotyczyła reguł bezpieczeństwa i prawa do wyjścia. Innymi słowy: można pozostawić otwartość znaczeń, ale nie wolno pozostawić otwartości granic. W języku HCI jest to różnica między eksploracją a przymusem: eksploracja zakłada, że użytkownik może się zatrzymać, cofnąć i wybrać; przymus zakłada, że użytkownik zostaje „przeprowadzony” bez zgody. Bezpieczeństwo poznawcze w psychoperformansie polega więc na tym, że progi sensu są otwarte, ale progi ryzyka są jawne.

Domknięcie 54.2 polega na sformułowaniu zasady metodologicznej, że bezpieczeństwo poznawcze jest równorzędnym kryterium jakości psychoperformansu, a nie „miękkim dodatkiem” do estetyki. W tej perspektywie plan sytuacyjny staje się projektem, który musi utrzymać dwie pozornie sprzeczne własności: zdolność do intensyfikacji i zdolność do ochrony sprawczości. Intensyfikacja bez ochrony przechodzi w przymus, a ochrona bez intensyfikacji przechodzi w neutralizację progów. Psychoperformans rozwiązuje tę sprzeczność nie poprzez

kompromis estetyczny, lecz poprzez projektowanie progów: takich przejść, które pozostają rozpoznawalne, regulowalne i audytowalne, nawet wtedy, gdy wchodzą w obszar wysokiej intensywności afektywnej i społecznej.

Wnioskiem pierwszym jest to, że bezpieczeństwo poznawcze wymaga jawności minimalnych reguł, ale nie wymaga redukcji niepewności interpretacyjnej. W psychoperformansie można utrzymać otwartość sensów, wieloznaczność symboli i niejednoznaczność relacji, o ile jednocześnie utrzymuje się jednoznaczność granic: granic ekspozycji, granic dotyku, granic nieodwracalności, granic prywatności oraz granic przetwarzania i zapisu. To rozróżnienie stanowi o etycznej jakości metody, ponieważ oddziela obszar twórczej niepewności od obszaru ryzyka, które musi być kontrolowane. W języku projektowym oznacza to utrzymanie „przezroczystości bezpieczeństwa" przy jednoczesnym utrzymaniu „nieprzezroczystości interpretacji", co pozwala uniknąć zarówno dydaktyzmu, jak i manipulacji.

Wnioskiem drugim jest konieczność projektowania dramaturgii poznawczej jako dynamiki obciążenia w czasie. W praktyce oznacza to planowanie faz o różnej gęstości bodźców i o różnej złożoności interpretacyjnej, tak aby uczestnik miał okresy konsolidacji i możliwość rekonstrukcji modelu sytuacji. Modele uwagi, obciążenia poznawczego i sytuacyjnej świadomości pokazują, że „intensywność ciągła" jest zwykle intensywnością destrukcyjną, bo uniemożliwia projekcję przyszłego stanu i odbiera możliwość decyzji. Psychoperformans, jeśli chce zachować rygor, powinien projektować okna decyzyjne przed progami wysokokosztowymi, projektować mikroprzerwy i momenty ciszy jako narzędzia stabilizacji, oraz projektować hierarchię kanałów, aby wielokanałowość była orkiestracją, a nie bombardowaniem. W tym sensie bezpieczeństwo poznawcze jest wprost teorią kompozycji: dotyczy rytmu, rozkładu intensywności i czytelności przejść.

Wnioskiem trzecim jest to, że bezpieczeństwo poznawcze musi być zabezpieczone procedurami odzyskiwania sprawczości, czyli projektowaniem odwracalności, miękkich wyjść i deeskalacji. W psychoperformansie „wyjście" jest równie ważne jak „wejście", ponieważ bez prawa do wyjścia próg staje się pułapką. Projektowanie miękkich wyjść nie oznacza „rozmywania działania", lecz budowanie stabilnych stanów, do których można wrócić, oraz budowanie procedur domknięcia, które nie produkują wstydu ani nie stygmatyzują odmowy. To jest różnica między performansem jako strukturą relacyjną a performansem jako reżimem dominacji: w pierwszym przypadku odmowa jest elementem metody, w drugim jest naruszeniem autorytetu prowadzącego. Psychoperformans, jeśli ma pozostać etycznie wiarygodny, musi kodować odmowę jako dopuszczalny wariant wykonania, a nie jako odchylenie.

Wnioskiem czwartym jest uznanie, że bezpieczeństwo poznawcze jest również zagadnieniem politycznym, ponieważ dotyczy rozkładu wiedzy i władzy w sytuacji. Asymetria kompetencyjna między prowadzącym a uczestnikiem, między osobą oswojoną z konwencją performance art/live art a osobą, która wchodzi w sytuację z innego habitusu kulturowego, może sama w sobie generować ryzyko: uczestnik nie wie, co jest „wymagane", bo obawia się sankcji symbolicznej. Bezpieczeństwo poznawcze wymaga więc takich form feedforward i takich markerów progów, które minimalizują asymetrię i redukują presję. To wprost wiąże się z krytyką manipulacji w UX i z krytyką ekonomii uwagi: psychoperformans nie może przejmować narzędzi perswazyjnych tylko dlatego, że są skuteczne, ponieważ skuteczność bez jawności jest

przemocą. W tym sensie bezpieczeństwo poznawcze jest praktyką antymanipulacyjną: chroni uczestnika przed ekstrakcją afektu i przed wymuszeniem ekspozycji.

Wnioskiem piątym jest to, że bezpieczeństwo poznawcze musi być wbudowane w metodę ewaluacji, a więc w to, jak psychoperformans się bada i jak się go poprawia. W badaniach projektowych i w HCI ewaluacja nie jest rytuałem potwierdzania „działania", lecz narzędziem wykrywania punktów utraty orientacji, utraty sprawczości i punktów eskalacji. Psychoperformans powinien rozwijać własną praktykę ewaluacji progów: analizę, gdzie uczestnik przestaje rozumieć, gdzie przestaje czuć kontrolę, gdzie pojawia się wstyd, gdzie pojawia się nieodwracalność, oraz gdzie brakuje procedur domknięcia. Tak rozumiana ewaluacja nie jest terapią ani marketingiem, lecz rygorem metodologicznym, który pozwala utrzymać plan sytuacyjny jako obiekt projektowy podlegający krytyce i iteracji. To prowadzi wprost do 54.3, gdzie problemem stanie się to, kto ma prawo współprojektować te progi oraz jak partycypacja i współtworzenie zmieniają etykę i skuteczność metody.

Domknięcie 54.2 można więc sformułować jako tezę: psychoperformans projektuje doświadczenia w taki sposób, aby intensywność była regulowalna i rozliczalna; bezpieczeństwo poznawcze jest tu warunkiem możliwości progów, a nie ich ograniczeniem. Utrzymanie tej zasady pozwala przejść od interakcji i bezpieczeństwa do problemu współprojektowania: jeśli progi mają być etyczne, muszą być projektowane nie tylko „dla" uczestników, ale w pewnych zakresach „z" uczestnikami, w logice partycypacji, która unika zarówno paternalizmu, jak i pozornej demokratyzacji.

54.3. Partycypacja i współtworzenie

Podrozdział 54.3 przesuwa ciężar z projektowania „dla" uczestników na projektowanie „z" uczestnikami, ponieważ w psychoperformansie progi sprawczości, ekspozycji i interpretacji nie są neutralnymi parametrami technicznymi, lecz polityką relacji. Partycypacja i współtworzenie w kontekście HCI/UX oraz badań projektowych mają długą tradycję, która nie sprowadza się do konsultacji, lecz zakłada współwłasność problemu i współodpowiedzialność za rozwiązania. W participatory design, rozwijanym od skandynawskich debat o demokracji w miejscu pracy, kojarzonych z Pelle Ehnem, po późniejsze ujęcia Toni Robertson i Jespera Simonsena, stawką była zawsze redystrybucja władzy: kto definiuje cele, kto ma prawo do decydowania o interfejsie, kto ponosi koszty błędów i kto czerpie korzyści z wdrożenia. Psychoperformans, jeśli traktuje plan sytuacyjny jako metodę relacyjną, musi przejąć tę problematykę wprost, bo w przeciwnym razie „współtworzenie" stanie się tylko retoryką, a realna kontrola pozostanie po stronie prowadzącego.

Z tego powodu partycypacja w psychoperformansie nie może zostać utożsamiona z improwizacją ani z zaproszeniem do „włączenia się". W języku projektowania kluczowe jest odróżnienie między udziałem a współautorstwem, między konsultacją a współdecydowaniem, między wspólnotą doświadczenia a wspólnotą odpowiedzialności. W praktykach współtworzenia w HCI często mówi się o „mocy interpretacyjnej" (interpretive authority) i o tym, że systemy interakcyjne ustanawiają, kto jest ekspertem, kto jest użytkownikiem i kto ma prawo do zmian; psychoperformans musi rozpoznać analogiczny problem, tylko w warunkach sytuacji performatywnej. Jeżeli plan sytuacyjny daje uczestnikom swobodę gestu, ale nie daje

im wpływu na progi ekspozycji, na reguły bezpieczeństwa i na mechanikę domknięcia, to współtworzenie jest pozorne. Realna partycypacja zaczyna się tam, gdzie uczestnicy współdefiniują granice: co jest dopuszczalne, co jest ryzykowne, co jest nieodwracalne, jakie są sygnały zatrzymania oraz jak wygląda procedura wyjścia bez sankcji.

W participatory design wypracowano praktykę, że projekt nie jest własnością projektanta, lecz obiektem negocjacji, a prototypy są narzędziami rozmowy, a nie tylko etapami produkcji. Ta logika jest niezwykle kompatybilna z psychoperformansem, o ile potraktuje się obiekt–klucz, układ przestrzeni i sekwencje progów jako prototypy relacji. W takim ujęciu współtworzenie polega na tym, że uczestnicy nie tylko „reagują" na sytuację, lecz współustalają, jakie właściwości ma mieć interfejs sytuacji: jak ma sygnalizować stan, jak ma informować o konsekwencjach, jak ma wspierać odzyskiwanie sprawczości. W języku Donalda Schöna można powiedzieć, że jest to wspólna refleksja w działaniu, gdzie materiałem refleksji jest relacja, a nie obiekt użytkowy. W języku research-through-design można mówić o tym, że wiedza powstaje w prototypowaniu progów, a nie w deklaracjach o tym, co „powinno działać".

Jednocześnie partycypacja w psychoperformansie nie może być naiwnie idealizowana, bo partycypacja sama w sobie bywa narzędziem eksploatacji: przerzuca koszty na uczestników i wytwarza pozór demokratyzacji bez realnej redystrybucji władzy. W krytyce partycypacji w sztuce i w projektowaniu powraca problem, że „współtworzenie" może stać się mechanizmem darmowej pracy, a odpowiedzialność za rezultat zostaje rozmyta. Psychoperformans musi więc od początku odróżnić partycypację jako redystrybucję sprawczości od partycypacji jako ekstrakcję afektu i pracy. Metodologicznie oznacza to jawne przypisanie odpowiedzialności: prowadzący odpowiada za progi bezpieczeństwa i za to, by sytuacja nie eskalowała; uczestnicy współodpowiadają za wybór wariantów wykonania w ramach jawnie ustalonych granic, ale nie mogą zostać obarczeni winą za błędy wynikające z projektowych niedociągnięć. Bez tej zasady współtworzenie zamienia się w mechanizm przerzucania ryzyka na słabszych.

W kontekście HCI ważna jest także tradycja value-sensitive design, kojarzona z Batyią Friedman, która proponowała projektowanie systemów z eksplicytnym uwzględnieniem wartości i konfliktów wartości. Psychoperformans może potraktować tę tradycję jako narzędzie: wartościami nie są tu abstrakcyjne „ideały", lecz konkretne parametry sytuacji, takie jak autonomia, prywatność, nieprzymus, możliwość odmowy, czytelność progów, oraz odpowiedzialność za ślad. Wartości często wchodzą ze sobą w konflikt: autonomia może kolidować z potrzebą struktury, prywatność z potrzebą wspólnotowego świadectwa, nieprzymus z potrzebą intensyfikacji. Partycypacja nie rozwiązuje tych konfliktów automatycznie, ale pozwala je ujawnić i negocjować w planie sytuacyjnym. W praktyce oznacza to projektowanie momentów współdecydowania: nie o „interpretacji symbolu", lecz o granicach, o rytmie, o reżimach dostępu i o tym, jakie dane, jakie zapisy i jakie ślady powstaną w wyniku działania.

Ważnym wątkiem 54.3 jest także to, że współtworzenie zmienia status obiektu–klucza: z operatora zaprojektowanego przez jedną osobę staje się on interfejsem negocjowanym społecznie. To ma konsekwencje zarówno dla ergonomii, jak i dla etyki. Ergonomicznie oznacza to, że obiekt musi wspierać różne style działania i różne poziomy kompetencji, a jego signifiers muszą być czytelne w różnych habitusach kulturowych. Etycznie oznacza to, że znaczenia obiektu nie są narzucane, lecz współkonstruowane, przy czym współkonstruowanie nie może

unieważniać odpowiedzialności prowadzącego za bezpieczeństwo poznawcze. W tym miejscu psychoperformans różni się od czystej improwizacji: współtworzenie nie polega na „róbcie co chcecie", lecz na negocjowaniu progów i na utrzymaniu ram, które chronią uczestników przed presją i przed nieodwracalnością. W tym sensie partycypacja jest tutaj precyzyjnym instrumentem projektowym, a nie hasłem.

Żeby partycypacja w psychoperformansie nie osunęła się w retorykę, trzeba opisać jej mechanikę jako projektowanie procedur współdecydowania oraz jako projektowanie warunków równego dostępu do sprawczości. W participatory design od dawna podkreśla się, że „uczestnicy" nie są homogeniczną grupą, lecz zbiorem interesariuszy o różnych zasobach, różnych formach kompetencji i różnych ryzykach; dlatego kluczowe jest projektowanie procesu tak, by nie reprodukował istniejących hierarchii. Pelle Ehn i tradycje skandynawskie zakładały, że partycypacja jest formą demokratyzacji technologii, ale doświadczenie późniejszych dekad pokazało, że bez ochrony przed dominacją partycypacja staje się sceną dla najbardziej pewnych siebie lub najbardziej uprzywilejowanych. Psychoperformans, operujący w obszarze ekspenzywnej obecności ciała i wstydu, musi ten problem potraktować jako kwestię bezpieczeństwa poznawczego: kto ma prawo mówić, kto ma prawo odmówić, kto ma prawo wyznaczyć próg intensywności. Współtworzenie ma sens tylko wtedy, gdy próg odmowy jest równie dostępny jak próg ekspresji.

Z perspektywy projektowej oznacza to, że partycypacja musi zostać osadzona w strukturach, które ograniczają asymetrię. W HCI często stosuje się pojęcie scaffolding, czyli rusztowania poznawczego, które wspiera uczestników w wykonywaniu zadań projektowych bez konieczności posiadania profesjonalnego języka. W psychoperformansie analogicznie: jeśli oczekuje się współdecydowania o progach, trzeba zaprojektować język i narzędzia negocjacji, które nie wymagają biegłości w teorii performansu ani w żargonie instytucji. W praktyce może to oznaczać proceduralne mechanizmy: jasny podział na obszary negocjowalne i nienegocjowalne (np. reguły bezpieczeństwa są nienegocjowalne w tym sensie, że muszą istnieć), a także mechanizmy równoważenia głosu: czasowe limity, rotacyjne role, odrębne kanały zgłaszania zastrzeżeń, procedury anonimizacji sygnału odmowy. Sednem jest to, że partycypacja nie jest „wolnością", tylko infrastrukturą sprawczości: bez infrastruktury wolność zamienia się w dominację.

W tym miejscu warto włączyć tradycję design justice, kojarzoną z Sashą Costanzą-Chock, która wskazywała, że projektowanie może reprodukować opresję, jeśli nie uwzględnia nierówności i marginalizacji. Psychoperformans, choć nie jest produktem, działa w polu społecznym i instytucjonalnym, więc również może reprodukować mechanizmy wykluczenia: przez normy ekspresji, przez estetyczne wymagania, przez presję ujawnienia oraz przez preferencje dla określonego habitusu performatywnego. Partycypacja w rozumieniu design justice oznacza, że proces współtworzenia powinien priorytetyzować bezpieczeństwo i sprawczość tych osób, które w warunkach normatywnych mają jej najmniej. W praktyce planu sytuacyjnego oznacza to projektowanie progów tak, aby nie były oparte na przymusie ekspozycji, oraz aby włączały warianty minimalne, warianty ciche, warianty o niskiej widzialności społecznej. To jest też sprzężone z zasadą antymanipulacyjną z 54.2: partycypacja nie może być narzędziem ekstrakcji afektu, bo wtedy jest sprzeczna z etosem metody.

Na poziomie modeli współtworzenia warto odróżnić co najmniej cztery reżimy, które w psychoperformansie będą mieć różne konsekwencje metodologiczne. Pierwszy reżim to współtworzenie parametrów doświadczenia: uczestnicy współdecydują o rytmie, intensywności, długości faz, o tym, gdzie są okna decyzji i gdzie są miękkie wyjścia. Drugi reżim to współtworzenie protokołów działania: uczestnicy współprojektują sekwencje progów oraz warianty gestów, a więc współkonstruują plan sytuacyjny jako strukturę operacyjną. Trzeci reżim to współtworzenie artefaktów: obiekt–klucz lub jego warianty powstają w procesie wspólnego projektowania, co zmienia politykę interfejsu, bo signifiers i affordances są wypracowane przez grupę, a nie narzucone. Czwarty reżim to współtworzenie reżimów śladu: uczestnicy współdecydują o tym, co jest dokumentowane, jakie metadane powstają, kto ma dostęp, jak długo i na jakich warunkach. Ten czwarty reżim jest szczególnie istotny po rozdziale 53, bo dotyczy infrastrukturalnej odpowiedzialności za obieg danych i dowodów; bez niego partycypacja może zostać skonsumowana przez instytucję, która archiwizuje i publikuje, nie oddając kontroli nad śladem.

Każdy z tych reżimów ma własne ryzyka. Współtworzenie parametrów doświadczenia może zostać przejęte przez osoby o największej dominacji społecznej, jeśli nie ma procedur równoważenia. Współtworzenie protokołów może prowadzić do rozmycia spójności i do przeciążenia poznawczego, jeśli plan sytuacyjny stanie się zbyt złożony; dlatego potrzebne są mechanizmy redukcji i priorytetyzacji, które nie są przemocą, lecz formą troski o czytelność. Współtworzenie artefaktów może prowadzić do „fetyszu obiektu", jeśli obiekt–klucz stanie się polem rywalizacji zamiast polem relacji; dlatego konieczne jest utrzymanie kryterium, że obiekt ma wspierać progi sprawczości, a nie dominować. Współtworzenie reżimów śladu może zostać zablokowane przez instytucjonalne wymagania, jeśli instytucja narzuca pełną archiwizację; tutaj psychoperformans musi utrzymać etyczną zasadę, że ślad jest negocjowalny i że prawo do niewidzialności jest częścią sprawczości, a nie jej brakiem.

Warto też wyraźnie powiedzieć, że partycypacja nie jest z definicji emancypacyjna; staje się emancypacyjna dopiero wtedy, gdy jest rozliczalna, to znaczy gdy wiadomo, kto decyduje i gdzie kończy się decyzja. W HCI i badaniach projektowych wprowadzano różne modele „drabiny partycypacji", od konsultacji do współzarządzania, właśnie po to, by nie mylić symbolicznego udziału z realnym wpływem. Psychoperformans powinien mieć analogiczną taksonomię własną: od poziomu, gdzie uczestnik tylko wybiera warianty wykonania, przez poziom, gdzie współprojektuje progi, po poziom, gdzie współdefiniuje reżim dokumentacji. Bez tej taksonomii każda praktyka będzie mogła nazwać się „współtworzeniem", nawet jeśli jest tylko zaaranżowanym udziałem.

Domknięcie 54.3 wymaga uznania, że partycypacja i współtworzenie nie są „modalnością" psychoperformansu, lecz jego testem epistemicznym i etycznym: jeśli plan sytuacyjny ma realnie rekonfigurować relacje, musi być zdolny do redystrybucji sprawczości w sposób jawny, proceduralny i odporny na dominację. W participatory design od czasów skandynawskich sporów o demokrację technologii (Pelle Ehn) stawką było właśnie to, czy projektowanie staje się techniką władzy, czy techniką współodpowiedzialności. Psychoperformans dziedziczy ten problem w polu sztuki akcji, performance art i live art, gdzie łatwo pomylić „otwartość" z przemocą normy estetycznej, a „wspólnotę" z presją ekspozycji. Dlatego współtworzenie w psychoperformansie musi być projektowane jako infrastruktura równego dostępu do decyzji, a nie jako estetyczny gest inkluzywności.

W praktyce oznacza to, że partycypacja powinna posiadać własną, jawnie komunikowaną taksonomię poziomów wpływu, analogiczną do klasycznej drabiny partycypacji Sherry Arnstein, ale dostosowaną do realiów działania performatywnego i wielokanałowej interakcji. Najniższe poziomy dotyczą wyboru wariantów wykonania w ramach gotowych progów, poziomy środkowe dotyczą współprojektowania progów intensywności, rytmu i bezpieczeństwa, a poziomy najwyższe dotyczą współzarządzania śladem: dokumentacją, metadanymi, dostępem i czasem przechowywania. Bez tego rozróżnienia każda sytuacja może ogłosić się „współtworzeniem", nawet jeśli uczestnicy są tylko materiałem doświadczenia, a realne decyzje pozostają poza ich zasięgiem. W psychoperformansie szczególnie istotne jest, by oddzielić współtworzenie sensu od współtworzenia granic, ponieważ sens może pozostać otwarty, ale granice muszą być stabilne, inaczej partycypacja staje się mechanizmem ryzyka.

Z tego wynika kolejna konsekwencja: współtworzenie musi być ujęte proceduralnie jako architektura zgody, a nie jako jednorazowe „zapytanie o komfort". W HCI i badaniach projektowych praktyki współdecydowania są wiarygodne dopiero wtedy, gdy posiadają narzędzia negocjacji, które nie wymagają od uczestników profesjonalnego żargonu, oraz gdy posiadają mechanizmy chroniące mniejszościowe pozycje w grupie. W psychoperformansie takimi narzędziami mogą być umowy progów, protokoły odmowy, procedury miękkiego wyjścia, a także z góry ustanowione sposoby sygnalizowania przeciążenia, które nie uruchamiają wstydu. To jest wymiar projektowy bezpieczeństwa poznawczego: partycypacja nie polega na tym, że „wszyscy mogą wszystko", lecz na tym, że każdy ma realny dostęp do decyzji o granicach, nawet jeśli nie ma kapitału performatywnego ani kompetencji instytucjonalnych. Współtworzenie staje się wtedy formą sprawiedliwości interfejsu, zbieżną z intuicjami nurtu design justice (Sasha Costanza-Chock), w którym projekt ma obowiązek nie reprodukować nierówności i przemocy symbolicznej.

Trzeba też jawnie wpisać w metodę fakt, że partycypacja generuje koszty, a koszty wymagają odpowiedzialności. Współtworzenie może być obciążające poznawczo, ponieważ wymaga decyzji, negocjacji i ekspozycji preferencji; może być obciążające afektywnie, bo dotyka relacji władzy i statusu; może być obciążające czasowo, bo spowalnia proces. Rygor metodologiczny polega na tym, by te koszty nie były przerzucane na uczestników w imię pozornej demokratyzacji, lecz by były rozliczane w konstrukcji planu sytuacyjnego. Odpowiedzialność prowadzącego polega na utrzymaniu ram bezpieczeństwa i na kontroli infrastruktury sytuacji, natomiast współodpowiedzialność uczestników polega na współkształtowaniu wariantów w ramach jawnie określonych granic. Ta asymetria nie jest wadą, lecz warunkiem etycznym: bez niej współtworzenie staje się alibi dla braku odpowiedzialności projektowej.

W tym miejscu kluczowy staje się obiekt–klucz, ponieważ to on często przenosi w psychoperformansie ciężar sprawczości. Jeżeli obiekt–klucz jest narzucony i niepodlegający negocjacji, partycypacja łatwo zamienia się w „obsługę" cudzego interfejsu, a więc w podporządkowanie się polityce artefaktu. Jeżeli natomiast obiekt–klucz jest współprojektowany albo przynajmniej współnegocjowany w swoich funkcjach, signifiers i dopuszczalnych aktach symbolicznych, wówczas artefakt staje się wspólną technologią znaczenia, a nie narzędziem dominacji. W praktyce oznacza to dopuszczanie wariantów obiektu, wariantów gestów i wariantów relacji przestrzennych, przy jednoczesnym utrzymaniu spójności progów. Taka spójność nie jest sprzeczna ze współtworzeniem, o ile jest rozumiana jako spójność warunków bezpieczeństwa i czytelności, a nie jako spójność „jedynie słusznej interpretacji".

Najbardziej wymagającym obszarem partycypacji jest jednak ślad, czyli to, co zostaje z działania i gdzie potem krąży. Współtworzenie bez współdecydowania o śladzie często okazuje się eksploatacyjne: uczestnicy wytwarzają doświadczenie, a instytucja lub prowadzący wytwarza archiwum, publikację i kapitał symboliczny. Po rozdziale 53 widać jasno, że repozytoria i protokoły publikacji są aparatami władzy nad pamięcią, dlatego partycypacja w psychoperformansie musi obejmować co najmniej minimalną możliwość współdecydowania o dokumentacji, zakresie metadanych, dostępach oraz o warunkach późniejszego użycia. Nie chodzi tu o formalistyczną biurokrację, lecz o to, by infrastruktura obiegu nie wymazywała relacyjnego etosu metody. Uczestnik, który nie ma wpływu na własną widzialność i na własną cytowalność, nie jest współtwórcą, tylko zasobem.

Domknięcie 54.3 można więc sformułować jako zasadę projektową: psychoperformans realizuje partycypację wtedy, gdy współtworzenie obejmuje nie tylko wykonanie, ale również progi, granice i ślad; gdy proces jest wyposażony w mechanizmy ochrony przed dominacją; gdy odmowa ma status równorzędnej decyzji; oraz gdy odpowiedzialność jest przypisana, a nie rozmyta. W takim ujęciu partycypacja przestaje być hasłem, a staje się rygorem metodologicznym, który pozwala rozpoznać, czy plan sytuacyjny jest narzędziem emancypacji relacyjnej, czy tylko estetyczną maszyną intensyfikacji. To domknięcie jest zarazem przejściem do perspektywy danych i AI, ponieważ pomiar, personalizacja i asysta algorytmiczna zwiększają ryzyko ekstrakcji i asymetrii, a więc wymagają jeszcze ostrzejszych procedur sprawczości, zgody i transparentności.

54.4. VR, AR i immersyjne scenografie psychoperformansu

Rozpoczynając ten podrozdział, trzeba najpierw rozdzielić pojęcia, które w obiegu potocznym bywają bezwładnie zlewane, a z perspektywy psychoperformansu mają całkowicie odmienne konsekwencje dla organizacji doświadczenia. Wirtualna rzeczywistość nie jest po prostu „światem cyfrowym”, lecz szczególnym reżimem percepcyjnym, w którym podmiot zostaje wciągnięty w środowisko generowane komputerowo i doświadcza go jako przestrzeni pierwszoplanowej, często z częściowym lub znacznym wygaszeniem zwykłej dominacji otoczenia fizycznego. Rzeczywistość rozszerzona działa inaczej: nie odcina od świata zastanego, tylko nakłada na niego warstwy informacyjne, wizualne, dźwiękowe lub przestrzenne, wzmacniając, przekształcając albo komplikując jego czytelność. Immersyjna scenografia psychoperformansu jest pojęciem jeszcze szerszym i zarazem dla tej książki ważniejszym, ponieważ nie sprowadza się do konkretnej technologii, lecz oznacza całą architekturę warunków zanurzenia, obejmującą światło, dźwięk, obraz, interaktywność, obiekty–klucze, topografię ruchu, punkty przejścia, gradienty uwagi, ekonomię bodźców i relację między ciałem wykonawcy a polem obecności. Z tej perspektywy VR i AR są tylko dwiema wyspecjalizowanymi odmianami szerszego problemu: jak konstruować środowisko, które nie tyle „przedstawia” znaczenie, ile zmienia samą modalność bycia-w-świecie podczas działania. Już Morton Heilig, Ivan Sutherland, później Myron Krueger, Scott Fisher, Brenda Laurel, Oliver Grau czy Char Davies na różne sposoby dotykali tego samego pytania: co dzieje się z podmiotem, gdy medium przestaje być ramą oglądu, a staje się przestrzenią egzystencjalnego wejścia. W psychoperformansie pytanie to zostaje przesunięte jeszcze dalej, bo nie chodzi wyłącznie o technologiczną immersję, lecz o takie zaprojektowanie środowiska, które współpracuje z planem sytuacyjnym i z istotą przedmiotu przemiany. Innymi słowy, VR lub AR nie są tutaj

ciekawostką techniczną ani efektownym dodatkiem, lecz potencjalnymi operatorami reorganizacji percepcji, pamięci, afektu, orientacji i progu decyzyjnego.

Z punktu widzenia genealogicznego szczególnie ważne jest to, by nie traktować immersji jako wynalazku ery cyfrowej. Immersyjne scenografie istniały dużo wcześniej niż gogle, sensory i silniki czasu rzeczywistego. Panorama, diorama, architektury sakralne, barokowe układy światła, rytuały przejścia, labirynty, environments, expanded cinema, instalacje totalne, eksperymenty scenograficzne Bauhausu, projekty Oskara Schlemmera, późniejsze environmenty Allana Kaprowa, intermedialne przestrzenie Carolee Schneemann, eksploracje teleobecności i interaktywności, a także liczne praktyki performance art i live art budowały doświadczenia, w których widz lub uczestnik przestawał być zewnętrznym obserwatorem, a stawał się elementem przestrzeni znaczącej. To rozpoznanie jest kluczowe dla psychoperformansu, ponieważ chroni przed naiwną technolatrią. Istotą nie jest nowość urządzenia, lecz sposób, w jaki środowisko przejmuje zarządzanie orientacją ciała i uwagi. Heilig marzył o kinie wielozmysłowym, Sutherland myślał o obrazie, w który można wejść, Krueger o responsywnym otoczeniu reagującym na obecność, a Char Davies pokazała, że zanurzenie może być medytacyjne, oddechowe, cielesne i antyheroiczne, nie zaś wyłącznie spektakularne. Dla tej książki ma to ogromne znaczenie metodologiczne. Psychoperformans nie powinien pytać przede wszystkim, czy używa najnowszej technologii, lecz czy tworzy sytuację, w której podmiot rzeczywiście przechodzi z jednego reżimu obecności do drugiego. Immersja nie jest tu zatem synonimem efektu „wow", tylko stanem przejściowym między zwykłą organizacją świata a środowiskiem celowo przeprojektowanym. To właśnie dlatego VR i AR mogą być tak ważne: pozwalają radykalnie modulować skalę, dystans, perspektywę, granice ciała, relację między wnętrzem a zewnętrzem, między widzeniem a działaniem, między pamięcią a aktualnym doświadczeniem. W psychoperformansie te przesunięcia nie mają jednak służyć technologicznemu zachwytowi, lecz doprowadzeniu do takiej konfiguracji, w której określony problem egzystencjalny lub świadomościowy staje się dosłownie zamieszkiwalny w nowy sposób.

Z perspektywy fenomenologicznej stawką VR i AR jest przede wszystkim reorganizacja relacji między ciałem, przestrzenią i intencjonalnością. Nie wystarczy powiedzieć, że w VR „jest się w środku świata", ponieważ pytanie brzmi: jaki to rodzaj bycia-w-środku i jakie konsekwencje ma on dla planu sytuacyjnego. W klasycznej immersji wizualnej podmiot zostaje często wciągnięty przez pole widzenia, ale jeśli ciało nie zostanie odpowiednio uwzględnione, doświadczenie może pozostać tylko okulocentrycznym uwięzieniem w obrazie. Psychoperformans musi temu przeciwdziałać. Środowisko immersyjne powinno być projektowane tak, aby ciało nie zostało zredukowane do nośnika gałek ocznych, lecz by mogło realnie negocjować ciężar, kierunek, opór, dystans, próg, przeszkodę, rozszerzenie, zawieszenie albo rozszczepienie perspektywy. Merleau-Ponty byłby tu jednym z najważniejszych patronów teoretycznych, bo uczył, że ciało nie jest obiektem w przestrzeni, lecz żywą osią orientacji świata. Właśnie dlatego VR może działać transformacyjnie tylko wtedy, gdy angażuje ucieleśnioną orientację, a nie samą spektakularność obrazów. AR z kolei jest szczególnie cenna dla psychoperformansu dlatego, że nie odcina od świata zastanego, lecz go nadpisuje. Oznacza to, że może pracować bezpośrednio na codzienności, na domu, pracowni, ulicy, lustrze, progu, stole, archiwum, miejscu traumy, miejscu pracy albo miejscu pamięci. Nakładana warstwa nie jest wtedy dekoracją, lecz narzędziem rekonfiguracji widzenia. To może być warstwa tekstowa, obrazowa, dźwiękowa, śladowa, anatomiczna, biograficzna, symboliczna lub rytualna. Dla psychoperformansu otwiera

się tu ogromne pole: można nie tyle „uciekać do wirtualności”, ile przeobrażać codzienną przestrzeń przez nałożenie nowych osi sensu, nowych figur obecności, nowych linii pamięci i nowych relacji z obiektami–kluczami. W tym sensie AR może okazać się nawet ważniejsza niż VR, bo nie buduje alternatywnego świata, lecz przechwytuje i odczarowuje świat zastany, a to jest dla IndywiduAkcji często bardziej użyteczne niż całkowite zanurzenie w przestrzeni syntetycznej.

Z tego wszystkiego wynika pierwsza zasadnicza teza dla całego podrozdziału: w psychoperformansie VR, AR i immersyjna scenografia mają wartość tylko wtedy, gdy są podporządkowane architekturze przemiany, a nie samej intensyfikacji bodźców. Immersja może regulować, ale może też przeciążać; może odsłaniać, ale może też hipnotycznie zamykać; może budować nową relację z ciałem, ale może też ciało wywłaszczać, jeśli projekt opiera się wyłącznie na dominacji wizualnej i technologicznej. Dlatego każda scenografia immersyjna musi przejść przez filtr dochodzenia i researchu: co dokładnie ma zostać przepracowane, jaka modalność obecności ma się zmienić, czy potrzebne jest zanurzenie pełne, czy częściowe, czy bardziej adekwatna będzie separacja od świata codziennego, czy jego rozszerzenie, czy problem dotyczy pamięci, lęku, rozszczepienia, granic ciała, relacji ze świadkiem, orientacji przestrzennej, percepcji czasu, czy może treningu nowego sposobu zamieszkiwania własnej uwagi. Dopiero na tej podstawie można projektować środowisko. W następnej części trzeba będzie wejść głębiej w samą typologię immersji — wizualnej, akustycznej, kinestetycznej, haptycznej, narracyjnej i interaktywnej — oraz pokazać, jak różne rodzaje zanurzenia działają odmiennie na świadomość i dlaczego psychoperformans nie może używać ich zamiennie.

Jeżeli ten podrozdział ma zostać rozwinięty z należytą precyzją, trzeba teraz rozłożyć immersję na jej podstawowe modalności, ponieważ jednym z najczęstszych błędów współczesnego dyskursu jest traktowanie jej jako jednego, jednorodnego stanu. Tymczasem istnieje immersja wizualna, akustyczna, kinestetyczna, propriocepcyjna, haptyczna, narracyjna, interaktywna i społeczna, a każda z nich organizuje podmiot w inny sposób. Immersja wizualna działa przez przejęcie pola widzenia, przez zawężenie lub przeprojektowanie horyzontu, przez dominację perspektywy, głębi, skali i ruchu obrazu względem otoczenia zwykłego. Immersja akustyczna organizuje podmiot przez środowisko brzmieniowe, pogłos, przestrzenność, lokalizację źródeł i modulację granicy między wnętrzem a zewnętrzem. Immersja kinestetyczna pojawia się wtedy, gdy to nie obraz ani dźwięk są głównym nośnikiem zmiany, lecz ruch, ciężar, opór, balans i trajektoria ciała w przestrzeni. Immersja haptyczna dotyczy dotyku, temperatury, faktury, nacisku i kontaktu z materiałem. Immersja narracyjna opiera się na wejściu w sekwencję znaczeń, ról, oczekiwań i transformacji fabularnej, nawet jeśli środki techniczne pozostają skromne. Immersja interaktywna jest jeszcze innym trybem: podmiot doświadcza, że środowisko odpowiada na jego obecność, decyzję, ruch, spojrzenie, oddech, głos lub dotyk. W psychoperformansie nie wolno tych reżimów mieszać bez refleksji, bo każdy z nich inaczej rozkłada sprawczość. Środowisko o wysokiej immersji wizualnej może paradoksalnie osłabiać podmiot, jeśli odbiera mu możliwość realnego negocjowania przestrzeni ciałem. Z kolei środowisko o niskiej intensywności wizualnej, ale wysokiej immersji kinestetycznej i haptycznej może prowadzić do znacznie głębszej przemiany, bo uruchamia ciało nie jako nośnik spojrzenia, lecz jako rdzeń orientacji. Dla psychoperformansu jest to rozstrzygające: najważniejsze nie jest „jak bardzo” środowisko zanurza, lecz w jakiej modalności zanurza i ku jakiemu rodzajowi przemiany prowadzi.

Z tego punktu widzenia VR okazuje się szczególnie silne jako technologia reorganizacji perspektywy, skali i relacji między ciałem a polem widzenia, ale właśnie dlatego jest też medium ryzykownym. Może ono wytworzyć bardzo głębokie poczucie bycia-gdzie-indziej, lecz to poczucie nie zawsze przekłada się na rzeczywistą integrację doświadczenia. Jeżeli projekt VR opiera się wyłącznie na widowiskowej dominacji obrazu, podmiot może wejść w stan percepcyjnego podporządkowania, w którym doświadczenie jest intensywne, ale mało sprawcze. Psychoperformans powinien używać VR inaczej. Nie jako maszyny spektaklu, lecz jako laboratorium przesunięcia punktu widzenia. W tym laboratorium można pracować na zmianie skali własnego ciała, na przemieszczeniu osi patrzenia, na relacji między sobą-obserwowanym a sobą-obserwującym, na zderzeniu przestrzeni pamięciowej z przestrzenią aktualną, na doświadczeniu progu, zawieszenia, braku gruntu, nadmiaru dystansu lub odzyskiwania orientacji. Szczególnie ważne jest to w działaniach dotyczących rozszczepienia, lęku, utraty zakotwiczenia, niemożności zamieszkania własnej perspektywy albo przeciwnie — zbyt sztywnego utożsamienia z jedną pozycją widzenia. Dobrze zaprojektowane środowisko VR może pozwolić wykonawcy wejść w dosłowną próbę innego usytuowania siebie: zobaczyć własne pole życia z niemożliwej wcześniej skali, przejść przez przestrzeń zbudowaną z własnych obiektów–kluczy, doświadczyć własnej narracji jako architektury, a nie tylko jako opowieści. Ale pod jednym warunkiem: VR musi być sprzężone z planem wyjścia. W psychoperformansie nie wystarczy zanurzyć. Trzeba jeszcze zaprojektować powrót, rekonwergencję z ciałem fizycznym, reorientację w przestrzeni realnej i przekład doświadczenia na dalsze działanie. Bez tego immersja pozostaje przeżyciem efektownym, lecz niedomkniętym, a czasem wręcz destabilizującym. Właśnie dlatego VR w tej książce nie może być rozpatrywane jako cyfrowy cud, ale jako narzędzie wymagające wyjątkowo starannego montażu między wejściem, pobytem i powrotem.

AR działa według innej logiki i właśnie dlatego bywa dla psychoperformansu jeszcze cenniejsze. Zamiast budować świat równoległy, AR nadpisuje świat zastany, co oznacza, że pracuje bezpośrednio na codzienności, na pamięci miejsca, na materialnych śladach, na przedmiotach obecnych już w życiu wykonawcy. To zasadnicza różnica. W VR podmiot wchodzi w środowisko wykreowane. W AR środowisko zwykłe zostaje przechwycone i przepisane. Z psychoperformatywnego punktu widzenia jest to niezwykle produktywne, bo bardzo wiele procesów przemiany nie wymaga ucieczki do alternatywnego świata, lecz właśnie ponownego zobaczenia tego, co już istnieje. Pracownia, pokój, lustro, biurko, próg domu, korytarz, łóżko, stół, archiwum, miejsce pracy, określony obiekt–klucz, nawet konkretna ściana albo okno mogą stać się nośnikami nałożonej warstwy symbolicznej, tekstowej, dźwiękowej, wizualnej lub topograficznej. AR umożliwia więc coś bardzo zbieżnego z Twoją koncepcją dochodzenia i planu sytuacyjnego: nie produkuje nowej ontologii miejsca, tylko odsłania jego warstwowość. W takim ujęciu przestrzeń codzienna staje się palimpsestem znaczeń, a uczestnik nie „zwiedza technologii", lecz uczy się na nowo zamieszkiwać własne otoczenie. To może być szczególnie ważne wszędzie tam, gdzie problem nie dotyczy braku wyobraźni, lecz zabetonowania percepcji przez rutynę, lęk, traumatyczne nadpisania, sztywne skojarzenia lub utrwalone użycie miejsca. AR może wtedy działać jako delikatna, ale radykalna technologia odczarowania: odsłania ukryty zapis, nazywa niewidzialne, lokalizuje próg, ukazuje relacje obiektów, wprowadza do pola widzenia to, co dotąd było tylko przeczuwane lub wypierane. W psychoperformansie taka warstwa rozszerzona nie powinna być efektem „gadżetowym". Musi być funkcjonalna. Ma zmieniać relację z miejscem, z przedmiotem, z własnym śladem w przestrzeni, z pamięcią zdarzenia albo z możliwością nowej orientacji.

Najdojrzalsze pojęcie dla tej części podrozdziału brzmi więc: scenografia immersyjna jako technologia modulacji obecności. Nie chodzi wyłącznie o technologię cyfrową, lecz o całość środowiska, które przejmuje regulację skali, dystansu, progu, ekspozycji, ukrycia, odpowiedzi zwrotnej, przejścia między światami i relacji między obrazem a ciałem. VR i AR są w tej perspektywie tylko szczególnymi przypadkami głębszej zasady. Dobrze zaprojektowana scenografia immersyjna nie zalewa wykonawcy nadmiarem bodźców, lecz precyzyjnie zarządza tym, co ma być bliskie, co dalekie, co ogromne, co mikroskopijne, co natychmiastowe, co opóźnione, co odpowiedzialne za zawieszenie, a co za powrót do osi. W psychoperformansie scenografia nie jest tłem, lecz współwykonawcą działania. Może zawężać, by ujawnić nacisk. Może rozszerzać, by odczarować klaustrofobię znaczenia. Może multiplikować ślady, by pokazać nadpisania biografii. Może redukować pole, by przywrócić kontakt z jednym obiektem–kluczem. Może rozszczepiać perspektywę, by umożliwić spotkanie z własnym dubletem. Może wzmacniać powrót, by po okresie zawieszenia podmiot odzyskał grunt pod stopami. W następnej części trzeba będzie przejść jeszcze głębiej w problem interaktywności, sprzężeń responsywnych i relacji między środowiskiem a decyzją wykonawcy, bo to właśnie tam rozstrzyga się, czy immersja pozostaje biernym zanurzeniem, czy staje się rzeczywistą praktyką sprawczej przemiany.

Najważniejsze pytanie tej części brzmi: kiedy środowisko immersyjne przestaje być tylko pojemnikiem bodźców, a zaczyna stawać się partnerem działania. Odpowiedź prowadzi wprost do problemu interaktywności. Interaktywność nie jest tutaj rozumiana banalnie jako możliwość „kliknięcia” albo technicznego sterowania sceną, lecz jako sytuacja, w której środowisko odpowiada na obecność, ruch, decyzję, głos, orientację spojrzenia, tempo oddechu lub trajektorię ciała wykonawcy. Myron Krueger rozpoznawał wcześnie, że przestrzeń reagująca na człowieka produkuje zupełnie inny typ podmiotowości niż przestrzeń statyczna: człowiek nie tylko znajduje się w świecie, ale zaczyna doświadczać, że świat współzależy od jego ruchu. W psychoperformansie jest to sprawa o pierwszorzędnym znaczeniu, bo bardzo wiele procesów przemiany dotyczy właśnie zerwanej lub zatartej relacji między aktem a skutkiem, między gestem a odpowiedzią świata. Środowisko responsywne może tu pełnić funkcję laboratorium sprawczości. Jeżeli przestrzeń reaguje na przyspieszenie oddechu, na drżenie głosu, na zmianę ciężaru ciała, na wejście w określoną strefę lub na decyzję zatrzymania się, to wykonawca nie tylko „ogląda” znaczenie, lecz doświadcza go jako konsekwencji własnej obecności. To przesuwa cały ciężar z konsumpcji immersji na współtworzenie immersji. Właśnie dlatego w psychoperformansie interaktywność powinna być podporządkowana logice sensu, a nie logice atrakcji. Nie chodzi o to, by środowisko reagowało na wszystko i bez końca, bo wówczas powstaje cyfrowy narcyzm natychmiastowej gratyfikacji. Chodzi o to, by odpowiadało tam, gdzie odpowiedź ma wartość strukturalną: przy przejściu przez próg, przy odzyskaniu pionu, przy przerwaniu kompulsywnego ruchu, przy wejściu w ciszę, przy wypowiedzeniu odmowy, przy dopuszczeniu lamentu, przy rozpoznaniu granicy. Dobrze zaprojektowana responsywność wzmacnia doświadczenie związku między decyzją a przekształceniem pola. Źle zaprojektowana produkuje tylko technologiczny ornament, który rozprasza i osłabia ciężar działania.

Z tej perspektywy szczególnie istotne okazują się pętle adaptacyjne, czyli układy, w których środowisko nie tylko odpowiada, ale zmienia sposób własnego odpowiadania zależnie od historii zachowania wykonawcy. To już nie jest prosta reakcja bodziec–odpowiedź, lecz sytuacja, w której scenografia „uczy się” trajektorii uczestnika albo przynajmniej różnicuje kolejne stany według sekwencji wcześniejszych wyborów. W sztuce interaktywnej i

projektowaniu doświadczeń takie podejście bywa używane do budowania głębszego poczucia współobecności, lecz w psychoperformansie ma ono jeszcze ostrzejszy sens: może ujawniać wzór powtórzenia. Jeżeli wykonawca po raz kolejny wybiera ucieczkę od centrum przestrzeni, środowisko może nie wzmacniać tej ucieczki, lecz uczynić ją bardziej słyszalną, bardziej widzialną albo bardziej pustą. Jeżeli stale kieruje się ku nadmiarowi bodźców, scenografia może w odpowiedzi odsłaniać rozpad osi, a nie tylko nagradzać ruch. Jeżeli po raz pierwszy zatrzymuje się w punkcie, którego dotąd unikał, środowisko może przejść z trybu rozproszenia w tryb skupienia, z szumu w dron, z rozbicia światła w kontur, z obcości w rozpoznawalny układ obiektów–kluczy. Tak rozumiana adaptacyjność jest czymś znacznie bardziej subtelnym niż zwykłe „dopasowanie do użytkownika". W psychoperformansie chodzi o to, by środowisko nie służyło wygodzie, lecz prawdzie procesu. Właśnie tutaj trzeba zachować najwyższą ostrożność etyczną. Systemy responsywne i adaptacyjne łatwo mogą stać się narzędziem manipulacji, jeśli ich działanie pozostaje nieczytelne albo jeśli zaczynają sterować afektem wykonawcy bez jego świadomej zgody. Dlatego interaktywność w tej książce musi być ujmowana nie jako magia techniki, ale jako jawna, zaprojektowana relacja. Wykonawca powinien wiedzieć, że środowisko reaguje, i wiedzieć mniej więcej, na jakiego rodzaju działania reaguje, nawet jeśli nie zna wszystkich szczegółów implementacji. Tylko wtedy responsywność pozostaje przestrzenią świadomego eksperymentu, a nie ukrytą inżynierią wpływu. W sensie psychoperformatywnym szczególnie wartościowe są te scenografie, które nie tyle „czytają człowieka", ile pomagają mu rozpoznać, jak jego własne decyzje kształtują otoczenie symboliczne.

W tym miejscu trzeba również bardzo wyraźnie zaznaczyć różnicę między immersją indywidualną a immersją współdzieloną. Wiele systemów VR i część praktyk AR projektuje doświadczenie jako głęboko indywidualne: jedna osoba, jedno pole percepcji, jedna trajektoria zanurzenia. Tymczasem psychoperformans bardzo często pracuje na relacji świadka, uczestnika, współobecności, rezonansu grupowego i społecznego uznania przejścia. Immersyjna scenografia może więc zostać zaprojektowana nie tylko dla jednostki, ale dla układu relacyjnego. To otwiera pole wyjątkowo interesujące: co dzieje się, gdy kilka osób współdzieli środowisko responsywne, ale nie każda ma nad nim ten sam stopień wpływu? Jak rozkłada się odpowiedzialność, gdy zmiana światła, dźwięku albo warstwy AR zależy od synchronii ruchów, od wspólnego oddechu, od wzajemnego zbliżenia lub od dopuszczenia czyjegoś głosu? W takim układzie immersja przestaje być tylko wciągnięciem do obrazu, a staje się eksperymentem z relacyjnością. Może ujawniać asymetrie, wykluczenia, niezdolność do współregulacji, lęk przed współobecnością, niemożność wspólnego wejścia w ciszę albo przeciwnie — nieoczekiwaną zdolność wspólnego budowania pola. Dla psychoperformansu jest to szalenie ważne, ponieważ wiele procesów przemiany nie dokonuje się wyłącznie „wewnątrz jednostki", lecz w relacji między ciałami, spojrzeniami, głosami i świadkowaniem. Immersyjna scenografia może więc stać się nie tylko technologią zmiany percepcji, ale też technologią badania wspólnego bycia-w-poliu. W następnej części trzeba będzie na tej podstawie przejść do jeszcze bardziej konkretnego poziomu: jak projektować VR, AR i środowiska immersyjne tak, by nie produkowały jedynie silnych doznań, lecz realnie wspierały plan sytuacyjny przez odpowiedni dobór bodźców, progów, obiektów–kluczy, warstw pamięciowych i procedur powrotu do zwykłej przestrzeni życia.

Jeżeli środowisko immersyjne ma rzeczywiście służyć psychoperformansowi, nie może być projektowane według logiki maksymalizacji bodźców, lecz według logiki ekonomii progów. To jedna z najważniejszych zasad. W praktyce oznacza ona, że każde zanurzenie powinno być

rozpisane jako sekwencja faz o odmiennej gęstości percepcyjnej: przygotowanie, wejście, zawieszenie, konfrontacja lub pogłębienie, przesunięcie, stabilizacja, wyjście. Większość słabych projektów VR i AR popełnia ten sam błąd: chce być intensywna od początku do końca. W rezultacie podmiot szybko przechodzi z uwagi żywej do uwagi obronnej albo do znużenia, a doświadczenie zamiast transformować zaczyna przeciążać. Psychoperformans potrzebuje czegoś przeciwnego. Środowisko ma dozować. Ma wiedzieć, kiedy zwężać pole, kiedy je rozszerzać, kiedy pozostawić jedynie jeden dominujący obiekt–klucz, a kiedy uruchomić kilka warstw jednocześnie. W środowisku VR może to oznaczać bardzo wyraźne operowanie skalą i odległością: najpierw przestrzeń neutralna, prawie pusta, potem powolne pojawianie się jednego znaku, jednego śladu, jednego kierunku ruchu, dopiero później — jeśli to uzasadnione — wejście w bardziej gęstą architekturę obrazową lub dźwiękową. W AR zasada jest podobna, ale jeszcze bardziej wymagająca, bo warstwa rozszerzona musi konkurować z rzeczywistością zastaną. Dlatego nie powinna być nadmiarowa. Jedna dobrze umieszczona interwencja wizualna, dźwiękowa lub tekstowa może zmienić relację z miejscem silniej niż cały zalew nakładek. W psychoperformansie ekonomia progów oznacza zatem, że intensywność nie jest wartością samą w sobie. Wartością jest precyzyjnie rozłożone przechodzenie między stanami obecności. Tylko wtedy środowisko pozostaje partnerem procesu, a nie staje się jego agresywnym substytutem.

Bardzo istotna jest także kwestia warstw pamięciowych, bo immersyjna scenografia psychoperformansu rzadko dotyczy tylko chwili bieżącej. Najczęściej pracuje ona na przecięciu aktualnego ciała, pamięci miejsca, historii relacyjnej i projekcji przyszłego działania. Właśnie tutaj VR i AR pokazują różne, ale komplementarne możliwości. VR lepiej nadaje się do konstruowania przestrzeni pamięci przetworzonej, a więc takiej, która nie kopiuje przeszłości dokumentalnie, lecz buduje jej strukturę afektywną i symboliczną: zawężone korytarze, pętle, ślepe przejścia, niestabilne podłogi, nadmiernie odległe obiekty, rozwarstwione głosy, zbyt wysokie lub zbyt niskie punkty obserwacji. To nie musi być realistyczna rekonstrukcja żadnego zdarzenia. Przeciwnie, często bardziej trafne jest zbudowanie środowiska, które odpowiada logice przeżycia, a nie logice topograficznej wierności. AR z kolei lepiej służy do pracy na miejscach realnych, w których zapis przeszłości pozornie zanikł, ale nadal organizuje zachowanie. Nałożona warstwa może ujawniać dawne ślady, ukryte napięcia, niewidzialne linie relacji, przemilczane punkty ciężkości, miejsca uniku, miejsca przeciążenia, miejsca utraty głosu, miejsca dawnej decyzji albo miejsca, które od dawna czekają na nowe nazwanie. W psychoperformansie warstwa pamięciowa nie jest dodatkiem narracyjnym. Jest specjalnym rodzajem obiektu–klucza rozciągniętego w przestrzeni. To środowisko pamięta, zanim wykona to człowiek. Ale właśnie dlatego trzeba zachować ostrożność. Środowisko nie może narzucać jednej wykładni przeszłości, bo wtedy zamiast wspierać proces, zaczyna kolonizować pamięć. Powinno raczej wydobywać potencjalne osie znaczenia i pozwalać podmiotowi przejść przez nie własnym ruchem, własnym głosem, własną decyzją. W tym sensie scenografia immersyjna staje się nie ekranem wspomnienia, lecz aparatem negocjowania pamięci z teraźniejszością.

Osobnego namysłu wymaga rola obiektów–kluczy w środowiskach immersyjnych, ponieważ właśnie tu najłatwiej o błąd dematerializacji. Światy wirtualne i rozszerzone kuszą tym, że wszystko może być obrazem, światłem, modelem, warstwą. Tymczasem psychoperformans wyrasta z przekonania, że manipulacja obiektem jest fundamentalna i że znak naprawdę nabiera ciężaru dopiero wtedy, gdy wchodzi w relację z materią, oporem, skalą, powierzchnią i możliwością dotknięcia albo realnego przesunięcia. To oznacza, że nawet w najbardziej

zaawansowanym środowisku VR obiekt–klucz nie powinien być jedynie ozdobnym assetem. Musi mieć funkcję proceduralną. Ma wywoływać decyzję, zatrzymywać, otwierać, wiązać, odpychać, wymuszać zmianę perspektywy, współpracować z oddechem, ruchem lub głosem. Jeszcze silniejsze są układy, w których obiekt wirtualny koresponduje z obiektem realnym: wykonawca widzi jedno, ale dotyka drugiego; przesuwa fizyczny ciężar, a środowisko zmienia się symbolicznie; w przestrzeni AR zwykły przedmiot codzienny ujawnia swoją warstwę ukrytą i staje się nagle osią działania. Takie sprzężenie jest dla psychoperformansu szczególnie cenne, ponieważ chroni przed rozpłynięciem się doświadczenia w czystej wizualności. Daje punkt kotwiczenia. Pozwala przejść od obrazu do czynu. Pozwala też budować działania, w których technologia nie zastępuje materii, lecz wydobywa jej dodatkowy wymiar. W praktyce może to oznaczać, że maska, lustro, nić, księga, naczynie, krzesło, próg, kamień, pusta rama, misa, bryła lodu, zwój, fragment tkaniny albo dowolny inny obiekt–klucz zyskuje w środowisku immersyjnym nową warstwę, ale nie traci swego ciężaru. To właśnie różni psychoperformans od wielu estetyk cyfrowych: środowisko nie ma odmaterializować świata, lecz uczynić jego materialność bardziej czytelną i bardziej operacyjną.

Największa odpowiedzialność spoczywa jednak na projektowaniu procedury powrotu. Wiele środowisk immersyjnych jest świetnych w zawieszaniu orientacji, a bardzo słabych w jej przywracaniu. Dla psychoperformansu jest to niedopuszczalne, ponieważ każda prawdziwa transformacja wymaga nie tylko wejścia w stan graniczny, ale także bezpiecznej rekonwergencji z codziennością. Powrót nie może być mechanicznym zdjęciem gogli albo wyłączeniem projekcji. Musi być osobną fazą planu sytuacyjnego. Czasem będzie to stopniowe wygaszanie warstw i pozostawienie tylko jednego obiektu–klucza w pustszej przestrzeni. Czasem przejście z pola obrazu do pola dźwięku, a następnie do ciszy i kontaktu z ciężarem ciała. Czasem konieczny okaże się głos, który nazwie dokonane przesunięcie. Czasem prosty gest dotknięcia realnej ściany, podłogi, stołu, własnej klatki piersiowej lub przedmiotu pamiętającego proces. Z fenomenologicznego punktu widzenia jest to moment odzyskiwania świata wspólnego. Z punktu widzenia psychoperformansu — moment, w którym przemiana przestaje być doświadczeniem środowiska, a zaczyna być zadaniem życia. Jeśli procedura powrotu jest źle zaprojektowana, immersja może pozostawić po sobie albo pustkę, albo nadmiar niedomkniętego pobudzenia. Jeśli jest zaprojektowana dobrze, doświadczenie zaczyna osiadać jako nowa relacja z przestrzenią, z ciałem, z obiektem, z pamięcią i z dalszym ciągiem IndywiduAkcji. Ostatnia część tego podrozdziału powinna więc doprowadzić do syntezy: określić, jak VR, AR i scenografie immersyjne mogą stać się pełnoprawnym narzędziem psychoperformansu bez popadania w technologiczny spektakl, bez utraty etycznej przejrzystości i bez zdrady fundamentalnej zasady, że środowisko ma służyć przemianie, a nie ją zastępować.

Końcowa synteza tego podrozdziału musi być bezwzględnie precyzyjna: VR, AR i immersyjna scenografia mają w psychoperformansie wartość nie wtedy, gdy produkują silne wrażenie technicznej nowości, lecz wtedy, gdy reorganizują modalność obecności w sposób podporządkowany konkretnej architekturze przemiany. To podstawowe kryterium odróżnia psychoperformans od znacznej części współczesnych praktyk immersyjnych, które utożsamiają intensywność bodźcową z głębokością doświadczenia. W Twojej koncepcji nie chodzi o „zanurzenie dla zanurzenia", ale o świadomie zaprojektowany układ przejść między stanami percepcji, orientacji, relacyjności i decyzyjności. VR może służyć radykalnemu przesunięciu punktu widzenia, skali, dystansu, lokalizacji ciała i statusu pamięci. AR może odsłaniać

warstwowość codzienności, nadpisywać przestrzeń realną, wydobywać ukryte linie znaczenia i przekształcać miejsce zastane w pole nowej czytelności. Immersyjna scenografia, rozumiana szerzej niż same technologie cyfrowe, może pracować przez światło, dźwięk, obiekty, topografię, responsywność i rytm wejścia oraz wyjścia. Ale żadna z tych form nie jest sama w sobie wartościowa. Ich prawomocność rodzi się dopiero wtedy, gdy odpowiadają na konkretne pytanie planu sytuacyjnego: czy trzeba rozluźnić zbyt sztywną orientację, czy ujawnić rozszczepienie perspektywy, czy przepracować pamięć miejsca, czy umożliwić bezpieczne wejście w próg, czy odbudować relację między ciałem a przestrzenią, czy doprowadzić do wyraźnego aktu powrotu. Oliver Grau i Char Davies są tu ważni nie jako patroni technologicznego zachwytu, lecz jako ci, którzy pomagają myśleć o immersji jako o szczególnej ekonomii obecności, a nie tylko o urządzeniu wizualnym.

Najistotniejszy wniosek praktyczny brzmi więc tak: w psychoperformansie środowisko immersyjne musi działać jak inteligentny obiekt–klucz o rozszerzonej skali. Nie jest tłem, lecz współwykonawcą działania. Nie dekoruje, lecz organizuje. Nie ilustruje sensu, lecz warunkuje to, czy sens może zostać ucieleśniony. Z tego wynika kilka zasad konstrukcyjnych, które można sformułować bez uciekania się do trybu punktowego. Po pierwsze, środowisko musi mieć jedną dominującą funkcję transformacyjną. Jeżeli próbuje naraz leczyć pamięć, rozszerzać świadomość, dostarczać spektakularnych doznań, opowiadać historię i jeszcze trenować uważność, zwykle rozpada się w nadmiarze. Po drugie, musi operować ekonomią progów, a więc stopniowaniem intensywności, a nie permanentnym przeciążeniem. Po trzecie, musi zachować relację z ciałem realnym, nawet gdy pracuje na obrazie syntetycznym; bez tego podmiot staje się pasażerem bodźców, a nie uczestnikiem przemiany. Po czwarte, musi zawierać czytelny układ powrotu, bo każde zawieszenie orientacji bez rekonwergencji z codziennością jest półproduktem, a czasem wręcz formą przemocy percepcyjnej. Po piąte, powinno być sprzężone z materialnymi obiektami–kluczami, śladami, punktami ciężkości, progami i gestami, które pozwalają przejść od środowiska cyfrowego lub półcyfrowego do wdrażalnej zmiany w świecie zwykłym. W tym sensie najlepsza immersja psychoperformatywna nie jest tą, która najskuteczniej odcina od rzeczywistości, lecz tą, która najprecyzyjniej przeprowadza przez przejściowy świat znaczący i oddaje człowieka codzienności w innym układzie relacji z własnym ciałem, pamięcią i decyzją.

Na tym tle bardzo ostro trzeba wyznaczyć granice etyczne. VR i AR mogą wzmacniać sprawczość, ale mogą też produkować iluzję sprawczości. Mogą odsłaniać pamięć, ale mogą też narzucać gotową narrację pamięciową. Mogą wspierać orientację, ale mogą również wywoływać dezorientację, przeciążenie sensoryczne, nudności, lęk, derealizację albo wtórne wywłaszczenie z własnego ciała, jeśli są źle dobrane do wrażliwości wykonawcy lub uczestnika. W psychoperformansie nie wolno traktować tych ryzyk jako ubocznego kosztu „mocnego doświadczenia”. To nie jest sztuka atrakcji, lecz praktyka odpowiedzialnego projektowania przejścia. Dlatego środowisko immersyjne musi respektować indywidualny profil tolerancji bodźcowej, zdolność do integracji oraz kontekst biograficzny i relacyjny. Szczególnie ważne jest to w działaniach dotyczących lęku, traumy, rozszczepienia, przewlekłego przeciążenia lub utraty zakotwiczenia, bo właśnie tam technologia może równie łatwo pomóc, jak i pogłębić problem, jeśli zostanie użyta bez wystarczającego researchu. Trzeba też pamiętać, że środowiska responsywne zbierające dane o spojrzeniu, ruchu, głosie, oddechu lub decyzjach uczestnika wytwarzają asymetrię wiedzy. W psychoperformansie taka asymetria musi być jawna, ograniczona do tego, co rzeczywiście potrzebne, i podporządkowana funkcji działania, a nie

fantazji totalnego odczytu człowieka przez system. Właśnie tutaj technologia spotyka się z etyką najbardziej bezpośrednio: im bardziej środowisko potrafi reagować, tym większa odpowiedzialność za to, jak reaguje i po co. Środowisko nie może stać się ukrytą maszyną wpływu. Ma być czytelną ramą przemiany.

Ostatecznie zatem VR, AR i immersyjne scenografie psychoperformansu należy uznać za jedne z najbardziej zaawansowanych narzędzi pracy nad progiem obecności, ale narzędzi prawomocnych wyłącznie pod warunkiem dyscypliny formalnej i etycznej. Ich siła polega na tym, że potrafią zmienić nie tylko to, co człowiek myśli o problemie, ale sposób, w jaki go zamieszkuje percepcyjnie i przestrzennie. Mogą zbudować świat przejściowy, w którym rozpad, zawieszenie, pamięć, lęk, utrata osi, nadpisanie codzienności, rozszczepienie perspektywy lub odzyskanie gruntu stają się dosłownie przeżywalne. Dla psychoperformansu jest to potencjał ogromny, bo pozwala przejść od reprezentacji do środowiska, od opowiadania do zamieszkiwania, od metafory do doświadczenia progowego. Ale właśnie dlatego trzeba powtórzyć rzecz najważniejszą: środowisko nie zastępuje przemiany. Ono jedynie stwarza warunki, w których przemiana może zostać podjęta, rozpoznana i domknięta. Jeśli VR, AR lub scenografia immersyjna pozostawiają człowieka jedynie z silnym wspomnieniem doświadczenia, lecz bez nowej relacji do ciała, miejsca, obiektu, pamięci i codziennej praktyki, wtedy zawiodły jako element psychoperformansu, nawet jeśli były zachwycające estetycznie. Jeśli natomiast pozwalają przejść przez próg i wrócić z bardziej świadomą osią istnienia, wtedy stają się pełnoprawnym narzędziem IndywiduAkcji. W tej właśnie postaci należy je zachować w kompendium: nie jako triumf technologii, lecz jako rozwinięte środowiska działania, które mogą współpracować z obrazem, dźwiękiem, ruchem, głosem, obiektem–kluczem i świadkiem, aby doprowadzić do przemiany realnie wdrażalnej w życiu.

54.5. Interfejsy biofeedbackowe i responsywne środowiska działania

Interfejsy biofeedbackowe należy na początku odróżnić zarówno od zwykłych urządzeń pomiarowych, jak i od szerzej rozumianych systemów interaktywnych, ponieważ ich istota nie polega wyłącznie na rejestracji danych ani na technicznej reakcji środowiska, lecz na wytworzeniu pętli zwrotnej między procesem biologicznym, jego percepcyjnym ujawnieniem i możliwością modulacji przez podmiot. W klasycznym sensie biofeedback jest układem, w którym sygnały zwykle słabo dostępne świadomości, takie jak napięcie mięśniowe, rytm serca, przewodnictwo skórne, wzorce oddechowe, temperatura obwodowa czy wybrane parametry aktywności mózgowej, zostają przełożone na czytelny sygnał wzrokowy, dźwiękowy lub haptyczny, aby osoba mogła nauczyć się rozpoznawać własny stan i wpływać na niego przez zmianę uwagi, oddechu, postawy, rytmu działania albo jakości napięcia. W psychoperformansie stawką jest jednak coś więcej niż samoregulacja w sensie technicznym. Interfejs biofeedbackowy może zostać potraktowany jako szczególny obiekt–klucz, który nie tylko ujawnia proces, ale współkonstytuuje nową relację z ciałem. To bardzo ważne rozróżnienie. Jeżeli urządzenie działa wyłącznie jako licznik, podmiot łatwo popada w reżim samonadzoru. Jeżeli jednak interfejs zostaje wpisany w plan sytuacyjny, w którym sygnał biologiczny staje się materiałem przejścia, decyzji, rozpoznania progu albo odzyskiwania osi, wówczas biofeedback przestaje być kliniczną techniką pomiaru, a staje się technologią ucieleśnionej samowiedzy. Norbert Wiener, Joe Kamiya, Neal Miller czy Elmer Green pozostają tutaj ważni nie jako patroni

gotowych recept, lecz jako figury historyczne odsłaniające, że ciało może wejść w nową relację z własnym procesem wtedy, gdy proces ten zostanie sprzężony z czytelnym, natychmiastowym śladem.

Z perspektywy psychoperformansu trzeba też bardzo wyraźnie rozdzielić interfejs biofeedbackowy od responsywnego środowiska działania. Interfejs biofeedbackowy skupia się na tym, by ciało usłyszało, zobaczyło albo poczuło własny stan. Responsywne środowisko idzie dalej: nie tylko ujawnia stan, ale przeobraża całe pole percepcyjne zależnie od tego stanu lub od określonych działań wykonawcy. W pierwszym przypadku człowiek ma do czynienia z sygnałem zwrotnym. W drugim z dynamiczną scenografią, która reaguje na jego oddech, głos, ruch, napięcie, trajektorię, wybór przestrzeni, czas zatrzymania, próg pobudzenia albo jakość kontaktu z obiektem. To rozróżnienie jest fundamentalne. Biofeedback w sensie ścisłym może nauczyć rozpoznawania wzoru, na przykład przyspieszonego pobudzenia, zablokowanego oddechu, drżenia mięśniowego albo niestabilności głosu. Responsywne środowisko może natomiast ten wzór przetłumaczyć na sytuację, w której ciało doświadcza konsekwencji własnego stanu jako zmiany światła, dźwięku, przestrzenności, tekstury projekcji, zachowania obiektu albo rytmu całego otoczenia. W psychoperformansie jest to szczególnie płodne, bo prowadzi od prostego „widzę swój parametr" do znacznie głębszego „zamieszkuję środowisko, które odpowiada na mój sposób istnienia". Myron Krueger, Roy Ascott czy David Rokeby pokazali w różnych idiomach, że responsywność środowiska może zmieniać nie tylko zachowanie, ale i poczucie bycia widzianym przez system, bycia w relacji ze światem, który nie jest obojętny. W planie sytuacyjnym oznacza to możliwość budowania przestrzeni, która nie tyle ocenia wykonawcę, ile ujawnia mu strukturę jego obecności.

Największa wartość biofeedbacku w psychoperformansie ujawnia się wtedy, gdy zostaje on użyty nie do normowania ciała, lecz do rozpoznawania progów. To jedna z najważniejszych zasad metodologicznych. Nie chodzi o to, by urządzenie narzucało idealny oddech, idealne tętno, idealne rozluźnienie czy idealny głos, bo wówczas biofeedback staje się technologią dyscyplinowania organizmu według zewnętrznej matrycy. Chodzi raczej o to, by uczynić czytelnym moment, w którym ciało przechodzi z jednego reżimu funkcjonowania do drugiego: z miękkości do ścisku, z obecności do rozproszenia, z regulacji do przeciążenia, z żywego kontaktu z głosem do głosu mechanicznego, z płynności ruchu do kompensacyjnego rozpadu osi. W tym sensie interfejs biofeedbackowy nie powinien mówić: „masz działać tak", lecz raczej: „tu dzieje się przejście, które warto usłyszeć, zobaczyć albo poczuć". To bardzo ważne etycznie i praktycznie. Psychoperformans nie może reprodukować logiki cybernetycznej tresury, nawet jeśli korzysta z narzędzi cybernetycznych. Ma on wzmacniać autonomię, nie posłuszeństwo wobec wskaźnika. Dlatego najlepiej projektowane interfejsy to nie te, które stale zalewają wykonawcę danymi, lecz te, które działają oszczędnie, czytelnie i tylko tam, gdzie naprawdę trzeba ujawnić próg. Dobrze skonstruowane środowisko może na przykład delikatnie zmieniać dźwięk, gdy oddech zaczyna się urywać, może zagęszczać lub rozjaśniać światło, gdy głos traci nośność, może minimalnie przesuwać strukturę projekcji, gdy ciało wychodzi z osi, może też stopniowo upraszczać pejzaż bodźcowy wtedy, gdy wykonawca odzyskuje kontakt z własnym rytmem. W takim ujęciu biofeedback nie służy korekcie dla niej samej, lecz tworzy przestrzeń, w której przemiana staje się słyszalna i zamieszkiwalna.

Z tego wszystkiego wynika pierwsza zasadnicza teza dla całego podrozdziału: interfejsy biofeedbackowe i responsywne środowiska działania są w psychoperformansie prawomocne

tylko wtedy, gdy zostają podporządkowane architekturze przemiany, a nie fascynacji technologią. Ich wartość nie polega na tym, że „czytają ciało", lecz na tym, że pomagają ciału wejść w bardziej świadomą relację z własnym procesem. Mogą ujawniać rozpad rytmu, przyspieszenie pobudzenia, utratę głosu, niestabilność ruchu, odcięcie od oddechu, ale mogą też wspierać odzyskiwanie miękkości, pionizacji, rytmu, granicy i decyzji. Muszą jednak być projektowane z najwyższą ostrożnością, bo równie łatwo mogą przekształcić się w aparaty samonadzoru, zawstydzenia, przeciążenia albo iluzji, że wszystko, co istotne w człowieku, da się odczytać z biosygnału. W następnej części trzeba będzie więc wejść głębiej w samą typologię sygnałów i interfejsów — oddechowych, sercowo-naczyniowych, mięśniowych, głosowych i neurofeedbackowych — oraz określić, które z nich są szczególnie użyteczne dla psychoperformansu jako narzędzia progu, a które wymagają najdalej posuniętej ostrożności.

Jeżeli mamy przejść od ogólnej definicji do praktyki, trzeba najpierw zbudować typologię sygnałów, ponieważ nie każdy biosygnał nadaje się do tej samej pracy psychoperformatywnej. Najbardziej elementarny i zarazem najczęściej użyteczny jest sygnał oddechowy, gdyż stanowi jeden z niewielu procesów pozostających na styku autonomii i woli. Oddech może być monitorowany nie tylko jako częstość, lecz także jako amplituda, proporcja wdechu do wydechu, obecność zawieszeń, nieregularności przejść, dominacja toru piersiowego albo udział ruchu przepony i dolnych żeber. W psychoperformansie takie rozróżnienia są ważniejsze niż sama liczba oddechów na minutę, ponieważ to właśnie one pokazują, czy ciało rzeczywiście odzyskuje miękkość, czy jedynie wykonuje powierzchowną imitację spokoju. Interfejs oddechowy może działać niezwykle subtelnie: nie musi stale raportować parametru, wystarczy, że ujawni moment zaciśnięcia, zanik wydechu, nadmierne przyspieszenie albo przeciwnie — pojawienie się płynnej frazy oddechowej. W niektórych planach sytuacyjnych sonifikowany lub świetlnie zaznaczony oddech może pełnić funkcję osi całego działania, zwłaszcza gdy przedmiotem pracy jest chroniczna mobilizacja, lękowe zawieszenie, brak dostępu do dolnego toru oddychania albo trudność w wejściu w stan skupienia bez przymusu. Zupełnie inaczej działają interfejsy sercowo-naczyniowe, oparte na rytmie serca lub zmienności rytmu zatokowego. Tu stawką nie jest tylko „spokojniejsze serce", lecz możliwość uchwycenia dynamicznej relacji między pobudzeniem, przewidywaniem, napięciem emocjonalnym i zdolnością organizmu do elastycznej odpowiedzi. W psychoperformansie sygnał sercowy jest szczególnie przydatny wtedy, gdy trzeba ujawnić niewidzialne narastanie pobudzenia, które subiektywnie bywa bagatelizowane, albo gdy celem jest nauczenie ciała przechodzenia z alarmu do stanu bardziej zróżnicowanej, mniej sztywnej regulacji. Oddech i serce tworzą więc dwa odmienne, choć komplementarne pola: pierwszy sygnał bliżej wiąże się z rytmem wejścia i wyjścia, drugi z ogólną mobilizacją i elastycznością odpowiedzi. Już to rozróżnienie pokazuje, że psychoperformans nie może używać biofeedbacku w sposób ogólnikowy. Trzeba zawsze wiedzieć, czy chce się pracować nad osią wdech–wydech, nad osią pobudzenie–regulacja, czy nad ich wzajemnym zsynchronizowaniem.

Drugą dużą klasę stanowią interfejsy mięśniowe, posturalne i ruchowe, a więc takie, które ujawniają napięcie, kompensację, asymetrię, utratę środka ciężkości, sztywność lub rozpad płynności. EMG, czujniki ruchu, platformy nacisku, śledzenie mikroruchów albo prostsze interfejsy ciśnieniowe mogą być w psychoperformansie niezwykle cenne, ponieważ bardzo wiele problemów świadomościowych ma własną, powtarzalną architekturę mięśniowo-posturalną. Człowiek może deklarować gotowość do działania, a jednocześnie stale unikać przeniesienia ciężaru do przodu. Może mówić spokojnie, ale utrzymywać barki, żuchwę albo

dno miednicy w stanie przewlekłego zacisku. Może chcieć „odpuścić”, a jednak nie umie wyjść z mikrowzoru kontroli, który manifestuje się jako zawężony ruch mostka, skrócony krok albo zablokowany obrót tułowia. Interfejs ruchowy nie służy tu do korekty biomechanicznej w sensie sportowym, choć może z takich narzędzi korzystać. Służy do tego, by uczynić słyszalnym lub widzialnym sam fakt, że określony sposób istnienia ma swoją kinestetyczną składnię. To dla psychoperformansu bezcenne, bo pozwala przejść od abstrakcyjnego języka problemu do konkretnej relacji z osią, z ciężarem, z podporą i z zakresem ruchu. Szczególnie mocne bywają środowiska, w których minimalna zmiana ciężaru lub toru ruchu uruchamia zmianę całej scenografii: światło stabilizuje się dopiero wtedy, gdy ciało naprawdę znajdzie pion, dźwięk upraszcza się, gdy zanika kompensacyjne szarpanie, obraz otwiera się dopiero wtedy, gdy krok staje się pełny, a nie tylko zaznaczony. Właśnie tutaj widać, że responsywne środowisko działania nie powinno nagradzać powierzchownego „wykonania zadania”, lecz rozpoznawalną jakościową zmianę organizacji ciała. Należy jednak zachować ostrożność: zbyt dosłowny lub zbyt szybki feedback mięśniowy i ruchowy może produkować hiperrefleksję, sztywność i wtórną nienaturalność. Psychoperformans powinien więc używać tych interfejsów nie jako tresury poprawnego ruchu, lecz jako narzędzi ujawniania wzoru, który dopiero potem może zostać przepracowany przez gest, oddech, słowo lub obiekt–klucz.

Osobną i bardzo ważną klasę stanowią interfejsy głosowe oraz związane z głosem środowiska responsywne. Głos jest szczególnie czułym sygnałem, bo skupia w sobie napięcie mięśniowe, oddech, afekt, relacyjność i społeczne formatowanie obecności. Interfejs głosowy może więc ujawniać nie tylko wysokość i głośność, lecz również stabilność fonacji, chropowatość, zawahania, załamania oddechowe, brak rezonansu, ścisk gardła, nadmierne forsowanie, wycofanie nośności albo rozszczepienie między semantyką a cielesnym nośnikiem wypowiedzi. W psychoperformansie ma to szczególną wartość tam, gdzie przedmiotem działania jest odzyskiwanie własnego głosu w sensie dosłownym i symbolicznym, praca z wstydem wokalnym, z niemożnością odmowy, z chronicznym półszeptem społecznym albo z przymusem mówienia z nadmiarowej kontroli. Środowisko responsywne oparte na głosie może być zaprojektowane tak, by nie reagowało na samą głośność, lecz na jakość obecności głosowej: przestrzeń nie otwiera się, gdy ktoś krzyczy, tylko wtedy, gdy głos jest osadzony, nośny i związany z oddechem; warstwa wizualna nie intensyfikuje się przy napiętym forsowaniu, lecz przy rzeczywistym rezonansie; obiekt wirtualny lub rozszerzony nie odpowiada na mechaniczne powtórzenie frazy, lecz na moment, w którym wypowiedź staje się pełnowartościowym aktem. To zupełnie inna logika niż zwykła interakcja dźwiękowa. Nie chodzi o to, żeby system „słuchał wszystkiego”, lecz by reagował na te cechy głosu, które są istotne dla procesu przemiany. Podobnie rzecz ma się z przewodnictwem skórnym i innymi wskaźnikami pobudzenia autonomicznego. Mogą one być użyteczne jako subtelne znaczniki narastającego obciążenia, lecz powinny być stosowane oszczędnie, bo bardzo łatwo zamieniają środowisko w laboratorium napięcia zamiast w pole jego rozpoznania i modulacji. Psychoperformans nie potrzebuje pełnego technicznego obrazu organizmu. Potrzebuje czytelnych punktów, w których ciało zaczyna ujawniać istotę problemu.

Najdojrzalszy wniosek z tej części jest więc taki, że interfejs biofeedbackowy w psychoperformansie powinien być dobierany nie według technologicznej dostępności, lecz według typu pytania, jakie stawia plan sytuacyjny. Jeżeli pytanie dotyczy progu pobudzenia, wybieramy sygnał zdolny odsłonić narastanie lub opadanie mobilizacji. Jeżeli dotyczy utraty osi, wybieramy sygnał posturalny lub ruchowy. Jeżeli dotyczy głosu, jego nośności, prawa do zajmowania miejsca i relacyjnej obecności, wybieramy interfejs głosowy. Jeżeli dotyczy

oddechu jako podstawowej linii organizacji siebie, wybieramy interfejs oddechowy. Każdy inny wybór prowadzi do chaosu, fetyszyzacji danych albo estetycznej inflacji. W kolejnej części trzeba będzie zatem przejść od tej typologii do pełniejszej syntezy środowisk responsywnych: pokazać, jak łączyć różne interfejsy bez popadania w nadmiar, jak projektować pętle zwrotne, które nie zawstydzają ciała, jak ustalać progi reakcji środowiska i jak budować takie układy, w których biofeedback nie pozostaje dodatkiem technologicznym, lecz realnie wspiera przebudowę relacji między ciałem, przestrzenią, obiektem, głosem i decyzją.

Najważniejszy problem tej części nie dotyczy już samego wyboru sygnału, lecz architektury pętli zwrotnej. To właśnie ona rozstrzyga, czy środowisko responsywne będzie przestrzenią uczenia się relacji z własnym ciałem, czy też stanie się maszyną presji i wtórnego rozregulowania. Pętla zwrotna może być bezpośrednia, kiedy zmiana sygnału cielesnego natychmiast modyfikuje światło, dźwięk, projekcję, temperaturę barwną, gęstość obrazu lub zachowanie obiektu. Może być pośrednia, kiedy środowisko reaguje z opóźnieniem, kumuluje dane z kilku chwil i ujawnia raczej trend niż pojedynczy impuls. Może być progowa, kiedy interwencja następuje dopiero po przekroczeniu określonej granicy napięcia, niestabilności, ścisku oddechowego lub rozpadu osi. Może być ciągła, jeśli działanie wymaga stałego słyszalnego lub widzialnego konturu procesu. Z punktu widzenia psychoperformansu żadna z tych form nie jest automatycznie lepsza. Każda ma inną wartość zależnie od przedmiotu działania. Bezpośrednia pętla bywa skuteczna tam, gdzie podmiot utracił zdolność rozpoznawania elementarnych przejść i potrzebuje uchwycić je natychmiast, niemal somatycznie. Pętla opóźniona bywa dojrzalsza tam, gdzie zbyt szybka odpowiedź środowiska prowadziłaby do nadmiernej kontroli i szarpanego korygowania siebie. Pętla progowa jest cenna, gdy chcemy uwidocznić wyłącznie momenty krytyczne, a nie każdą mikrofluktuację. Pętla ciągła dobrze pracuje wtedy, gdy celem jest stopniowe uczenie się nowego rytmu i nowego rodzaju obecności. Psychoperformans musi więc projektować sprzężenie zwrotne nie według maksymy technologicznej efektywności, lecz według ekonomii napięcia psychicznego i cielesnego. Gregory Bateson oraz Humberto Maturana byliby tu użyteczni, bo uczą myśleć o systemie nie jako o prostym kanale sterowania, lecz jako o relacyjnej całości, w której zbyt silna korekta potrafi sama wytworzyć patologię. Właśnie dlatego dobrze zaprojektowane środowisko responsywne nie „naprawia człowieka", lecz delikatnie ujawnia granice jego aktualnej organizacji i daje możliwość ich modulacji bez narzucania natychmiastowej normy.

Drugi zasadniczy problem dotyczy łączenia interfejsów. Bardzo kuszące jest budowanie systemów wielokanałowych: oddech steruje światłem, tętno dźwiękiem, głos projekcją, ruch układem przestrzennym, a przewodnictwo skórne dynamiką obrazu. Takie układy mogą robić wrażenie zaawansowanych, ale w praktyce bardzo łatwo zamieniają się w gęsty reżim nadmiaru, w którym wykonawca przestaje wiedzieć, co właściwie współtworzy zmianę środowiska. Z punktu widzenia psychoperformansu oznaczałoby to utratę osi planu sytuacyjnego. Dlatego interfejsy należy łączyć hierarchicznie, a nie addytywnie. Jeden sygnał powinien pełnić funkcję nadrzędną, drugi ewentualnie korekcyjną lub wspierającą, a pozostałe mogą pozostawać nieme albo działać tylko w określonych fazach. Przykładowo, jeśli osią działania jest oddech, to właśnie on może sterować podstawową modulacją dźwięku lub jasności przestrzeni, podczas gdy puls ujawnia się dopiero w chwili przeciążenia, a głos uruchamia wyłącznie przejście do fazy wypowiedzi performatywnej. Jeśli osią jest pionizacja i odzyskiwanie środka ciężkości, to sygnał ruchowy powinien pozostać centralny, a oddech jedynie współpracować z wygaszaniem albo pogłębianiem scenografii. Jeśli przedmiotem pracy

jest odzyskanie głosu, to interfejs wokalny nie może zostać zagłuszony przez biometrię pobudzenia, bo wtedy zasadniczy sens działania zostanie rozmyty. Tego rodzaju hierarchizacja to nic innego jak zastosowanie Twojej zasady selekcji od ogółu do szczegółu do pola technicznego. Interfejsy nie mają mnożyć cudowności systemu, lecz precyzować jego funkcję. W praktyce najdojrzalsze środowiska responsywne są zwykle prostsze, niż chciałby tego technologiczny entuzjazm. Często wystarcza jedno główne sprzężenie, jedna wtórna warstwa progu i jedna faza wygaszenia, aby ciało mogło naprawdę zrozumieć, że znajduje się w relacji z polem, a nie w akwarium danych. To rozróżnienie jest również etyczne: im bardziej system jest złożony, tym trudniej zachować przejrzystość wobec wykonawcy i tym łatwiej produkować jego zależność od aparatury zamiast wzmacniać autonomię.

Szczególną wagę ma zatem projektowanie progu reakcji środowiska. Próg nie jest parametrem czysto technicznym. Jest decyzją ontologiczną w obrębie planu sytuacyjnego: określa, kiedy dane przejście zasługuje na ujawnienie, a kiedy powinno pozostać w tle. Jeśli próg zostanie ustawiony zbyt nisko, środowisko zacznie reagować na każdą drobnostkę i wytworzy stan wzmożonej czujności. Jeśli zbyt wysoko, wykonawca nie otrzyma żadnego czytelnego wsparcia i interfejs stanie się martwy lub arbitralny. W psychoperformansie próg musi być ustalany nie wyłącznie na podstawie surowej amplitudy sygnału, ale w relacji do znaczenia konkretnego wzoru. Dla jednej osoby momentem krytycznym może być już subtelne zawieszenie wydechu, dla innej dopiero wyraźny skurcz całego toru oddechowego. Dla jednej osoby utrata pionu zaczyna się od ledwie zauważalnego wycofania ciężaru, dla innej od gwałtownego skrócenia kroku. Dla jednego wykonawcy granicą pracy głosowej będzie pierwsze napięcie w gardle, dla innego dopiero zanik rezonansu w kluczowej frazie. Oznacza to, że środowisko responsywne powinno przejść fazę strojenia, ale nie w sensie mechanicznym, tylko fenomenologicznym. Trzeba sprawdzić, które momenty osoba sama rozpoznaje jako graniczne, a których jeszcze nie umie uchwycić; dopiero potem można ustalić, co ma zostać uczynione słyszalnym lub widzialnym. W tym sensie projektowanie progu przypomina bardziej budowę partytury niż kalibrację urządzenia. Nie ustawia się po prostu liczby. Ustala się dramaturgię interwencji. Interfejs może na przykład przez długi czas pozostawać niemal niewidoczny, a ujawniać się dopiero w momencie wejścia w schemat obronny. Może też pracować odwrotnie: nie sygnalizować rozpadu, lecz pojawiać się dopiero wtedy, gdy wykonawca odzyskuje po raz pierwszy nową jakość ruchu, oddechu albo głosu. To rozwiązanie bywa szczególnie dojrzałe w psychoperformansie, ponieważ wzmacnia doświadczenie skuteczności nie przez alarm, lecz przez rozpoznawalną nagrodę ontologiczną: świat odpowiada inaczej, kiedy ciało rzeczywiście zmienia swój sposób bycia.

Najgłębszy problem pozostaje jednak ten sam, który powracał już w poprzednich podrozdziałach: jak uniknąć zawstydzania ciała przez technologię. Biofeedback i środowiska responsywne bardzo łatwo mogą wytworzyć atmosferę egzaminu, w której wykonawca zaczyna przeżywać własny sygnał jako dowód porażki, niedostateczności albo „źle działającego organizmu”. Dla psychoperformansu byłoby to katastrofalne, bo zamiast wspierać IndywiduAkcję, utrwalałoby wtórny przymus samokontroli. Dlatego interfejs nie może mieć charakteru oskarżycielskiego. Nie powinien działać jak czerwone światło błędu. Powinien raczej budować warunki rozpoznania i możliwości przejścia. Dźwięk może gęstnieć, ale nie po to, by karać. Światło może się zawężać, ale nie po to, by zawstydzić. Projekcja może tracić kontur, ale nie po to, by wytworzyć poczucie niekompetencji. Najlepsze środowiska responsywne nie komentują ciała z zewnątrz, lecz umożliwiają mu doświadczenie własnej zmiany w sposób, który

zachowuje podmiotowość. W praktyce oznacza to kilka rzeczy. Po pierwsze, system powinien pozostawiać przestrzeń na niedoskonałość i fluktuację. Po drugie, jego reakcje nie powinny być zero-jedynkowe, lecz stopniowalne. Po trzecie, powinna istnieć możliwość wycofania, zatrzymania lub ręcznego wygaszenia środowiska. Po czwarte, każda sesja lub działanie musi zawierać fazę integracji, w której wykonawca odzyskuje relację z ciałem nie jako z urządzeniem produkującym sygnały, lecz jako z żywym centrum własnej obecności. Dopiero w takim układzie biofeedback i responsywność stają się pełnoprawnymi narzędziami psychoperformansu. W następnej części trzeba będzie domknąć tę logikę i pokazać syntetycznie, jakie interfejsy i jakie środowiska są najdojrzalsze dla tej metody, gdzie leżą ich granice oraz jak podporządkować całą technologię zasadzie, że przemiana ma prowadzić do większej autonomii, a nie do zależności od reagującego systemu.

W tym miejscu trzeba wykonać jeszcze jeden krok i przejść od pytania o sygnał oraz próg do pytania o kompozycję całego układu działania, ponieważ w psychoperformansie interfejs nie istnieje samodzielnie. Zawsze współpracuje z przestrzenią, światłem, dźwiękiem, obiektem–kluczem, topografią ruchu i społecznym statusem widzenia lub słyszenia ciała. To oznacza, że dobrze zaprojektowane środowisko responsywne nie jest po prostu „systemem reagującym", lecz architekturą relacyjną, w której każde sprzężenie zwrotne ma swoje miejsce dramaturgiczne. James Gibson byłby tu użyteczny, ponieważ jego myślenie o affordances pozwala zobaczyć, że przestrzeń nie jest neutralnym pojemnikiem, lecz polem możliwości działania, a interfejs biofeedbackowy może te możliwości albo rozszerzać, albo zawężać. Jeśli światło zmienia się wraz z rytmem oddechu, to nie jest to jeszcze psychoperformans; staje się nim dopiero wtedy, gdy taka zmiana wpływa na sposób zajmowania miejsca, na jakość kontaktu z obiektem, na decyzję o wejściu lub wycofaniu się, na tempo wypowiedzi, na moment dotknięcia progu. Jeżeli dźwięk reaguje na napięcie mięśniowe, również nie wystarcza sama techniczna korelacja; trzeba jeszcze ustalić, czy taki dźwięk stabilizuje, demaskuje, prowadzi, rozbraja, czy może pogłębia rozszczepienie. W Twojej metodzie oznacza to, że interfejs musi być zawsze wpisany w plan sytuacyjny jako element większej logiki przejścia. Nie ma „biofeedbacku w ogóle". Jest tylko biofeedback do czegoś: do odzyskania osi, do wejścia w próg, do ujawnienia ukrytej obrony, do przywrócenia głosu, do rozpoznania rozchwiania, do nauki współregulacji albo do bezpiecznego opuszczenia stanu granicznego. W praktyce najdojrzalsze środowiska to te, w których interfejs nie dominuje percepcji jako technologiczny protagonistyczny gadżet, lecz działa prawie jak ukryta gramatyka przestrzeni. Uczestnik nie ma zachwycać się systemem. Ma wejść w głębszą relację z własnym procesem.

Szczególnie ważna okazuje się tu relacja między interfejsem a obiektem–kluczem, ponieważ psychoperformans nie może zgodzić się na pełną dematerializację przemiany. Sam sygnał, nawet bardzo czytelny, bywa zbyt efemeryczny, aby unieść ciężar transformacji poza momentem jego odczytu. Gdy jednak zostaje związany z materialnym operatorem, zyskuje trwałość, pamięć i możliwość przejścia do konkretnego aktu. Można wyobrazić sobie działanie, w którym oddech uczestnika nie tylko moduluje dźwięk, ale zarazem rozjaśnia lub odsłania zapis na powierzchni obiektu–klucza; albo takie, w którym napięcie głosu wpływa na możliwość otwarcia zamkniętej struktury przestrzennej; albo takie, w którym dopiero odzyskanie pionu i rzeczywistego ciężaru ciała pozwala uruchomić obiekt przejścia, na przykład światło w progu, mechanizm zwolnienia pieczęci, widzialność tekstu, ruch zawieszonego elementu lub sonifikowany ślad własnego kroku. Gilbert Simondon byłby tu ważny, bo jego myślenie o relacji człowiek–obiekt–środowisko pomaga uniknąć prostego przeciwstawienia techniki i

doświadczenia. Interfejs w psychoperformansie nie jest zewnętrznym dodatkiem do „autentycznego procesu”; jest jednym z mediatorów, ale jego sens zależy od tego, czy współpracuje z materialną logiką działania. Dlatego dobrze zaprojektowane środowisko responsywne powinno mieć zawsze punkt zakotwiczenia: obiekt, próg, powierzchnię, miejsce nacisku, strefę przejścia, w której ciało może doświadczyć, że zmiana sygnału nie pozostaje wyłącznie informacją, ale wchodzi w relację z dotykiem, ciężarem, oporem i pamięcią gestu. To właśnie odróżnia psychoperformans od wielu artystycznych instalacji interaktywnych, które pozostają fascynujące percepcyjnie, ale nie przechodzą w rzeczywistą reorganizację życia. Obiekt–klucz przyjmuje na siebie część odpowiedzialności za trwałość procesu. Interfejs ujawnia wzór. Obiekt pozwala go zamieszkać.

Jeszcze subtelniejsza, ale bardzo ważna jest kwestia współobecności i społecznego wymiaru środowisk responsywnych. Większość klasycznych systemów biofeedbackowych projektowano dla jednostki, która uczy się rozpoznawać i modulować własny stan. Psychoperformans bardzo często potrzebuje czegoś więcej: obecności świadka, relacji z drugą osobą, a niekiedy współregulacji grupowej. To otwiera fascynujące pole, ale również radykalnie zwiększa poziom odpowiedzialności. Responsywne środowisko może wzmacniać doświadczenie współbycia, jeśli na przykład wspólny rytm oddechu stabilizuje pole światła, jeśli głos jednej osoby otwiera przestrzeń dla głosu drugiej, jeśli napięcie grupowe staje się słyszalne nie po to, by kogokolwiek piętnować, ale by ujawnić trudność wejścia we wspólny próg. Lucy Suchman i Erin Manning byłyby tu ważnymi punktami odniesienia, bo przypominają, że działanie nie jest indywidualnym wykonaniem programu, lecz zjawiskiem usytuowanym, relacyjnym i emergentnym. W psychoperformansie oznacza to, że interfejs nie powinien produkować hierarchii „lepiej regulujących się” i „gorzej regulujących się” ciał, ani ujawniać danych w sposób, który zawstydza lub klasyfikuje. Jeśli biosygnał jednej osoby ma wpływać na wspólne środowisko, uczestnicy muszą wiedzieć, po co tak się dzieje i jaki jest sens tej współzależności. W przeciwnym razie technologia zamieni się w narzędzie przemocy albo subtelnej dyscypliny grupowej. Dobrze zaprojektowane środowisko współregulacyjne nie demaskuje jednostki, lecz pomaga całemu polu rozpoznać, że relacyjność ma własną fizjologię: że wspólne milczenie może obniżać napięcie, że niesłyszany głos może blokować całość, że przyspieszenie jednej osoby może rezonować z pobudzeniem innych, że synchronia nie polega na unifikacji, lecz na zdolności utrzymywania różnicy bez rozpadu wspólnego pola. Tak rozumiana responsywność jest dla psychoperformansu niezwykle cenna, bo pozwala uczynić relację dosłownie odczuwalną i współodpowiedzialną.

Ostatecznie więc w tej części trzeba postawić bardzo mocną tezę roboczą: najlepsze interfejsy biofeedbackowe i najlepsze środowiska responsywne to te, które w pewnym momencie przestają być odczuwane jako technologia, a zaczynają działać jak szczególnie czuła scenografia prawdy procesu. Nie prawdy w sensie absolutnym, lecz prawdy sytuacyjnej: tego, gdzie ciało traci grunt, gdzie odzyskuje głos, gdzie uruchamia kompensację, gdzie naprawdę przechodzi przez próg, a gdzie tylko go odgrywa. W psychoperformansie interfejs ma służyć właśnie tej prawdzie, a nie produkcji danych dla nich samych. Musi być zatem selektywny, czuły, nienapastliwy, wpisany w obiekt, przestrzeń i rytm działania oraz podporządkowany zasadzie, że uczestnik po zakończeniu procesu ma być mniej zależny od systemu, a nie bardziej. Następna część powinna tę tezę domknąć i przejść do pełnej syntezy: określić, jakie środowiska biofeedbackowe i responsywne są rzeczywiście zgodne z etosem psychoperformansu, gdzie leży granica między pomocą a technologiczną kolonizacją doświadczenia oraz jak projektować

takie układy, które nie tylko reagują na ciało, lecz pomagają mu odzyskać bardziej świadomą, autonomiczną i wdrażalną relację z samym sobą.

Końcowa synteza tego podrozdziału wymaga postawienia tezy bardzo wyraźnej: interfejs biofeedbackowy i środowisko responsywne są w psychoperformansie wartościowe tylko wtedy, gdy nie stają się autonomicznym centrum wydarzenia, lecz pozostają podporządkowane architekturze przemiany. Nie chodzi więc o to, by ciało było „czytane" przez system, ale o to, by mogło wejść w bardziej świadomą relację z własnym rytmem, napięciem, głosem, ruchem, progiem przeciążenia i możliwością odzyskiwania osi. W tym sensie interfejs nie jest ani neutralnym narzędziem pomiaru, ani cyfrowym fetyszem nowoczesności, lecz szczególnym operatorem uwidaczniania procesu. Jego zadaniem nie jest rozstrzyganie, czym człowiek „naprawdę jest", tylko uczynienie słyszalnym, widzialnym lub dotykalnym tego, co w zwykłym życiu pozostaje pod progiem rozpoznania, a jednak organizuje sposób bycia w świecie. Gdy oddech urywa się zawsze przed wejściem w trudną relację, gdy głos traci nośność dokładnie w chwili konieczności odmowy, gdy ciało cofa ciężar przy każdym ruchu ku własnej decyzji, wtedy responsywne środowisko może przestać być technologią i stać się czymś znacznie ważniejszym: scenografią prawdy sytuacyjnej. Nie prawdy absolutnej, lecz prawdy procesu, który nagle staje się uchwytny. To właśnie uzasadnia miejsce biofeedbacku w psychoperformansie. Nie jako reżimu optymalizacji, ale jako technologii przejścia od niemej automatyki do świadomego rozpoznania. Gregory Bateson, Francisco Varela i Gilbert Simondon byliby tu szczególnie użyteczni, bo każdy z nich na swój sposób pokazuje, że relacja między organizmem, środowiskiem i sprzężeniem zwrotnym nie może być rozumiana liniowo. Psychoperformans przejmuje z tego naukę najważniejszą: ciało nie jest obiektem do skorygowania, lecz żywym centrum sensu, któremu interfejs może pomóc usłyszeć własne granice i własne możliwości przemiany.

Z tej tezy wynikają warunki dopuszczalności. Po pierwsze, środowisko responsywne musi mieć jedną dominującą funkcję transformacyjną. Jeżeli próbuje równocześnie uspokajać, diagnozować, uczyć, estetyzować, terapeutyzować i imponować technologią, wtedy niemal zawsze popada w chaos albo w ukrytą przemoc nadmiaru. Po drugie, zasada przejrzystości jest tu absolutna. Uczestnik powinien wiedzieć, że środowisko reaguje na jego procesy, i powinien przynajmniej ogólnie rozumieć, jakie rodzaje zmian uruchamiają reakcję systemu. Tajemnicza, nieczytelna responsywność może być efektowna artystycznie, ale w psychoperformansie zbyt łatwo przechodzi w manipulację. Po trzecie, interfejs musi działać oszczędnie. Najdojrzalsze układy to zwykle te, które reagują tylko tam, gdzie rzeczywiście pojawia się próg znaczący: wejście w stary wzór obronny, pierwsze odzyskanie oddechu, realne osadzenie głosu, powrót do pionu, utrata rytmu lub wyjście z rozproszenia. Po czwarte, sygnał biologiczny nigdy nie może być traktowany jako wyrok. Interfejs ma odsłaniać tendencję, a nie piętnować odchylenie. Ma proponować możliwość przejścia, a nie produkować poczucie porażki. Po piąte wreszcie, system musi zawierać procedurę wygaszenia i powrotu, ponieważ każde środowisko, które reaguje na ciało, może łatwo stać się nowym obiektem zależności. Psychoperformans nie może dopuścić do sytuacji, w której uczestnik czuje się obecny tylko wtedy, gdy jest monitorowany. Celem jest zawsze odzyskanie bardziej autonomicznej relacji z własnym procesem, a nie trwałe przywiązanie do reagującej maszynerii. W tym sensie biofeedback dojrzały jest paradoksalnie biofeedbackiem, który w pewnym momencie staje się zbędny, bo jego funkcja została uwewnętrzniona jako nowy rodzaj czucia siebie.

Najostrzejszy wymiar krytyczny dotyczy tu biowładzy i estetyki samonadzoru. Interfejsy biofeedbackowe oraz środowiska responsywne bardzo łatwo mogą zostać podporządkowane logice, którą Michel Foucault opisałby jako subtelne dyscyplinowanie ciała, a współczesne kultury technologiczne dodatkowo wzmacniają przez obsesję mierzalności, wydajności i permanentnego monitoringu. W takim reżimie ciało przestaje być miejscem życia, a staje się projektem do optymalizacji. Psychoperformans musi stanąć po stronie przeciwnej. Nie chodzi w nim o produkcję „lepszego wyniku biologicznego", lecz o odzyskiwanie świadomego kontaktu z własnym sposobem istnienia. To oznacza również konieczność uwzględnienia różnicy, neuroatypowości, odmiennych profili sensorycznych, traumy, choroby przewlekłej, zmęczenia, wstydu cielesnego i wszystkich tych warunków, które sprawiają, że ciało nie odpowiada według jednej normy. Środowisko responsywne projektowane dla psychoperformansu nie powinno nagradzać jednego modelu organizmu. Powinno raczej pomagać rozpoznać, gdzie konkretny podmiot odzyskuje żywotność, a gdzie traci grunt. Stąd także wypływa obowiązek ochrony granic danych. Sygnał biologiczny nie jest niewinnym materiałem estetycznym. Jest śladem intymności organizmu. Jeżeli zostaje użyty w działaniu współdzielonym, grupowym lub publicznym, wymaga szczególnej troski o zgodę, zakres ujawnienia, sposób świadkowania i możliwość wycofania się z sytuacji bez kary symbolicznej. W przeciwnym razie technologia, która miała wspierać przemianę, zaczyna kolonizować doświadczenie od środka. Najbardziej dojrzałe środowiska psychoperformatywne są więc nie tylko czułe, ale i powściągliwe. Nie żądają od ciała pełnej spowiedzi. Wystarczy im tyle sygnału, ile potrzeba, by otworzyć drogę do rozpoznania, aktu i integracji.

Ostatecznie należy więc uznać, że interfejsy biofeedbackowe i responsywne środowiska działania stanowią jedno z najbardziej zaawansowanych narzędzi współczesnego psychoperformansu, ale tylko pod warunkiem, że pozostają narzędziami, a nie nową ontologią człowieka. Ich siła polega na tym, że potrafią związać ciało z przestrzenią, sygnał z obiektem, oddech z progiem, głos z prawem do obecności, ruch z odzyskaniem osi, pobudzenie z możliwością zatrzymania lub transformacji. Pozwalają budować środowiska, które nie tylko reagują, ale współuczestniczą w procesie przejścia. W dobrze zaprojektowanej IndywiduAkcji interfejs może ujawnić moment, którego człowiek wcześniej nie umiał uchwycić; może pomóc przejść od automatyzmu do decyzji; może sprawić, że prawda napięcia, głosu, rytmu lub lęku stanie się nareszcie słyszalna. Ale nigdy nie może zastąpić samej pracy. Nie może być ani cyfrowym terapeutą, ani biometrycznym kapłanem, ani estetyczną iluzją kontroli. Musi zostać podporządkowany dokładnie tym samym zasadom co inne środki psychoperformansu: researchowi, selekcji, proporcji, etyce, funkcji i wdrożeniu skutków w życie codzienne. Dopiero wtedy responsywność staje się prawomocna. Nie jako technologia zachwytu, lecz jako technologia odpowiedzialnej przemiany, w której ciało odzyskuje możliwość usłyszenia, zobaczenia i zamieszkania własnego procesu z większą jasnością, większą autonomią i większą zdolnością do realnego działania.

54.6. Interfejsy mózg–komputer, neurofeedback i pętle adaptacyjne

Jeżeli ten podrozdział ma zostać napisany z należytą ścisłością, trzeba od początku odróżnić trzy rzeczy, które w języku popularnym bywają wrzucane do jednego worka. Interfejs mózg–komputer nie jest po prostu „czytaniem myśli", lecz technologicznym układem translacji wybranych cech aktywności neuronalnej na sygnał sterujący urządzeniem, środowiskiem lub komunikatem. Neurofeedback nie jest tym samym co BCI w ścisłym sensie, ponieważ jego

głównym celem nie jest sterowanie zewnętrznym systemem, lecz umożliwienie podmiotowi rozpoznawania i modulowania własnych wzorców aktywności mózgowej albo szerzej neurofizjologicznej. Pętle adaptacyjne oznaczają jeszcze coś innego: układy, w których system nie tylko odczytuje sygnał i odpowiada, ale zmienia własny sposób odpowiadania zależnie od historii interakcji, jakości wykonania, poziomu zmęczenia, stabilności wzoru lub innych parametrów procesu. W psychoperformansie rozróżnienie to jest kluczowe, ponieważ nie chodzi tu ani o futurystyczny spektakl „połączenia z maszyną", ani o technologiczne fetysze produktywności neuronalnej, lecz o pytanie, czy aktywność mózgowa może zostać włączona do planu sytuacyjnego jako jeden z operatorów przejścia między rozproszeniem a skupieniem, między przeciążeniem a regulacją, między biernym trwaniem w stanie a świadomym modulowaniem progu obecności. Historia tego pola, od Hansa Bergera i EEG przez Jacques'a Vidala, Joe Kamiya, Barry'ego Stermana, aż po Nielsa Birbaumera i Jonathana Wolpawa, pokazuje zresztą wyraźnie, że najbardziej wartościowe zastosowania tych technologii pojawiają się nie wtedy, gdy obiecują one cudowny wgląd w „istotę umysłu", lecz wtedy, gdy precyzyjnie definiują ograniczony, operacyjny cel. W psychoperformansie właśnie ta ograniczoność celu jest warunkiem dojrzałości: interfejs nie ma objawić prawdy o osobie, lecz uczynić uchwytnym jeden z wymiarów jej aktualnej organizacji uwagi, pobudzenia, napięcia poznawczego, hamowania lub gotowości do przejścia.

Z perspektywy technicznej i epistemologicznej trzeba też bardzo jasno wyznaczyć granicę między sygnałem neuronalnym a znaczeniem psychologicznym. EEG, a tym bardziej inne formy nieinwazyjnego monitoringu aktywności mózgu, nie dostarczają dostępu do przeżyć wprost. Dostarczają śladów określonych dynamik: rytmów, synchronizacji, desynchronizacji, potencjałów związanych ze zdarzeniami, fluktuacji uwagi, stanów czuwania, spowolnienia, pobudzenia albo przygotowania motorycznego. To niezwykle ważne, bo wokół BCI i neurofeedbacku od dawna narasta mitologia poznawczej przejrzystości, wedle której mózg „mówi prawdę" bardziej bezpośrednio niż ciało, głos albo zachowanie. Psychoperformans musi odrzucić tę fantazję. Aktywność mózgowa nie jest królewskim kanałem prawdy o człowieku, lecz jednym z wielu śladów jego procesualności, równie wymagającym interpretacji jak ruch, oddech, napięcie mięśniowe, rytm głosu czy sposób zajmowania przestrzeni. Właśnie dlatego neurofeedback w Twojej metodzie nie powinien być rozumiany jako uprzywilejowany wgląd w „centrum sterujące jaźnią", ale jako subtelne narzędzie do pracy nad określonymi wzorami uwagi i regulacji. Szczególnie użyteczne może być to tam, gdzie problem dotyczy chronicznej hiperaktywacji, nadmiaru napięcia poznawczego, trudności w stabilizacji uwagi, przeskakiwania między stanami lub niezdolności do wejścia w zogniskowaną, ale miękką obecność. Trzeba jednak od razu podkreślić, że korelacja między wzorcem EEG a konkretnym stanem podmiotowym nigdy nie jest absolutna, jednoznaczna i wolna od kontekstu. Ten sam układ rytmów może pełnić inną funkcję zależnie od zadania, pory dnia, zmęczenia, przyjmowanej postawy, historii osoby, a nawet od stylu jej koncentracji. Dlatego psychoperformans powinien traktować wzorce neuronalne tak, jak traktuje inne znaki: jako materiały wysokiej czułości, ale nie jako wyroki.

W tym świetle szczególnie ważne staje się rozróżnienie podstawowych typów BCI, ponieważ każdy z nich inaczej rozkłada sprawczość i inaczej może zostać przepisany na logikę planu sytuacyjnego. Są interfejsy oparte na rytmach sensomotorycznych i wyobrażeniach ruchu, gdzie użytkownik uczy się modulować sygnał przez intencję motoryczną lub zmianę stanu skupienia. Są układy oparte na potencjałach wywołanych, takie jak paradygmaty P300 czy steady-state

visual evoked potentials, gdzie system wykorzystuje reakcję mózgu na określone bodźce i pozwala wybierać elementy lub sterować prostymi funkcjami. Są też układy bardziej adaptacyjne, łączące wiele cech sygnału i uczące się wzoru danego użytkownika w czasie. Z punktu widzenia psychoperformansu najciekawsze nie są jednak te formy, które umożliwiają najszybsze wydawanie komend, lecz te, które najczytelniej ujawniają relację między intencją, uwagą, wysiłkiem poznawczym i jakością obecności. Układ sterowany wyobrażeniem ruchu może być bardzo cenny tam, gdzie trzeba odzyskać połączenie między impulsem a wykonaniem, nawet jeśli ruch nie dochodzi jeszcze do pełnego aktu. Interfejs reagujący na stan uwagowy może wspierać pracę nad wejściem w miękko skupiony tryb bycia, bez którego wiele działań psychoperformatywnych rozpada się w nadmiarze pobudzenia albo w martwej kontroli. Z kolei środowisko reagujące na przeciążenie poznawcze może odsłonić moment, w którym podmiot przechodzi z twórczej koncentracji w kompulsywne ściskanie uwagi. W tym sensie BCI nie musi być traktowane jako technologia komunikacji z maszyną, lecz jako szczególnie czułe lustro granicy między zamiarem a jego neurofizjologiczną organizacją. Dla psychoperformansu oznacza to możliwość budowania sytuacji, w których środowisko nie odpowiada na przypadkowe ruchy, ale na jakość samego skierowania uwagi, na stopień zorganizowania intencji albo na przejście między chaosem neuronalnym a bardziej zintegrowaną formą obecności.

Ale właśnie tu pojawia się najważniejsze napięcie, które będzie trzeba rozwijać w dalszych częściach: neurofeedback i BCI mogą prowadzić do większej autonomii, ale mogą też wzmacniać złudzenie, że człowiek jest przede wszystkim zbiorem sygnałów do optymalizacji. W psychoperformansie takie podejście byłoby nie do przyjęcia. Nie chodzi o wychowanie „sprawniejszego mózgu", lecz o zbudowanie takiej pętli zwrotnej, w której aktywność neuronalna staje się jednym z elementów rozpoznania progu, odzyskiwania rytmu, odpuszczania nadmiarowej kontroli, wzmacniania zdolności wejścia w stan twórczy, regulacyjny lub kontemplacyjny. Interfejs ma zatem służyć nie triumfowi technologii nad doświadczeniem, lecz bardziej subtelnemu usłyszeniu i zobaczeniu własnej procesualności. W kolejnej części trzeba będzie wejść głębiej w sam neurofeedback: w różnicę między treningiem EEG, treningiem związanym z uwagą, czuwaniem i hamowaniem, a także w kwestie protokołów, normatywności, indywidualizacji i ryzyka uproszczonej biologizacji stanów psychicznych. Dopiero wtedy będzie można pokazać, jak pętle adaptacyjne mogą zostać włączone do psychoperformansu nie jako system dyscypliny neuronalnej, lecz jako jedno z najbardziej zaawansowanych narzędzi pracy nad progiem świadomości i przejściem między wzorem automatycznym a wzorem wybranym.

Jeżeli mamy wejść głębiej w neurofeedback, trzeba najpierw zerwać z jednym z najbardziej rozpowszechnionych nieporozumień, mianowicie z wyobrażeniem, że jest to po prostu technika „uczenia mózgu, by działał lepiej". Tak sformułowane zdanie jest zarazem zbyt ogólne i epistemologicznie mylące. Neurofeedback nie operuje na „mózgu w ogóle", lecz na wybranych parametrach sygnału, które zostają uprzednio uznane za istotne w określonym kontekście zadaniowym, klinicznym lub eksperymentalnym. Oznacza to, że cała metoda jest od początku obciążona decyzją interpretacyjną: co traktujemy jako pożądany wzorzec, jaki stan chcemy wspierać, a jaki osłabiać, jakie pasmo, jaka lokalizacja, jaka dynamika zmian i jaki czas reakcji systemu mają znaczenie. Już w klasycznych pracach Joe Kamiyi, Barry'ego Stermana czy późniejszych badaczy neurofeedbacku widać było, że sukces nie zależy od samego faktu posiadania sygnału EEG, lecz od trafności protokołu oraz od tego, czy użytkownik potrafi wejść

w sensowną relację z informacją zwrotną. W psychoperformansie jest to szczególnie ważne, ponieważ nie interesuje nas „trening normy” dla niej samej. Interesuje nas raczej to, czy określony układ zwrotny może pomóc wykonawcy rozpoznać i przekształcić konkretny wzór obecności: rozproszenie, nadmobilizację, lepki nadzór poznawczy, niemożność miękkiego skupienia, rozszczepienie między ciałem a intencją albo niestabilność wejścia w stan twórczy. Neurofeedback powinien być więc traktowany nie jako procedura optymalizacji abstrakcyjnego organu, lecz jako technologia modulowania progu świadomościowego. Jeśli ten próg zostanie źle zdefiniowany, system będzie tresował coś nieistotnego. Jeśli zostanie zdefiniowany trafnie, może stać się subtelnym operatorem przejścia między wzorem automatycznym a wzorem wybranym.

Z tego wynika konieczność rozróżnienia podstawowych rodzin protokołów. Inaczej pracują protokoły związane z rytmami alfa i theta, często wiązane z relaksacją, hipnagogią, introspekcją lub miększymi stanami uwagi, inaczej protokoły SMR i pokrewne, historycznie łączone z regulacją czuwania, hamowaniem nadreaktywności i stabilizacją, jeszcze inaczej treningi nastawione na uwagę wykonawczą, hamowanie dystraktorów, rytm sensomotoryczny, koherencję czy wskaźniki związane z określonymi zadaniami poznawczymi. W obszarze klinicznym i para-klinicznym część tych protokołów była stosowana w pracy z ADHD, z zaburzeniami snu, z lękiem, z napięciem pourazowym, z padaczką, z problemami samoregulacyjnymi i z różnymi postaciami trudności wykonawczych, ale trzeba to powiedzieć bez uproszczeń: jakość dowodów jest nierówna, badania są heterogeniczne, protokoły często słabo porównywalne, a efekty zależą od jakości doboru uczestników, procedury, długości treningu i sposobu oceny rezultatów. To rozstrzygnięcie ma dla psychoperformansu znaczenie zasadnicze, bo chroni przed naiwnym kopiowaniem języka klinicznego. Nie potrzebujemy w tej książce obietnicy, że określone pasmo „naprawi” określony stan psychiczny. Potrzebujemy znacznie precyzyjniejszej tezy: niektóre wzory aktywności i niektóre formy informacji zwrotnej mogą wspierać określone jakości obecności, ale tylko wtedy, gdy zostaną dobrane do przedmiotu działania i do konkretnej osoby. Przykładowo, jeśli wykonawca nieustannie wpada w nadmiernie napięte, zbyt wąskie skupienie, wtedy środowisko promujące jeszcze większą koncentrację może pogłębić problem zamiast go rozwiązać. Jeśli natomiast trudność polega na chronicznym rozpływaniu się uwagi i niemożności zogniskowania się na akcie, łagodna pętla wspierająca stabilizację może być bardzo cenna. Oznacza to, że w psychoperformansie nie istnieją protokoły „dobre same w sobie”. Istnieją tylko protokoły adekwatne lub nieadekwatne do logiki planu sytuacyjnego.

W tym miejscu szczególnie ważny staje się problem normatywności. Większość uproszczonych narracji o neurofeedbacku zakłada milcząco, że istnieje jakiś prawidłowy, pożądany i w miarę uniwersalny wzorzec mózgowy, do którego należy się zbliżyć. Jest to stanowisko wygodne technicznie, ale dla psychoperformansu niewystarczające, a czasem wręcz niebezpieczne. Człowiek nie jest egzemplarzem do dopasowania do matrycy, lecz żywym układem o własnej historii pobudzenia, własnej neurotypowości, własnym rytmie zmęczenia, własnym sposobie przeżywania skupienia, własnym idiomie kreatywnym i własnym profilu przeciążenia. To samo dotyczy stanów twórczych. Nie każda intensywna aktywność poznawcza jest patologiczna, nie każda miękkość jest regulacją, nie każda wolniejsza dynamika oznacza dobrostan, nie każda pobudzeniowa amplituda jest przeszkodą. Psychoperformans potrzebuje zatem neurofeedbacku zindywidualizowanego nie tylko w sensie technicznym, ale fenomenologicznym. Trzeba pytać nie o to, czy wykonawca przybliża się do modelu

„normalnego EEG”, lecz czy środowisko pomaga mu rozpoznać i zamieszkać bardziej użyteczny dla danego celu stan: bardziej nośny głos, bardziej osadzoną uwagę, mniej kompulsywny nadzór, mniej rozszczepioną obecność, większą zdolność przejścia z napięcia do działania albo z chaosu do konturu. To rozróżnienie oddziela psychoperformans od dyscyplinarnej fantazji neuromodulacji. Interfejs nie ma produkować lepszego człowieka w sensie abstrakcyjnym. Ma pomóc konkretnej osobie uchwycić, kiedy jej własny proces wchodzi w konfigurację sprzyjającą przemianie, a kiedy wpada z powrotem w stary wzór. Dlatego także pojęcie sukcesu musi zostać przedefiniowane. Sukcesem nie jest piękny wykres ani uzyskana amplituda, lecz zdolność do realnego przeniesienia nowej jakości uwagi i obecności do życia poza środowiskiem treningowym.

Najważniejsza staje się więc pętla adaptacyjna rozumiana nie jako narzędzie coraz skuteczniejszego sterowania użytkownikiem, lecz jako układ uczący się jego idiomu przejścia. To właśnie tutaj psychoperformans może wykorzystać nowoczesne technologie najdojrzalej. Zamiast projektować system, który nagradza sztywny wzorzec i karze odchylenie, można budować środowisko, które coraz subtelniej rozpoznaje, w jaki sposób dana osoba wchodzi w stan twórczy, w stan odzyskanego głosu, w stan odciążonego oddechu, w stan mniej obronnego kontaktu z przestrzenią albo w stan wyjścia z przeciążenia. Taka adaptacyjność nie służy dominacji, lecz czułości. Nie polega na tym, że system „wie lepiej”, tylko na tym, że stopniowo lepiej wspiera właściwy próg działania. W praktyce oznacza to, że środowisko może z czasem mniej reagować na powierzchowne imitacje pożądanego stanu, a bardziej na jego głębszą stabilizację; może odróżniać napięte skupienie od żywej obecności; może wygaszać zbyt łatwe gratyfikacje i wzmacniać tylko te przejścia, które rzeczywiście mają ciężar egzystencjalny. Ale właśnie dlatego wymaga ono najwyższej ostrożności etycznej. Im bardziej adaptacyjne środowisko, tym łatwiej może stać się ukrytą maszyną normatywną. W psychoperformansie nie wolno do tego dopuścić. Wykonawca nie może być tresowany przez algorytm do jednego modelu czuwania czy skupienia. Musi zachować możliwość rozumienia, wycofania, negocjacji i ostatecznego przekroczenia technologii. To właśnie trzeba będzie rozwinąć w kolejnej części: jak projektować neurofeedback i adaptacyjne BCI tak, by wspierały autonomię, a nie zależność, oraz jak włączyć je do planu sytuacyjnego jako element przemiany, który w pewnym momencie powinien móc zostać odłożony, ponieważ jego funkcja została wcielona w nową jakość życia.

W tym miejscu trzeba wejść jeszcze głębiej i zająć się samą fenomenologią pętli neurofeedbackowej, ponieważ to właśnie ona rozstrzyga, czy interfejs pozostaje zewnętrznym narzędziem treningu, czy staje się rzeczywistym mediatorem przemiany. Człowiek korzystający z neurofeedbacku nie ma przecież bezpośredniego dostępu do własnej aktywności neuronalnej; ma dostęp do wtórnego znaku — wykresu, tonu, jasności, ruchu obiektu, zmiany środowiska, pojawienia się lub zaniku określonej warstwy. Oznacza to, że praca nie toczy się między osobą a „mózgiem jako takim”, lecz między osobą a reprezentacją pewnej części jej neurodynamiki. To rozróżnienie jest fundamentalne. Jeżeli reprezentacja jest zbyt dosłowna, zbyt ostra albo zbyt karząca, podmiot zaczyna walczyć z samym sobą, próbując wymusić pożądany stan. Jeśli natomiast jest zbyt miękka, zbyt efektowna lub zbyt estetycznie narcystyczna, przestaje cokolwiek ujawniać i staje się tylko kolejną warstwą immersji. Psychoperformans powinien szukać rozwiązania pośredniego: takiej formy zwrotu, która nie podaje gotowej odpowiedzi, ale delikatnie odsłania przejście między stanami. Francisco Varela i Evan Thompson są tu szczególnie przydatni, bo ich myślenie o neurofenomenologii pozwala zobaczyć, że żaden zapis neuronalny nie mówi sam za siebie, dopóki nie zostanie zestawiony z

przeżyciem, z mikrodynamiką uwagi, z oddechem, z jakością decyzji i z sytuacją ciała w świecie. W psychoperformansie oznacza to, że każda pętla neurofeedbackowa powinna być interpretacyjnie podwójna: z jednej strony daje sygnał, z drugiej domaga się od wykonawcy pytania „co właśnie się zmieniło w moim sposobie bycia?". Dopiero wtedy interfejs przestaje być trenerem, a zaczyna być lustrem progu. W praktyce może to oznaczać, że system nie nagradza po prostu „spokojniejszego wzorca", ale ujawnia chwilę, w której napięte skupienie przechodzi w uwagę bardziej nośną, albo chwilę, w której chaos poznawczy nie zostaje stłumiony siłą, lecz organizuje się w bardziej zdatny do działania rytm. Ta różnica jest subtelna, ale w psychoperformansie decydująca, bo oddziela żywą regulację od technologicznej mimikry regulacji.

Na tym tle szczególnie ważny staje się problem wyobrażenia, intencji i sprawstwa. W wielu interfejsach mózg–komputer użytkownik nie „naciska przycisku myślą", lecz uczy się wytwarzać pewien rodzaj stanu: wyobrażenie ruchu, określoną jakość skupienia, przejście między rozproszoną a ukierunkowaną uwagą, wygaszenie części dystrakcji lub wejście w charakterystyczny idiom aktywności sensomotorycznej. To oznacza, że BCI w sensie psychoperformatywnym nie jest technologią spektakularnej telekinezy, lecz technologią wychwytywania intencji w stadium, w którym nie zdążyła ona jeszcze przejść w pełny akt cielesny albo w zewnętrzne wykonanie. Dla Twojej książki to wyjątkowo ważne, bo psychoperformans stale pracuje na granicy między zamiarem a ucieleśnieniem. Interfejs mózg–komputer może więc pełnić funkcję specjalnego laboratorium tej granicy. Może ujawniać, że wykonawca chce, ale nie uruchamia rzeczywistej trajektorii decyzji. Może pokazywać, że pozornie skupiona uwaga jest w istocie ściskiem kontroli, a nie żywą intencją. Może wzmacniać moment, w którym pojawia się autentyczne przejście od myślenia o akcie do gotowości jego wykonania. W takim ujęciu BCI staje się mniej narzędziem sterowania światem zewnętrznym, a bardziej operatorem ujawniania pregestu, czyli tego progu, w którym ciało-umysł dopiero zbiera się do czynu. Maxine Sheets-Johnstone i Daniel Stern byliby tu ważni jako myśliciele mikrodynamiki gestu i witalnych afektów, bo pomagają zobaczyć, że przejście do działania zaczyna się znacznie wcześniej niż pełne wykonanie ruchu. W psychoperformansie takie środowisko mogłoby działać niezwykle silnie wszędzie tam, gdzie przedmiotem pracy jest paraliż decyzyjny, chroniczne odkładanie wejścia w akt, rozszczepienie między deklaracją a wykonaniem albo utrata wiary w to, że własna intencja może realnie kształtować pole obecności. Interfejs nie miałby wtedy „odczytywać myśli", lecz wspierać przejście od niemego przymiaru do ucieleśnionego kroku.

Szczególnej uwagi wymaga również kwestia adaptacyjności systemu, bo właśnie tu neurofeedback i BCI najłatwiej przechodzą od narzędzia wspierającego do narzędzia kolonizującego. System adaptacyjny może być bardzo pomocny, gdy uczy się indywidualnego idiomu wykonawcy i przestaje nagradzać banalne, powierzchowne obejścia zadania. Może na przykład różnicować napięte wymuszanie „spokojnego stanu" od rzeczywiście bardziej zintegrowanej obecności; może wykrywać, że użytkownik nauczył się manipulować wskaźnikiem bez realnej zmiany procesu; może stopniowo przesuwać próg tak, aby wspierać stabilniejszą i dojrzalszą modulację. Ale ten sam system może też bardzo łatwo stać się ukrytą maszyną normatywną, która zaczyna lepiej „wiedzieć", jaki stan jest właściwy, niż sam wykonawca. Psychoperformans musi stanowczo odrzucić taki model. Adaptacja ma służyć nie podporządkowaniu, lecz czułości wobec konkretnej trajektorii przemiany. Oznacza to, że system powinien być projektowany tak, by pozostawiać miejsce na negocjację, na przerwę, na

błąd, na zmęczenie, na dzień gorszy i na odmienność stylu regulacji. Nie może zakładać jednej estetyki poznawczej jako obowiązującej. W praktyce szczególnie ważne jest, by pętle adaptacyjne nie zamieniały procesu w grę o wynik. Jeżeli wykonawca zaczyna obsesyjnie śledzić, czy „dobrze wyregulował mózg", cała praca ulega wypaczeniu. Dlatego interfejs w psychoperformansie powinien z czasem raczej wycofywać własną dominację niż ją zwiększać. Najlepszy system to taki, który po okresie wspierania rozpoznania stopniowo oddaje proces z powrotem ciału i świadomości wykonawcy. W tym sensie adaptacyjność powinna obejmować nie tylko dostrajanie reakcji środowiska, ale także projektowanie własnego zaniku. To niezwykle ważne rozpoznanie: technologia dojrzała nie przywiązuje do siebie, lecz staje się zbędna wtedy, gdy jej funkcja została uwewnętrzniona jako nowa zdolność bycia.

Właśnie dlatego neurofeedback i BCI w psychoperformansie należy rozumieć jako szczególne technologie progu, a nie jako ostateczne narzędzia poznania siebie. Ich największa wartość polega na tym, że mogą uczynić uchwytną mikrodynamikę przejścia między stanem automatycznym a stanem wybieranym, między przeciążeniem a odzyskiwaniem osi, między rozproszoną aktywnością a skupieniem zdolnym unieść akt. Jednak każda taka technologia wymaga podwójnego zakorzenienia: w fenomenologii przeżycia i w etyce ograniczenia. Jeśli zabraknie pierwszego, system pozostanie technicznym ćwiczeniem bez głębszego znaczenia. Jeśli zabraknie drugiego, łatwo przekształci się w aparat doskonalenia człowieka pod dyktando wskaźnika. Psychoperformans może wykorzystać te narzędzia tylko wtedy, gdy stale pamięta, że mózg nie jest osobą, a sygnał nie jest losem. Interfejs ma odsłaniać możliwość, nie definitywny osąd. W ostatniej części tego podrozdziału trzeba będzie więc domknąć całość i określić, jakie miejsce BCI, neurofeedback i pętle adaptacyjne zajmują w całym kompendium: jakie ich zastosowania są metodologicznie i etycznie prawomocne, gdzie przebiega granica między wspieraniem przemiany a neurotechnologiczną kolonizacją podmiotowości oraz jak zaprojektować takie układy, które rzeczywiście zwiększają autonomię i sprawczość, zamiast produkować nową zależność od reagującego systemu.

Na tym etapie konieczne jest wyostrzenie granicy etycznej, ponieważ właśnie w obszarze neurotechnologii najłatwiej o złudzenie, że skoro sygnał pochodzi z mózgu, to posiada uprzywilejowany status prawdy o osobie. To złudzenie jest dla psychoperformansu szczególnie niebezpieczne. Aktywność neuronalna nie jest czystym objawieniem wnętrza, lecz fragmentarycznym śladem określonych dynamik: uwagowych, pobudzeniowych, sensomotorycznych, inhibicyjnych lub rytmicznych. Każdy interfejs wycina tylko niewielki aspekt tej złożoności, a następnie dodatkowo poddaje go obróbce: filtracji, uśrednianiu, klasyfikacji, progowaniu i wizualno-dźwiękowemu tłumaczeniu. Oznacza to, że środowisko neurofeedbackowe nie „pokazuje umysłu", tylko produkuje specyficzny obraz relacji między sygnałem a zadaniem. W psychoperformansie nie wolno o tym zapominać nawet przez chwilę. Gdy uczestnik zaczyna wierzyć, że wskaźnik jest jego esencją, technologia staje się nowym zwierzchnikiem podmiotowości. Gdy jednak rozumie, że ma do czynienia z wąskim, ale użytecznym śladem własnej procesualności, interfejs może pomóc mu rozpoznać to, co dotąd było niewidzialne: przeskok w nadkontrolę, załamanie skupienia, utratę miękkiej czujności, wejście w schemat przeciążenia lub niemożność utrzymania intencji bez usztywnienia. Właśnie dlatego psychoperformans powinien traktować BCI i neurofeedback jako techniki ograniczonej prawdomówności. Są cenne, bo ujawniają pewne granice i przejścia. Są niebezpieczne, gdy udają totalny dostęp do człowieka. W tym sensie trzeba przeciwstawić się zarówno

neuroentuzjazmowi, jak i neurofetyszyzmowi. Interfejs ma wspierać rozpoznanie jednego węzła procesu, nie zaś tworzyć nową metafizykę podmiotu jako zestawu sterowalnych wykresów.

Stąd wynika bardzo ważne rozróżnienie między neurofeedbackiem dyscyplinującym a neurofeedbackiem otwierającym. Dyscyplinujący będzie taki układ, który z góry definiuje pożądany stan, narzuca użytkownikowi konieczność nieustannego osiągania określonego wzorca i produkuje napięcie wokół „dobrego wyniku". Otwierający działa inaczej: nie wymusza jednego modelu funkcjonowania, lecz pomaga rozpoznać, jakie jakości uwagi, pobudzenia i obecności są dla danej osoby bardziej żywotne, bardziej nośne i bardziej zdolne do współpracy z planem sytuacyjnym. Ta różnica jest subtelna, ale decydująca. W pierwszym przypadku człowiek uczy się dopasowywać do wskaźnika. W drugim wskaźnik pomaga mu usłyszeć i zobaczyć, kiedy naprawdę odzyskuje dostęp do siebie. W psychoperformansie interesuje nas wyłącznie ten drugi wariant. Nie chodzi o tresurę fal mózgowych, lecz o wsparcie przejścia od zautomatyzowanego wzoru reagowania do bardziej świadomej formy bycia. W praktyce może to oznaczać środowisko, które nie nagradza maksymalnej koncentracji jako takiej, ale ujawnia moment, w którym koncentracja przestaje być ściskiem i staje się przepuszczalną, twórczą obecnością; albo takie, które nie premiuje „uspokojenia" w sensie spłaszczenia aktywności, lecz rozpoznaje przejście od chaotycznego pobudzenia do zorganizowanej czujności. To właśnie jest szczególnie zgodne z Twoją koncepcją psychoperformansu: nie chodzi o korektę człowieka do wzorca, lecz o stworzenie warunków, w których może on uchwycić i przećwiczyć własną, bardziej adekwatną organizację świadomości. Neurofeedback staje się wtedy nie aparatem normy, lecz mediatorem wrażliwości na próg.

Jeszcze ostrzej problem ten ujawnia się w środowiskach, które łączą BCI z immersją, dźwiękiem, światłem, obiektami i adaptacyjną logiką przestrzeni. Taki system może być niezwykle płodny psychoperformatywnie, bo pozwala dosłownie wejść w środowisko reagujące na jakość uwagi, intencji albo pobudzenia neuronalnego. Może na przykład upraszczać pejzaż, gdy wykonawca odzyskuje miękki kontur skupienia, albo przeciwnie — ujawniać narastający chaos, kiedy uwaga wpada w kompulsywne ściskanie. Może warunkować dostęp do określonych obiektów–kluczy nie przez siłę woli rozumianą brutalnie, ale przez zdolność wejścia w szczególną jakość obecności. Może także sprzęgać wyobrażenie ruchu z przesunięciem przestrzeni, czyniąc słyszalnym i widzialnym sam moment przejścia od zamysłu do pregestu. Ale właśnie tu trzeba zachować najwyższą ostrożność. Im bardziej środowisko wydaje się reagować „na mózg", tym łatwiej wytwarza aurę technologicznej wszechwiedzy. Wykonawca może zacząć wierzyć, że system naprawdę wie, kim jest, co myśli albo jaki stan jest dla niego właściwy. W psychoperformansie taka iluzja musi zostać przecięta. Środowisko ma reagować na określone, wąsko zdefiniowane cechy sygnału, a nie udawać, że czyta osobę jako całość. Najdojrzalsze projekty to te, które zachowują jawność ograniczenia: mówią raczej „to jest jeden z możliwych śladów twojej aktualnej organizacji" niż „to jest obiektywna prawda o tobie". Tylko wtedy interfejs może pozostać narzędziem wzmacniającym autonomię. W przeciwnym razie staje się nową formą technicznego autorytetu, jeszcze bardziej uwodzicielską niż dawni interpretatorzy znaków, bo podszytą prestiżem neuronauki.

Dlatego zasadniczym celem tej części powinno być wyraźne postawienie warunku: BCI, neurofeedback i pętle adaptacyjne mogą wejść do psychoperformansu wyłącznie wtedy, gdy służą przejściowemu wsparciu samowiedzy, a nie trwałej kolonizacji podmiotowości przez reagujący system. Interfejs powinien pomagać w uchwyceniu mikrodynamiki przejścia, ale

następnie oddawać tę kompetencję z powrotem wykonawcy. Pętla adaptacyjna powinna uczyć się osoby po to, by coraz subtelniej ją wspierać, a nie po to, by coraz skuteczniej ją kształtować według jednej normy. Środowisko neuroresponsywne powinno zostawiać miejsce na przerwę, wycofanie, niezrozumienie, błąd i zmęczenie, bo to także należą do realnej dynamiki ciała-umysłu. Właśnie w tym sensie psychoperformans może przejąć z neurotechnologii to, co najbardziej wartościowe, i zarazem odrzucić to, co najbardziej niebezpieczne: utopię pełnej przejrzystości oraz utopię totalnego sterowania sobą. Ostatnia część tego podrozdziału powinna więc doprowadzić całość do syntezy i pokazać, jakie miejsce interfejsy mózg–komputer, neurofeedback i adaptacyjne systemy reagujące zajmują w całym kompendium: jako narzędzia ograniczone, czułe, warunkowe, ale potencjalnie bardzo ważne wszędzie tam, gdzie przemiana wymaga usłyszenia i zobaczenia samego progu świadomościowego, a nie jedynie jego późnych skutków w zachowaniu.

Końcowa synteza tego podrozdziału wymaga więc zdania bardzo ostrego: interfejsy mózg–komputer, neurofeedback i pętle adaptacyjne mają w psychoperformansie wartość wyłącznie wtedy, gdy pozostają narzędziami ograniczonego, sytuacyjnego ujawniania progu świadomościowego, a nie aparatami totalnego odczytu osoby. To rozstrzygnięcie jest fundamentalne, ponieważ wokół neurotechnologii narosła szczególnie silna fantazja przezroczystości: skoro sygnał pochodzi z mózgu, wydaje się, że mówi prawdę bardziej „wewnętrzną” niż ciało, głos, gest czy relacja z przestrzenią. Tymczasem w psychoperformansie trzeba powiedzieć dokładnie odwrotnie: aktywność neuronalna jest jednym z wielu śladów procesualności podmiotu, nigdy zaś jego ostatecznym jądrem. BCI i neurofeedback mogą być bardzo cenne, kiedy pomagają uchwycić moment przejścia między rozproszeniem a skupieniem, między przeciążeniem a bardziej zorganizowaną czujnością, między intencją a pregestem, między sztywną kontrolą a miękką, nośną obecnością. Stają się jednak niebezpieczne natychmiast, gdy zaczynają podszywać się pod autorytet definitywnego sądu o „tym, jaki ktoś jest”. W Twojej metodzie nie ma na to miejsca. Psychoperformans potrzebuje technologii czułych, ale epistemicznie pokornych. Potrzebuje systemów, które potrafią ujawnić pewną dynamikę, lecz zarazem pozostawiają człowiekowi prawo do interpretacji, negocjacji i przekroczenia wskaźnika. Varela, Thompson i Simondon pomagają tu myśleć najdojrzalej: nie ma nagiego sygnału poza relacją, nie ma danych poza sposobem ich ujęcia, nie ma interfejsu poza światem życia, do którego ma on zostać ostatecznie odniesiony.

Najcenniejsze zastosowania tych technologii w psychoperformansie leżą zatem nie w obszarze spektakularnego sterowania środowiskiem „siłą mózgu”, lecz w obszarze mikroskopii przejścia. Chodzi o te momenty, które w zwykłym doświadczeniu są niemal niewidoczne, a zarazem decydują o całym biegu działania: chwila, w której uwaga zaczyna się ściskać zamiast ogniskować; moment, w którym narasta neurofizjologiczne przeciążenie, zanim zostanie uświadomione jako lęk lub chaos; subtelne przejście od zamiaru do gotowości wykonania; utrata zdolności utrzymania miękkiej, otwartej czujności; albo przeciwnie — pojawienie się po raz pierwszy stanu, w którym ciało-umysł nie walczy już z zadaniem, lecz rzeczywiście je zamieszkuje. W takich sytuacjach neurofeedback może stać się niezwykle precyzyjnym obiektem–kluczem rozciągniętym w czasie. Nie dlatego, że „naprawia mózg”, lecz dlatego, że czyni słyszalnym albo widzialnym próg, który dotąd był ukryty. Pętle adaptacyjne mogą wtedy wspierać proces nie przez narzucanie jednej normy, ale przez coraz subtelniejsze odróżnianie imitacji stanu od jego rzeczywistego zaistnienia. Dobrze zaprojektowane środowisko może na przykład przestać reagować na napiętą, woluntarystyczną próbę „wyprodukowania skupienia”

i odpowiadać dopiero wtedy, gdy pojawia się bardziej zintegrowana jakość obecności. W psychoperformansie właśnie taka różnica jest bezcenna, bo odsłania, że przemiana nie polega na wymuszeniu efektu, lecz na reorganizacji sposobu bycia. Technologia ma więc tu służyć nie triumfowi kontroli, ale prawdzie procesu. Ma pomóc zobaczyć, kiedy człowiek rzeczywiście przechodzi, a kiedy tylko kompulsywnie usiłuje wyglądać na przechodzącego.

Stąd wynikają też granice, których nie wolno przekraczać. Po pierwsze, neurofeedback i BCI nie mogą być używane jako narzędzia normalizacji człowieka do jednego modelu czuwania, koncentracji, produktywności czy „dobrego funkcjonowania". Po drugie, nie mogą być używane jako substytut relacji z ciałem, głosem, oddechem, ruchem i przestrzenią, bo wtedy podmiot zaczyna wierzyć bardziej wskaźnikowi niż własnej żywej obecności. Po trzecie, nie mogą wytwarzać zależności od systemu, w której regulacja wydaje się możliwa wyłącznie w obecności reagującej aparatury. Po czwarte, nie mogą stawać się ukrytą technologią wpływu, która bez dostatecznej przejrzystości modeluje zachowanie uczestnika według nieujawnionej logiki. Psychoperformans wymaga jawności, proporcji i możliwości wycofania. Im bardziej zaawansowane środowisko, tym wyraźniejsza musi być jego etyczna rama. Człowiek powinien wiedzieć, że pracuje z jednym aspektem własnej neurodynamiki, a nie z „obiektywną prawdą o sobie". Powinien zachować prawo do przerwania, do niepowodzenia, do fluktuacji, do zmęczenia, do dnia gorszego, do odmiennego stylu skupienia i do ostatecznego odłożenia technologii, gdy jej funkcja została uwewnętrzniona. Właśnie tu psychoperformans różni się od wielu projektów neurooptymalizacyjnych. Nie chce produkować coraz bardziej wydajnego podmiotu, lecz podmiot bardziej świadomy własnych progów, bardziej zdolny do przejścia z automatyzmu do decyzji i bardziej odporny na kolonizację przez same narzędzia samopoznania. Foucault byłby tu ważny jako ostrzeżenie: każda technologia wiedzy o sobie może bardzo łatwo stać się technologią dyscypliny. Psychoperformans musi stale odwracać ten wektor.

Ostatecznie więc interfejsy mózg–komputer, neurofeedback i pętle adaptacyjne zajmują w kompendium psychoperformansu miejsce wysokie, ale ściśle warunkowe. Są to narzędzia wyjątkowo czułe, zdolne ujawnić sam próg organizacji uwagi, pobudzenia, intencji i obecności, a przez to mogące wspierać procesy, do których inne media mają utrudniony dostęp. Zarazem są to narzędzia szczególnie podatne na nadużycie: na biologizację osoby, na fetyszyzację wskaźnika, na techno-utopię przejrzystości i na dyscyplinowanie ciała-umysłu według modelu obcej normy. Psychoperformans może je włączyć do własnego arsenału tylko pod warunkiem, że pozostaną podporządkowane dokładnie tym samym zasadom co wszystkie inne środki tej metody: dochodzeniu, selekcji, funkcji, proporcji, etyce i wdrożeniu skutków w życie codzienne. W tej perspektywie BCI nie jest triumfem umysłu nad materią, neurofeedback nie jest tresurą fal mózgowych, a adaptacyjna pętla nie jest inteligentnym nadzorcą podmiotu. Wszystkie trzy mogą stać się czymś znacznie dojrzalszym: technologiami ograniczonej, ale realnej samowiedzy, które pomagają uchwycić moment, w którym świadomość odzyskuje możliwość kształtowania własnej formy bez przemocy wobec siebie. Właśnie tak należy je zachować w tej książce: nie jako przyszłość człowieka, lecz jako wysoce wyspecjalizowane, ostro warunkowe narzędzia wspierania przejścia od wzoru odziedziczonego lub automatycznego do wzoru wybranego, zamieszkanego i wdrażalnego. Tylko wtedy neurotechnologia staje się zgodna z etosem psychoperformansu.

Perspektywa danych i AI

Rozdział 55 otwiera perspektywę danych i AI, ponieważ psychoperformans – rozumiany jako metoda planu sytuacyjnego – coraz częściej działa w polu, w którym doświadczenie bywa natychmiast przekładane na sygnał, metrykę i model. Ta translacja nie jest neutralna: wprowadza nową ontologię relacji, w której ciało staje się strumieniem danych, afekt staje się predykcją, a uwaga staje się zasobem mierzalnym i optymalizowalnym. W konsekwencji psychoperformans musi tu przyjąć podwójną rolę: z jednej strony może korzystać z narzędzi pomiaru i asysty obliczeniowej jako z interfejsów wzmacniających refleksję, z drugiej strony musi umieć rozpoznać, gdzie datafikacja zaczyna produkować przemoc epistemiczną, czyli fałszywą pewność, redukcję wieloznaczności oraz presję normalizacji.

W tym rozdziale nie chodzi o fetyszyzację „obiektywności", lecz o precyzyjne rozróżnienie między sygnałem, wskaźnikiem, konstruktem i interpretacją. Psychofizjologia uczy, że te warstwy nie są tożsame: tętno lub zmienność rytmu serca, oddech czy przewodnictwo skóry są wskaźnikami pracy autonomicznego układu nerwowego, ale nie są bezpośrednimi miarami znaczeń, intencji ani „prawdy emocjonalnej". W języku metodologicznym kluczowe są tu: trafność konstruktu (construct validity), trafność ekologiczna (ecological validity), wrażliwość na artefakty, opóźnienia (latencje) i warunki pomiaru, a także problem nadinterpretacji, dobrze znany z krytyki afektywnej komputacji. Rosalind Picard zbudowała paradygmat affective computing, natomiast Lisa Feldman Barrett i inni krytycy ostrzegali przed traktowaniem sygnałów cielesnych jako prostego kodu emocji; psychoperformans musi tę lekcję włączyć w sam rdzeń swojej metodologii.

Z punktu widzenia planu sytuacyjnego dane są jednocześnie narzędziem i ryzykiem. Narzędziem, ponieważ mogą stać się zwierciadłem interoceptywnym: wspierać samowiedzę o pobudzeniu, o rytmie oddechu, o przeciążeniu, o punktach, w których próg doświadczenia przestaje być produktywny. Ryzykiem, ponieważ mogą wytwarzać fałszywą hierarchię: to, co mierzalne, zaczyna wyglądać na ważniejsze niż to, co relacyjne, językowe, symboliczne i sytuacyjne, a to prowadzi do redukcjonizmu biometrycznego. Psychoperformans nie może wpaść w pułapkę biologizacji sensu, czyli w przekonanie, że metryka „wyjaśnia" doświadczenie; metryka może co najwyżej stać się jednym z kanałów opisu, podporządkowanym etyce, kontekstowi i wieloznaczności.

Rozdział 55 składa się z trzech osi, które odpowiadają trzem typom władzy danych. 55.1 dotyczy pomiaru na żywo i jego granic: puls, oddech i przewodnictwo skóry (EDA/GSR) są przykładami sygnałów łatwo dostępnych dzięki czujnikom PPG, pasom oddechowym czy sensorom elektrodermalnym, ale ich interpretacja wymaga rygoru analizy sygnału, kalibracji i świadomości zakłóceń. 55.2 dotyczy sztucznej inteligencji jako asystenta planu sytuacyjnego: personalizacja może wspierać adaptację progów i wariantów działania, ale jednocześnie wprowadza ryzyko błędnych sugestii, halucynacji treści, ukrytych założeń normatywnych oraz niejawnego profilowania. 55.3 domyka rozdział w perspektywie etyki danych, prywatności i transparentności, włączając klasyczne pojęcia integralności kontekstowej Helen Nissenbaum, etyki informacji Luciano Floridiego, krytykę kapitalizmu nadzoru Shoshany Zuboff oraz analizy szkód algorytmicznych i dyskryminacji danych rozwijane przez Cathy O'Neil, Safiyę Noble, Ruha Benjamin czy Virginię Eubanks.

Ważne jest, by od razu postawić granicę kompetencyjną: psychoperformans nie staje się tu medycyną ani diagnostyką, a pomiar nie staje się „dowodem" klinicznym. Rozdział 55 operuje kategoriami praktyki projektowej i badawczej w sztuce: interesuje go to, jak sygnał może zostać użyty w planie sytuacyjnym jako sprzężenie zwrotne, jak metadane mogą wspierać audyt progów, oraz jak interfejs obliczeniowy może współtworzyć warunki sprawczości bez przejmowania kontroli. To rozróżnienie jest krytyczne, bo w świecie czujników i modeli łatwo o przesunięcie z refleksji w kierunku autorytarnej metryki, a z metryki w kierunku moralizującej normy, która mówi uczestnikowi, co „powinien czuć" albo jak „powinien działać". Psychoperformans, jeśli ma zachować etos nieprzymusu i bezpieczeństwa poznawczego, musi traktować dane jako materiał do interpretacji i negocjacji, nigdy jako werdykt.

W tym rozdziale pojawia się też problem reżimów prawnych i instytucjonalnych, które determinują, co wolno mierzyć, jak wolno przechowywać i komu wolno udostępniać. Ochrona danych osobowych, w tym danych biometrycznych i zdrowotnych, nakłada rygory takie jak minimalizacja, ograniczenie celu, ograniczenie przechowywania, integralność i poufność, a także wymóg jasnej podstawy prawnej oraz realnej zgody, jeśli zgoda jest stosowana jako podstawa. Do tego dochodzą regulacje i standardy odpowiedzialności w obszarze systemów AI, które akcentują przejrzystość, ocenę ryzyka, dokumentowanie decyzji projektowych i unikanie niejawnego profilowania. Psychoperformans musi to rozpoznać nie jako formalność, lecz jako część ontologii śladu: sposób przechowywania i udostępniania danych jest dalszym progiem działania, a nie jego dodatkiem.

Z perspektywy metodologii badań kluczowe będzie również odróżnienie trzech praktyk, które w potocznym dyskursie bywają mieszane: biofeedback jako sprzężenie zwrotne wspierające autoregulację, quantification jako reżim metryczny ustanawiający normy, oraz predykcja algorytmiczna jako automatyzacja interpretacji. Psychoperformans może korzystać z pierwszego, musi krytycznie rozbrajać drugie i powinien projektowo ograniczać trzecie, chyba że jest w stanie utrzymać pełną transparentność założeń, błędów i konsekwencji. W tym sensie rozdział 55 jest próbą utrzymania równowagi między epistemologią danych a humanistyczną krytyką danych: między tym, co mierzalne, a tym, co znaczące; między tym, co obliczalne, a tym, co relacyjne; między tym, co personalizowane, a tym, co wspólnotowe i negocjowane w sytuacji.

W rezultacie perspektywa danych i AI ma tu charakter ambiwalentny: jest jednocześnie narzędziem precyzji i polem ryzyka. Jeżeli psychoperformans włączy czujniki i modele bez rygoru, zamieni się w technokratyczną maszynę do optymalizacji afektu, co byłoby sprzeczne z jego genealogią w sztuce akcji i z etosem sprawczości. Jeżeli natomiast odrzuci dane i AI w całości, odda pole tym reżimom pomiaru i predykcji, które działają poza kontrolą sztuki i poza krytyką, a wtedy psychoperformans straci możliwość interwencji w jednym z najważniejszych krajobrazów współczesności. Rozdział 55 wybiera więc drogę trzeciego typu: rygorystycznego użycia ograniczonego, w którym pomiar i AI są podporządkowane planowi sytuacyjnemu, bezpieczeństwu poznawczemu, prawu do odmowy oraz transparentności śladu.

55.1. Pomiar na żywo: puls, oddech, przewodnictwo skóry (zasady i granice)

Podrozdział 55.1 dotyczy pomiaru na żywo nie jako fetyszu „obiektywności", lecz jako specyficznej techniki interfejsu, która w planie sytuacyjnym może pełnić rolę sprzężenia zwrotnego, a równocześnie generuje ryzyko redukcjonizmu oraz nadużyć interpretacyjnych. W psychoperformansie puls, oddech i przewodnictwo skóry (EDA, dawniej często nazywane GSR) są kuszące, bo wydają się bezpośrednio „mówić prawdę ciała". Ta intuicja jest jednak metodologicznie niebezpieczna: sygnały autonomiczne są wieloprzyczynowe, podatne na artefakty i kontekst, a ich znaczenie nie jest wbudowane w przebieg fali, tylko negocjowane przez model teoretyczny, procedurę analizy i sytuację, w której powstają. W konsekwencji, jeżeli psychoperformans ma korzystać z pomiaru, musi wprost przyjąć rygor psychofizjologii: odróżnienie sygnału od wskaźnika, wskaźnika od konstruktu oraz konstruktu od interpretacji, a także świadomość, że każdy pomiar jest jednocześnie aktem władzy nad opisem doświadczenia.

W klasycznej tradycji fizjologii regulacyjnej Claude'a Bernarda i w późniejszym ujęciu homeostazy Waltera Cannona układ autonomiczny nie jest rejestrem „emocji", lecz systemem adaptacji energetycznej i termodynamicznej organizmu do wymagań środowiska. Hans Selye, formułując koncepcję stresu jako ogólnej odpowiedzi adaptacyjnej, utrwalił w kulturze język, który do dziś kusi do prostych skrótów: „wysokie pobudzenie" równa się „stres", „niskie pobudzenie" równa się „spokój". Psychoperformans musi z tą pokusą walczyć, bo w sytuacji performatywnej pobudzenie może wynikać z wysiłku, ciekawości, wzruszenia, ekspozycji społecznej, wysiłku poznawczego, temperatury, bólu, kofeiny, nikotyny, leków lub mikrodecyzji związanych z normą. W dodatku to, co bywa potocznie nazywane „stresem", w psychofizjologii nie jest pojedynczą zmienną, tylko splotem reaktywności osi autonomicznej, osi neuroendokrynnej i procesów poznawczych, a pomiar pulsu czy EDA dotyka tylko fragmentu tego splotu. Z tego wynika zasada pierwsza: pomiar na żywo w psychoperformansie nie może być interpretowany jako wykrywacz prawdy o uczestniku, tylko jako kanał informacji o pewnym aspekcie dynamiki fizjologicznej w określonym kontekście.

Puls w praktyce pomiaru na żywo najczęściej rejestruje się przez PPG (fotopletyzmografię) w sensorach nadgarstkowych lub palcowych, rzadziej przez ECG/EKG w konfiguracjach bardziej inwazyjnych dla sytuacji performatywnej. PPG mierzy zmiany objętości krwi w mikrokrążeniu na podstawie absorpcji światła, co czyni go narzędziem wygodnym, ale wrażliwym na ruch, ucisk, perfuzję obwodową, temperaturę i pigmentację skóry; w warunkach dynamicznego gestu artefakty ruchowe mogą stać się dominującym składnikiem sygnału. Z tego powodu w planie sytuacyjnym pomiar pulsu jest jednocześnie interfejsem i elementem choreografii: sama decyzja, gdzie umieszczony jest czujnik i jak uczestnik ma się poruszać, wpływa na jakość danych, a więc na to, co później zostanie uznane za „reakcję". Jeżeli pomiar ma mieć sens metodologiczny, musi istnieć procedura minimalizacji artefaktów: wyraźnie rozdzielone fazy ruchu i fazy względnej stabilności, kontrola ucisku i stabilności kontaktu, a także świadomość, że w danych z PPG w warunkach intensywnego ruchu nie da się uczciwie wnioskować o subtelnych różnicach między stanami afektywnymi. W praktykach inżynieryjnych oznacza to konieczność stosowania filtracji, detekcji szczytów, oceny jakości sygnału i odrzucania odcinków niskiej wiarygodności; w praktyce psychoperformansu oznacza to konieczność wpisania w metodę prawa do „niewiedzy", czyli przyjęcia, że czasem danych nie ma, a brak danych jest lepszy niż fikcja pewności.

Wokół pulsu bardzo szybko pojawia się temat zmienności rytmu serca (HRV), czyli statystycznych i spektralnych miar rozrzutu odstępów między kolejnymi uderzeniami (inter-beat intervals). W literaturze psychofizjologicznej HRV bywa interpretowana jako marker dynamiki regulacyjnej, a nie prosty wskaźnik „stresu" lub „spokoju", jednak w praktyce popularnej została uproszczona do moralizującej metryki samokontroli. Psychoperformans powinien zdecydowanie unikać tego uproszczenia. Po pierwsze, HRV zależy od wielu czynników: wieku, poziomu aktywności fizycznej, rytmu dobowego, oddychania, temperatury, chorób, leków, a także od jakości detekcji uderzeń, co w PPG jest szczególnie wrażliwe na ruch. Po drugie, nawet w EKG interpretacja składowych częstotliwościowych jako „sympatycznych" i „parasympatycznych" jest bardziej złożona, niż sugerują popularne aplikacje, a w psychofizjologii od dawna toczy się spór o nadinterpretację indeksów. Po trzecie, w sytuacji performatywnej oddychanie i uwaga są często celowo modulowane, co wprost zmienia HRV, więc nie wiadomo, czy obserwowany efekt dotyczy „regulacji emocji", czy „techniki oddechu", czy „adaptacji do zadania". Z tego powodu HRV w psychoperformansie może być użyteczne jako wskaźnik rytmu i zmienności w czasie, ale nie powinno być używane jako etykieta stanu psychicznego ani jako narzędzie oceny uczestnika.

Oddech jest zarazem najbardziej fundamentalnym i najbardziej ryzykownym kanałem pomiaru, ponieważ znajduje się na granicy kontroli dowolnej i autonomicznej. W psychofizjologii oddech jest kluczowy dla sprzężeń sercowo-oddechowych (respiratory sinus arrhythmia), a także dla dynamiki pobudzenia i uwagi, lecz właśnie dlatego jest podatny na efekty „interfejsu obserwacji": samo monitorowanie oddechu zmienia oddech. Metodologicznie oznacza to, że oddech w planie sytuacyjnym jest jednocześnie miarą i narzędziem, a więc nie może być traktowany jak neutralny sensor; jest raczej częścią protokołu działania. Pomiar może być realizowany przez pasy oddechowe (tensometryczne, indukcyjne), czujniki ciśnienia lub pośrednio przez analizę sygnału z akcelerometrów i mikrofonów, ale każdy wariant ma inne artefakty: ruch tułowia, mowa, śmiech, kaszel, zmiana postury, interakcje społeczne. W psychoperformansie, gdzie słowo i gest są kanałami równorzędnymi, oddech jest wplątany w semantykę sytuacji, dlatego interpretacja „spłycenia" lub „przyspieszenia" oddechu bez rozpoznania kontekstu działania staje się nadużyciem. Oddech jest tu raczej wskaźnikiem rytmu i fazy doświadczenia niż wskaźnikiem emocji jako takich.

Przewodnictwo skóry (EDA) jest klasycznym kanałem psychofizjologicznym, związanym przede wszystkim z aktywnością gruczołów potowych unerwionych współczulnie, zwłaszcza w okolicach dłoni i stóp. W praktyce analitycznej rozróżnia się komponent tonic (SCL, skin conductance level) i komponent phasic (SCR, skin conductance responses), a sygnał jest wrażliwy na temperaturę, wilgotność, nacisk elektrod, ruch, a także na indywidualne różnice w reaktywności. EDA bywa szczególnie atrakcyjna, bo reaguje na orientacyjność i pobudzenie, ale jest zarazem szczególnie zdradliwa, bo „pobudzenie" nie ma jednoznacznego znaczenia: może oznaczać lęk, ciekawość, oczekiwanie, intensywną uwagę, konflikt poznawczy, a także czynniki czysto fizjologiczne niezwiązane z sensem sytuacji. W psychoperformansie EDA może więc pełnić rolę wskaźnika dynamiki progu, ale tylko wtedy, gdy jest interpretowana razem z czasem, kontekstem, fazą działania i danymi jakościowymi, a nie jako samotny werdykt. W praktyce inżynieryjnej oznacza to także konieczność czyszczenia sygnału, wykrywania artefaktów oraz ostrożności w porównaniach między osobami, ponieważ „poziomy" EDA są silnie osobnicze.

Z tych trzech kanałów wyłania się zasada, która jest kluczowa dla planu sytuacyjnego: pomiar na żywo jest zawsze interwencją, a nie tylko obserwacją. Wprowadzenie czujnika, aplikacji lub wizualizacji biofeedbacku zmienia zachowanie, bo wprowadza dodatkowy obiekt–klucz i dodatkowy reżim uwagi; wprowadza też potencjalnie mechanikę porównania i ocenę, nawet jeśli nikt jej nie wypowiada. Dlatego psychoperformans powinien projektować pomiar tak, aby nie stawał się narzędziem normowania, wstydu i rywalizacji, lecz kanałem refleksji i samoregulacji. W praktyce oznacza to między innymi rozdzielenie pomiaru od oceny, ograniczenie widoczności metryk w czasie, unikanie rankingów, unikanie sugestii diagnostycznych, a także wprost wpisanie w metodę zasady interpretacyjnej skromności: sygnał wskazuje zmianę w czasie, ale nie definiuje człowieka. Ten rygor jest szczególnie ważny, gdy psychoperformans działa w kontekstach publicznych i instytucjonalnych, gdzie presja ekspozycji jest już wysoka bez dodatkowej presji metrycznej.

Jeżeli pomiar na żywo ma wejść do planu sytuacyjnego bez wytwarzania fałszywej pewności, trzeba go traktować jak problem kalibracji i odniesienia, a nie jak „odczyt stanu". W psychofizjologii praktycznie nie istnieją sensowne interpretacje bez bazowania (baseline), bo sygnały autonomiczne mają silną zmienność osobniczą i dobową, a ich amplitudy zależą od warunków środowiskowych. Dlatego sensowną jednostką analizy jest zwykle zmiana względem własnego poziomu odniesienia w tym samym kontekście, a nie porównanie między osobami lub względem norm populacyjnych. W logice planu sytuacyjnego oznacza to konieczność projektowania fazy wejścia, która pełni równocześnie funkcję adaptacji uczestnika do sytuacji i funkcję stabilizacji sygnału, bez wprowadzania presji „testu". Taka faza nie musi być „spoczynkiem" w sensie laboratoryjnym, ale powinna być proceduralnie powtarzalna, aby późniejsze zdarzenia progowe dało się sensownie umieszczać na osi czasu.

W praktyce pomiaru pulsu i HRV bazowanie jest szczególnie krytyczne, bo HRV jest wrażliwe na oddech i posturę, a PPG jest wrażliwe na ruch i perfuzję obwodową. To prowadzi do zasady projektowej: jeśli plan sytuacyjny zakłada intensywną pracę gestem, to albo trzeba rozdzielić fazy, w których dane są interpretowalne, od faz, w których dane są jedynie materiałem „szumowym", albo trzeba uczciwie ograniczyć roszczenia interpretacyjne do najprostszych metryk. W sensie analizy sygnału oznacza to operowanie na jakości detekcji uderzeń, ocenie stabilności kontaktu, estymacji wskaźników jakości (signal quality indices) i odrzucaniu fragmentów z niskim SNR, zamiast „wygładzania" wszystkiego do postaci pozornej krzywej. W sensie etycznym oznacza to, że psychoperformans musi przyjąć prawo do odrzucenia danych jako element metody: lepiej nie wnioskować niż wnioskować na podstawie artefaktów ruchowych.

W pomiarze oddechu problem odniesienia jest jeszcze bardziej złożony, ponieważ oddech jest jednocześnie kanałem fizjologicznym i kanałem działania. Jeżeli uczestnik wie, że oddech jest mierzony, może nieświadomie go modulować, a jeśli oddech jest dodatkowo sprzęgnięty z dźwiękiem lub światłem, wchodzi w obszar biofeedbacku i staje się narzędziem sterowania. Wtedy nie istnieje już „naturalny baseline", bo baseline jest produkowany przez interfejs i przez oczekiwanie sytuacji, co w języku metodologicznym oznacza efekt obserwatora i zmianę reżimu zadania. Z tego powodu w psychoperformansie sensownie jest traktować oddech jako wskaźnik rytmu i fazy, a nie jako wskaźnik „prawdy emocjonalnej", oraz jasno oddzielać fazy, w których oddech jest mierzony pasywnie, od faz, w których oddech jest używany aktywnie jako narzędzie

przejścia przez próg. Ta separacja nie jest drobiazgiem technicznym, tylko warunkiem uniknięcia błędu kategorialnego: mylenia mierzenia z prowadzeniem.

Przewodnictwo skóry (EDA) wprowadza z kolei problem rozdziału komponentu tonic i phasic, a więc odróżnienia poziomu tła od reakcji zdarzeniowych. W real-time interfejsach łatwo popełnić błąd, traktując krótkie fluktuacje jako „reakcje na sens", podczas gdy mogą to być artefakty ruchu dłoni, zmiana nacisku elektrody, zmiana wilgotności lub lokalna termoregulacja. W praktyce analitycznej oznacza to konieczność stosowania filtracji i detekcji reakcji (SCR) w oparciu o kryteria temporalne, a także stosowania prostych reguł kontroli jakości, zanim sygnał zostanie przetłumaczony na efekt sceniczny. W praktyce planu sytuacyjnego oznacza to, że jeśli EDA ma wpływać na dźwięk lub światło, translacja musi być zaprojektowana tak, by nie wzmacniać artefaktów i nie tworzyć pętli paniki, w której wzrost pobudzenia generuje wzrost intensywności bodźców, a wzrost bodźców generuje dalszy wzrost pobudzenia. To jest klasyczny błąd sprzężenia dodatniego w systemach regulacji i w psychoperformansie może stać się błędem etycznym, bo odbiera uczestnikowi kontrolę nad tempem.

Kolejną warstwą rygoru jest synchronizacja i latencja, ponieważ pomiar na żywo w praktyce zawsze działa w reżimie opóźnień. W systemach pomiarowych występuje opóźnienie sensoryczne, opóźnienie przetwarzania i opóźnienie prezentacji, a każdy z tych elementów może przesunąć „wydarzenie" względem „reakcji" na osi czasu. W PPG dochodzi jeszcze opóźnienie fizjologiczne związane z propagacją fali tętna do obwodu oraz problem detekcji szczytów w warunkach szumu, natomiast w EDA reakcje phasic mają własną charakterystykę czasową i nie są natychmiastowe. Jeśli psychoperformans ma budować interpretację progów na danych, musi respektować te dynamiki: nie wolno mechanicznie przypisywać skoku sygnału do ostatniego gestu tylko dlatego, że tak podpowiada narracja. Metodologicznie potrzebne są markery zdarzeń, spójne zegary, ujednolicone znaczniki czasu i świadome okna czasowe analizy, inaczej powstaje retrospektywna bajka o przyczynach, a nie analiza.

Istotna jest także różnica między filtracją do analizy offline a filtracją do zastosowań na żywo. W klasycznej analizie sygnału można stosować filtry acausal, wygładzanie dwukierunkowe i bardziej agresywne metody czyszczenia, ale w real time trzeba używać filtrów przyczynowych, które zawsze wprowadzają opóźnienie i zniekształcenie fazowe. To oznacza, że „ładny wykres" na żywo bywa mniej wiarygodny niż wykres offline, a psychoperformans musi unikać estetyzacji sygnału kosztem prawdy metodologicznej. W planie sytuacyjnym ważniejsze jest więc projektowanie stabilnych, prostych wskaźników i projektowanie mapowań odpornych na szum niż dążenie do finezyjnych interpretacji, których nie da się obronić w obliczu artefaktów. Z perspektywy epistemologii jest to wprost zasada skromności pomiaru: metryka ma służyć orientacji i autoregulacji, a nie ma ustanawiać metafizykę ciała.

Z tych powodów pomiar na żywo powinien być projektowany z myślą o tym, kto ma dostęp do danych i w jakiej postaci. Publiczne wyświetlanie pulsu, EDA lub oddechu może natychmiast uruchomić porównania społeczne, presję oraz performowanie „właściwego" stanu, co jest sprzeczne z bezpieczeństwem poznawczym i z etosem nieprzymusu. W badaniach nad biofeedbackiem i interfejsami cielesnymi wielokrotnie obserwowano, że sama widzialność metryki potrafi zmieniać zachowanie bardziej niż bodziec, który metryka rzekomo opisuje, dlatego w psychoperformansie trzeba preferować rozwiązania prywatne, zaszumione, agregowane lub opóźnione, jeśli tylko celem nie jest czysta demonstracja technologii. Innymi

słowy: jeżeli dane mają być użyte w planie sytuacyjnym, to zwykle lepiej, by były użyte jako delikatne sprzężenie zwrotne dla uczestnika, a nie jako spektakl metryczny dla widowni. W przeciwnym razie psychoperformans ryzykuje, że stanie się wariantem „metrycznej sceny", w której ciało jest uprzedmiotowione jako wykres.

Domknięcie 55.1 wymaga wyraźnego postawienia granic: pomiar na żywo w psychoperformansie ma sens wyłącznie jako narzędzie wspierające orientację, autoregulację i audyt progów, nigdy jako narzędzie diagnozy, klasyfikacji osoby ani jako automatyczny tłumacz „prawdy emocjonalnej". Jeżeli ta granica nie jest utrzymana, datafikacja wchodzi w reżim biopolityczny: sygnał staje się normą, norma staje się oceną, a ocena staje się przymusem. W planie sytuacyjnym taka eskalacja byłaby sprzeczna zarówno z zasadą bezpieczeństwa poznawczego, jak i z zasadą partycypacji, ponieważ odbiera uczestnikowi prawo do interpretacji własnego doświadczenia i wprowadza zewnętrzny autorytet metryki. Z tego powodu 55.1 domyka się jako rygor metodologiczny skromności: pomiar jest kanałem pomocniczym, którego interpretacja musi być kontekstowa, ograniczona i rozliczalna.

Pierwszym ograniczeniem jest ograniczenie roszczenia semantycznego. Puls, HRV, oddech i EDA nie niosą w sobie gotowych etykiet znaczenia; są wieloprzyczynowe i reagują na konfiguracje bodźców, ruchu, temperatury, farmakologii, rytmu dobowego i norm społecznych. Psychoperformans może używać ich do uchwycenia dynamiki zmiany, do wykrycia momentów przeciążenia, do identyfikacji powtarzalnych wzorców w czasie, ale nie powinien używać ich do przypisywania stanów typu „lęk", „spokój", „prawdziwe emocje", ani tym bardziej do rozstrzygania, co uczestnik „naprawdę czuje". Taka restrykcja jest nie tylko epistemiczna, ale też etyczna: chroni przed przemocą interpretacyjną i przed instrumentalizacją ciała.

Drugim ograniczeniem jest ograniczenie techniczne, które w praktyce jest ograniczeniem prawdy. W realnych warunkach działania performatywnego czujniki PPG, pasy oddechowe i sensory EDA są podatne na artefakty, latencje i błędy jakości sygnału. Z tego powodu psychoperformans musi przyjąć zasadę kontrolowanej ignorancji: odcinki o niskiej wiarygodności należy odrzucać, a brak danych należy traktować jako wynik metody, a nie jako problem do „dopasowania" estetycznego. W planie sytuacyjnym oznacza to projektowanie faz, w których pomiar jest interpretowalny, oraz faz, w których pomiar jest tylko szumem; oznacza też unikanie translacji na żywo, które wzmacnia sprzężenie dodatnie i może eskalować pobudzenie. Jeżeli dane są używane do sterowania dźwiękiem lub światłem, mapowania muszą być odporne na szum, ograniczone w amplitudzie, a najlepiej projektowane jako wskaźniki agregowane, nie jako bezpośrednie sterowanie.

Trzecim ograniczeniem jest ograniczenie widzialności metryki, czyli polityka dostępu w czasie rzeczywistym. Publiczne wyświetlanie danych fizjologicznych wytwarza presję porównania, performowania normy i rywalizacji o „właściwy stan", co bywa silniejsze niż sam próg performatywny. Dlatego domyślna zasada psychoperformansu powinna preferować prywatność sygnału: dane są widoczne dla uczestnika w sposób nieinwazyjny albo są agregowane i opóźnione, jeśli mają być elementem wspólnego oglądu. Dostęp do surowych danych powinien być ograniczony, a prezentacja – jeśli w ogóle się pojawia – powinna unikać estetyki wykresu jako werdyktu. Z perspektywy planu sytuacyjnego oznacza to projektowanie metryki jako delikatnego sprzężenia zwrotnego, a nie jako spektaklu obiektywności.

Czwartym ograniczeniem jest ograniczenie celu i minimalizacja danych. Nawet w kontekstach artystycznych dane fizjologiczne należą do kategorii danych szczególnie wrażliwych, ponieważ mogą ujawniać informacje o zdrowiu, o reakcjach na bodźce, o nawykach oraz o stanach, które uczestnik wolałby zachować dla siebie. Psychoperformans, jeśli w ogóle wprowadza pomiar, powinien stosować zasadę minimalizacji: zbierać tylko to, co jest potrzebne dla konkretnego celu planu sytuacyjnego, przechowywać jak najkrócej, anonimizować lub pseudonimizować, oraz zapewnić, że uczestnik ma prawo odmówić bez konsekwencji. Zasada celu obejmuje także zakaz „wtórnego użycia" danych w innych kontekstach bez odrębnego, jawnego uzgodnienia. W perspektywie rozdziałów 52 i 53 oznacza to również, że archiwizacja danych fizjologicznych wymaga osobnej refleksji archiwalnej: metadane biometryczne nie są neutralnym dokumentem, tylko śladem o szczególnej mocy.

Piątym ograniczeniem jest ograniczenie interpretacyjne w sensie integracji z danymi jakościowymi. Psychoperformans jest praktyką relacyjną i semiotyczną; jeśli metryka zaczyna wypierać opis, doświadczenie zostaje zredukowane do biometryki, a to niszczy zarówno sens, jak i metodę. Dlatego dane fizjologiczne powinny być łączone z opisem kontekstu, z mapą progów, z narracją sytuacyjną, z autoopisem uczestnika oraz z obserwacją zachowania, przy czym żadna z tych warstw nie ma statusu „ostatecznej prawdy". Taka triangulacja nie jest luksusem, tylko warunkiem uczciwości epistemicznej. W praktyce oznacza to, że pomiar jest materiałem do wspólnej interpretacji, a nie argumentem ostatecznym; jego użycie ma wspierać refleksję, a nie ją zamykać.

Domknięcie 55.1 jest więc również propozycją formalnej reguły psychoperformansu w perspektywie danych: jeżeli w planie sytuacyjnym pojawia się pomiar, to musi istnieć jawny protokół celu, protokół kontroli jakości, protokół prywatności, protokół odmowy i protokół domknięcia śladu. Bez tych protokołów pomiar nie jest metodą, lecz władzą, a psychoperformans traci własną etyczną odrębność i staje się kolejną techniką optymalizacji afektu. Taki rygor przygotowuje bezpośrednio przejście do 55.2, gdzie stawką będzie asysta sztucznej inteligencji: personalizacja planu sytuacyjnego, ograniczenia predykcji, problem halucynacji i normatywności modeli oraz ryzyko profilowania, które w kontekście performansu może być szczególnie destrukcyjne dla sprawczości.

55.2. Sztuczna inteligencja jako asystent „planu sytuacyjnego" (personalizacja, ograniczenia)

W podrozdziale 55.2 sztuczna inteligencja nie pojawia się jako „autor" ani jako źródło prawdy o doświadczeniu, lecz jako narzędzie asysty planu sytuacyjnego, czyli jako system wspomagania projektowania progów, wariantów i procedur bezpieczeństwa w psychoperformansie. To przesunięcie jest konieczne, ponieważ w praktyce współczesnych modeli językowych i systemów rekomendacyjnych zachodzi łatwa do przeoczenia zamiana ról: narzędzie, które ma jedynie proponować, zaczyna normować; system, który ma tylko wspierać kreatywność, zaczyna sterować decyzją. Psychoperformans, jeśli ma zachować własną genealogiczną odrębność jako praktyka live art i sztuki akcji, musi utrzymać zasadę prymatu relacji i sprawczości nad predykcją: AI może generować propozycje, lecz nie może przejmować odpowiedzialności za progi, za granice i za ślad. W przeciwnym razie plan sytuacyjny ulega

platformizacji, a działanie performatywne staje się wariantem optymalizacji afektu przez interfejs.

Personalizacja jest tu pojęciem ambiwalentnym, bo może oznaczać adaptację do realnych różnic między uczestnikami, ale może też oznaczać profilowanie, selekcję i wytwarzanie normy pod pozorem „dopasowania". W projektowaniu interakcji mówi się o adaptacyjnych systemach interfejsu, o modelach użytkownika, o rekomendacjach kontekstowych, o dynamice przydziału zasobów poznawczych, lecz w psychoperformansie te kategorie muszą być przetłumaczone na język progowości i etyki: personalizacja nie może oznaczać tego, że system „wie lepiej", lecz tego, że system proponuje warianty o różnej intensywności, a decyzja pozostaje po stronie człowieka i wspólnoty. W tym sensie AI może działać jako generator wariantów planu sytuacyjnego, jako narzędzie analizy ryzyk, jako instrument audytu języka instrukcji, jako symulator rozkładu bodźców w czasie, a nawet jako „negatywny krytyk", który wskazuje miejsca potencjalnej manipulacji, przeciążenia lub niejawnego przymusu. Warunkiem jest jednak jawne rozdzielenie funkcji: AI nie interpretuje sensu uczestnika, nie diagnozuje, nie orzeka, nie etykietuje, nie ocenia autentyczności, tylko pracuje na poziomie struktury i procedur, gdzie da się utrzymać transparentność decyzji i odpowiedzialności.

Warto nazwać podstawowe ograniczenia epistemiczne, które czynią z AI narzędzie ryzykowne, jeśli zostanie ustawione w roli autorytetu. Modele językowe są systemami generowania prawdopodobnych sekwencji znaków na podstawie wzorców, a nie mechanizmami weryfikacji świata; ich „płynność" semantyczna może wytwarzać pozór kompetencji, nawet gdy treść jest konfabulacją, co w literaturze technicznej i krytycznej bywa opisywane jako halucynacje. Dodatkowo modele te dziedziczą normatywność danych treningowych: uprzedzenia kulturowe, klasyfikacje tożsamości, stereotypowe dystrybucje ról społecznych oraz dominujące języki opisu; to oznacza, że asysta AI może niepostrzeżenie narzucać psychoperformansowi obce mu reżimy sensu i wartości. Krytyka tych zjawisk, rozwijana m.in. przez Emily M. Bender, Timnit Gebru, Margaret Mitchell, Safiyę Noble, Ruha Benjamin czy Kate Crawford, jest tu nie dodatkiem, ale instrukcją bezpieczeństwa metodologicznego: jeśli plan sytuacyjny ma pozostać narzędziem emancypacji relacyjnej, nie może internalizować cudzego, statystycznego „zdrowego rozsądku" jako normy progów. W psychoperformansie jest to szczególnie istotne, bo narzędzie językowe dotyka bezpośrednio warstwy słowa, a słowo jest jednym z kanałów, przez które wytwarza się przymus lub przywraca sprawczość.

Drugą klasą ograniczeń są ograniczenia interakcyjne i operacyjne, dobrze znane w ergonomii systemów zautomatyzowanych. Donald Norman i tradycje projektowania zorientowanego na człowieka uczyły, że system musi utrzymywać czytelność stanu i przewidywalność skutków, a badacze tacy jak Lisanne Bainbridge opisywali ironie automatyzacji: im bardziej system coś robi „za człowieka", tym mniej człowiek jest przygotowany do interwencji wtedy, gdy system się myli. W psychoperformansie ten mechanizm przyjmuje postać automatyzacyjnego przesunięcia odpowiedzialności: prowadzący zaczyna ufać rekomendacji modelu, bo jest szybka i „dobrze brzmi", a uczestnicy przyjmują ją, bo ma aurę technologicznej neutralności. Do tego dochodzi znane z psychologii decyzji zjawisko automation bias, gdzie ludzie nadmiernie polegają na sugestiach systemu nawet wtedy, gdy mają przesłanki, by je kwestionować. Jeśli AI ma asystować planowi sytuacyjnemu, musi być projektowo ustawiona w trybie, który wzmacnia krytycyzm, a nie go osłabia: preferowane są narzędzia, które generują alternatywy i

kontrargumenty, ujawniają założenia, proszą o wybór kryteriów, a nie narzędzia, które podają jedno „najlepsze” rozwiązanie.

Z tych powodów personalizacja w 55.2 należy rozumieć jako kontrolowaną adaptację w ramach jawnych ograniczeń, a nie jako predykcyjny paternalizm. AI może pomagać w budowaniu matrycy wariantów progów: wariant minimalny, wariant średni, wariant intensywny; może pomagać w konstruowaniu procedur miękkiego wyjścia i deeskalacji; może wspierać redakcję instrukcji tak, aby minimalizować presję i niejednoznaczność granic; może też wspierać planowanie temporalne, wskazując miejsca przeciążenia wielokanałowego i proponując rozrzedzenie bodźców. Jednak każda z tych funkcji wymaga rygoru: po pierwsze, jawnego modelu odpowiedzialności (człowiek decyduje, AI proponuje); po drugie, jawnego modelu niepewności (propozycje nie są prawdą, tylko hipotezami); po trzecie, jawnego modelu wartości (kryteria wyboru są nazwane, a nie ukryte w „stylu” odpowiedzi). W tym sensie AI jako asystent planu sytuacyjnego jest dopuszczalna tylko wtedy, gdy wzmacnia partycypację i bezpieczeństwo poznawcze, a nie wtedy, gdy je zastępuje.

Praktyczna architektura asysty AI dla planu sytuacyjnego zaczyna się od projektowania interfejsu zapytania i interfejsu odpowiedzi, bo to one decydują, czy narzędzie będzie działało jako generator wariantów, czy jako ukryty regulator norm. W HCI ta warstwa bywa opisywana jako framing problemu oraz jako polityka affordancji: to, jakie kategorie użytkownikowi się proponuje, jakie kryteria się narzucają i jakie formy odpowiedzi się uprzywilejowuje. Jeżeli prowadzący pyta model: „zaprojektuj najlepszy psychoperformans na redukcję stresu”, to w samym pytaniu pojawia się założenie celu, normy i konstruktu, a model wytworzy elegancką, ale niekoniecznie etyczną teleologię działania. Jeżeli natomiast pytanie jest skonstruowane jako: „wygeneruj trzy warianty planu sytuacyjnego o rosnącej intensywności, z jawnie opisanymi progami odmowy, miękkimi wyjściami, zasadami dokumentacji i potencjalnymi ryzykami przeciążenia poznawczego w kanałach: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk, obiekt”, wówczas model jest ustawiany w tryb asysty strukturalnej, a nie autorytetu sensu. Ten detal jest fundamentalny, bo przenosi odpowiedzialność za wartości i granice z modelu na człowieka, a zarazem wymusza na modelu ujawnienie domyślnych założeń w postaci listy ryzyk i ograniczeń.

Zasada druga dotyczy wielowariantowości i procedury sprzeciwu, czyli wbudowania krytyki w sam mechanizm korzystania z AI. W badaniach projektowych i w design thinking prototypowanie jest narzędziem myślenia, a nie produkcji; analogicznie odpowiedź AI powinna być traktowana jako prototyp relacji, który musi przejść przez iteracyjny audyt progów. W praktyce oznacza to preferowanie odpowiedzi w układzie „wariant A/B/C” z różnymi kompromisami wartości oraz z jawnie opisanymi kosztami: który wariant zwiększa autonomię kosztem spójności, który zwiększa intensywność kosztem bezpieczeństwa poznawczego, który minimalizuje ślad kosztem możliwości archiwizacji. W tym miejscu szczególnie użyteczna bywa procedura generowania kontrargumentów: model ma obowiązkowo wskazać, gdzie jego propozycja może wytworzyć przymus, gdzie może uruchomić wstyd, gdzie może podbić presję grupową, i gdzie może niepostrzeżenie przerzucić odpowiedzialność na uczestnika. Taka procedura nie gwarantuje poprawności, ale instytucjonalizuje nieufność wobec „ładnego” tekstu i ogranicza efekt automation bias.

Zasada trzecia dotyczy neutralizowania normatywności odpowiedzi przez jawne parametry wartości, a więc przez przeniesienie decyzji aksjologicznych na poziom explicite. W tradycji value-sensitive design (Batya Friedman) kluczowe jest to, że wartości nie są „dodatkiem", lecz parametrem projektowym, który ma swoje konflikty i swoje koszty. W psychoperformansie takie parametry można sformalizować jako zestaw wymogów planu sytuacyjnego: priorytet bezpieczeństwa poznawczego nad intensyfikacją, priorytet prawa do odmowy nad ciągłością dramaturgii, priorytet minimalizacji danych nad spektaklem metrycznym, priorytet partycypacji nad autorytetem prowadzącego. Dopiero na tym tle AI może generować propozycje, które są rozpoznawalnie zgodne z kryteriami, a nie z „domyślną normą" języka. Bez takiego sparametryzowania model będzie reprodukował dominujące konwencje: terapeutyczne moralizowanie, coachingową teleologię, reżim produktywności albo normę „skuteczności" rozumianą jako maksymalizacja zmiany, co w psychoperformansie bywa ryzykiem, a nie celem.

Zasada czwarta dotyczy ograniczeń danych wejściowych, bo personalizacja w praktyce kusi do gromadzenia informacji o uczestniku, a to zbliża plan sytuacyjny do profilowania. Najbezpieczniejszym wariantem personalizacji jest personalizacja oparta na wyborach uczestnika w czasie rzeczywistym, a nie na inferencji z ukrytych cech. Z perspektywy HCI jest to różnica między explicit preference elicitation a implicit inference: uczestnik wybiera wariant intensywności, wybiera kanał dominujący, wybiera poziom widzialności społecznej, wybiera zakres śladu, a system tylko proponuje następny krok zgodny z tym wyborem. Taka personalizacja zachowuje sprawczość, bo nie opiera się na tym, że model „odgadł", kim jest człowiek, tylko na tym, że człowiek ujawnił preferencję w ramach jawnych opcji. Każdy ruch w stronę personalizacji opartej na biometrii, historii zachowań lub analizie języka uczestnika wprowadza dodatkowe ryzyka: reidentyfikację, niejawne kategoryzacje, błędy interpretacyjne i presję dopasowania do normy. Dlatego w psychoperformansie bezpieczniej jest projektować personalizację jako matrycę wyborów, nie jako model użytkownika.

Zasada piąta dotyczy weryfikowalności i dokumentowania, czyli tego, by AI nie działała jako czarna skrzynka w sensie epistemicznym. W obszarze odpowiedzialności modeli pojawiły się praktyki dokumentacyjne takie jak Model Cards (Margaret Mitchell i współautorzy) oraz Datasheets for Datasets (Timnit Gebru i współautorzy), a w praktykach audytu algorytmicznego rozwijano procedury testowania i raportowania szkód. Psychoperformans nie musi kopiować tych formatów wprost, ale powinien przejąć ich logikę: każda asysta AI w planie sytuacyjnym powinna zostawiać ślad decyzji projektowych, czyli metadane procesu tworzenia: jakie kryteria przyjęto, jakie ryzyka zidentyfikowano, jakie warianty odrzucono i dlaczego, jakie granice wprowadzono w zakresie danych i dokumentacji. Ten „audytowy" ślad nie jest biurokracją; jest narzędziem odpowiedzialności, bo pozwala później rozróżnić błąd modelu od błędu prowadzącego i błąd metody od błędu wykonania. Bez takiej dokumentacji AI łatwo staje się wygodnym alibi: „tak wyszło, bo model zaproponował".

Zasada szósta dotyczy stabilności i bezpieczeństwa operacyjnego w sensie technicznym, bo asysta AI ma swoje klasyczne podatności. Modele językowe mogą ulegać wstrzyknięciu instrukcji, mogą niechcący ujawniać wrażliwe fragmenty kontekstu, mogą generować treści pozornie wiarygodne, które jednak są konfabulacją, a ich zachowanie może się różnić w zależności od konfiguracji. W planie sytuacyjnym oznacza to konieczność minimalizacji wrażliwego kontekstu przekazywanego do modelu, ograniczania pamięci kontekstowej do tego, co niezbędne, oraz projektowania procedur „fail-safe", w których brak odpowiedzi lub

odpowiedź odmowna jest lepsza niż pewna, ale błędna sugestia. W praktyce projektowej AI asystującej planowi sytuacyjnemu szczególnie ważne jest, by model był proszony o wskazanie obszarów, których nie potrafi rozstrzygnąć, oraz by był instruowany do unikania diagnoz, etykiet i roszczeń klinicznych. Rygor polega na tym, że ograniczenia modelu są nie tylko tolerowane, ale wprost wpisane w rolę narzędzia.

Zasada siódma dotyczy relacji między AI a sześcioma kanałami psychoperformansu, ponieważ asysta modelu nie jest neutralna dla kompozycji doświadczenia. Jeżeli AI zaczyna „wzmacniać" kanał słowa przez generowanie długich instrukcji, może niepostrzeżenie osłabić kanał gestu i obiektu, zamieniając plan sytuacyjny w werbalny protokół. Jeżeli AI zaczyna optymalizować dramaturgię światła i dźwięku pod kątem „efektu", może wygenerować sprzężenia, które przekroczą próg bezpieczeństwa poznawczego. Jeżeli AI zaczyna proponować symbole i figury przejścia jako gotowe znaczenia, może narzucić uczestnikom obcy repertuar kulturowy i wytworzyć przemoc semiotyczną, szczególnie w grupach o zróżnicowanym kapitale kulturowym. Dlatego asysta AI powinna być projektowana jako narzędzie równoważenia kanałów: model może proponować warianty, w których dominuje obraz, inne w których dominuje gest, inne w których dominuje obiekt–klucz, ale nie powinien faworyzować słowa jako domyślnego medium kontroli. W tym sensie AI jest ryzykiem logocentryzmu: łatwo zamienia plan sytuacyjny w instrukcję, a psychoperformans w protokół.

Domknięcie 55.2 wymaga sformułowania reguł granicznych, które odróżniają asystę AI od profilowania, a personalizację od paternalizmu predykcyjnego. W psychoperformansie te granice nie są jedynie techniczne, lecz mają charakter ontologiczny: decydują o tym, czy plan sytuacyjny pozostaje narzędziem relacji i sprawczości, czy staje się urządzeniem klasyfikacji i kontroli. Dlatego nie wystarczy mówić, że „AI pomaga"; trzeba precyzyjnie określić, co AI wolno, czego nie wolno i jakie procedury muszą towarzyszyć każdemu użyciu. W tej perspektywie asysta AI jest dopuszczalna tylko wtedy, gdy działa w trybie propozycji, kontrpropozycji i ujawniania ryzyk, a nie w trybie diagnozy, werdyktu i optymalizacji człowieka.

Pierwsza reguła graniczna brzmi: AI nie interpretuje osoby, tylko strukturę. Oznacza to zakaz etykietowania uczestnika i zakaz przypisywania mu stanów psychicznych na podstawie języka, zachowania czy sygnałów fizjologicznych. W praktyce jest to również zakaz „wykrywania prawdy" i zakaz „demaskowania", który w kontekstach performatywnych bywa szczególnie kuszący. Model może wskazywać, że dane rozwiązanie zwiększa ryzyko przeciążenia poznawczego, że instrukcja jest niejednoznaczna, że w planie sytuacyjnym brakuje miękkiego wyjścia lub że ślad jest zbyt ekspansywny, ale nie może mówić: „uczestnik jest lękowy", „uczestnik unika", „uczestnik nie jest gotowy", „uczestnik powinien". To rozróżnienie ma charakter etyczny, bo chroni przed przemocą interpretacyjną, oraz metodologiczny, bo ogranicza halucynacje do obszaru, gdzie łatwiej je wykryć.

Druga reguła graniczna brzmi: personalizacja jest jawna, odwracalna i oparta na wyborze uczestnika, a nie na inferencji. W planie sytuacyjnym personalizacja może polegać na tym, że uczestnik wybiera wariant intensywności, kanał dominujący, poziom widzialności społecznej, zakres dokumentacji lub prawo do pozostania poza śladem. AI może na tej podstawie zaproponować kolejne kroki i warianty, ale nie może „dopasowywać" sytuacji na podstawie ukrytych cech, analizy historii zachowań, danych biometrycznych czy analizy języka w celu wydobycia „profilu". Różnica między wyborem a inferencją jest tu kluczowa: wybór wzmacnia

sprawczość, inferencja ją osłabia, bo ustanawia władze modelu nad interpretacją człowieka. To rozróżnienie jest również polityczne, bo profilowanie tworzy kategorie, które potem mogą zostać wykorzystane instytucjonalnie, nawet jeśli pierwotny cel był „artystyczny".

Trzecia reguła graniczna brzmi: AI nie eskaluje intensywności automatycznie. W kontekście 55.1 wiadomo, że metryki pobudzenia mogą reagować na wiele czynników; jeśli AI miałaby na tej podstawie „podnosić" bodźce, łatwo powstaje pętla dodatnia, która odbiera kontrolę uczestnikowi. Dlatego każda adaptacja intensywności musi przechodzić przez bramkę decyzyjną człowieka: albo bezpośrednio uczestnika, albo prowadzącego działającego w reżimie odpowiedzialności, przy czym decyzja musi być odwracalna, a miękkie wyjścia muszą być zawsze dostępne. AI może co najwyżej sygnalizować potencjalne ryzyko przeciążenia i proponować deeskalację jako jeden z wariantów, ale nie może sterować sytuacją w trybie automatycznej regulacji, jeśli stawką jest bezpieczeństwo poznawcze.

Czwarta reguła graniczna brzmi: asysta AI jest audytowalna, a jej wkład jest dokumentowany jako metadane procesu, nie jako autorytet. W praktyce oznacza to, że każda istotna propozycja modelu, która wpływa na progi, instrukcje lub ślad, powinna być odnotowana jako propozycja wraz z uzasadnieniem, ryzykami i alternatywami. Taki zapis nie ma sankcjonować modelu, tylko umożliwiać odpowiedzialność człowieka: można później prześledzić, gdzie podjęto decyzję, jakie kryteria przyjęto i czy wprowadzono procedury ochronne. Bez tej audytowalności AI łatwo staje się niewidzialnym współautorem norm, a to jest sprzeczne z zasadą transparentności. W ujęciu muzeologicznym i archiwalnym rozdziałów 52–53 jest to również sposób kontroli śladu: nie tylko dokumentujemy performans, ale dokumentujemy mechanizmy, które go współkształtowały.

Piąta reguła graniczna brzmi: AI nie może rozszerzać śladu poza to, co zostało uzgodnione, ani wprost, ani pośrednio. W praktyce oznacza to minimalizację danych przekazywanych do modelu, ograniczenie kontekstu do tego, co jest niezbędne, oraz zakaz wtórnego użycia treści uczestników do innych celów. W psychoperformansie ślad jest elementem działania, dlatego narzędzie, które gromadzi kontekst, jest potencjalnie narzędziem władzy nad pamięcią. Z tej perspektywy asysta AI musi być projektowana tak, aby nie wymuszała gromadzenia danych: preferowane są procedury, w których model pracuje na abstrakcyjnych parametrach planu sytuacyjnego, a nie na szczegółowych treściach autobiograficznych, biometrycznych lub relacyjnie wrażliwych. To jest szczególnie istotne w sytuacjach publicznych i instytucjonalnych, gdzie „dane" mogą krążyć poza kontrolą uczestnika.

Szósta reguła graniczna brzmi: AI ma wzmacniać partycypację, a nie ją zastępować. Oznacza to, że model może być używany do generowania języka negocjacji progów, do projektowania mechanizmów odmowy, do tworzenia wariantów o różnej widzialności społecznej, do wykrywania miejsc potencjalnej manipulacji w instrukcjach, do symulowania przeciążenia wielokanałowego, ale nie może przejmować roli moderatora relacji ani arbitra sensu. Jeżeli AI zaczyna „prowadzić" uczestników, staje się aktorem władzy, a nie narzędziem. Psychoperformans, który przyjmuje AI jako moderatora, ryzykuje przeniesienie relacji z przestrzeni wspólnotowej do przestrzeni platformowej, gdzie normy są kodowane w modelu i nie podlegają negocjacji na równych prawach.

Z tych reguł wynika definicja dopuszczalnej asysty AI w psychoperformansie: AI jest narzędziem generowania wariantów planu sytuacyjnego, narzędziem audytu języka i progów oraz narzędziem wykrywania ryzyk, przy zachowaniu jawnych kryteriów, odwracalności decyzji, minimalizacji danych i pełnej nadrzędności sprawczości uczestnika. AI nie jest autorytetem prawdy, nie jest mechanizmem diagnozy, nie jest systemem klasyfikacji, nie jest automatem eskalacji. Tak rozumiana asysta może być wartościowa, bo pozwala szybciej iterować warianty, szybciej wykrywać sprzeczności w instrukcjach, szybciej projektować miękkie wyjścia i procedury bezpieczeństwa, a więc wzmacnia rygor metody, zamiast go rozmywać.

Domknięcie 55.2 otwiera jednak konieczność pełniejszego ujęcia polityki danych: nawet przy najlepszych regułach asysty AI pozostaje problem prywatności, transparentności, zgody, zakresu śladu, reżimów dostępu i odpowiedzialności za obieg. To jest obszar 55.3, w którym psychoperformans musi połączyć etykę informacji, ochronę danych i krytykę infrastrukturalną z własną teorią planu sytuacyjnego oraz z zasadą, że relacja jest ważniejsza niż predykcja.

55.3. Etyka danych, prywatność i transparentność

Etyka danych w psychoperformansie nie jest dodatkiem administracyjnym ani „prawniczym marginesem" praktyki, tylko częścią ontologii planu sytuacyjnego: jeśli działanie wytwarza ślad, to wytwarza także relację władzy nad śladem. W perspektywie danych i AI ślad nie ogranicza się do dokumentacji wizualnej lub zapisu tekstowego, lecz obejmuje metadane czasu, lokalizacji, urządzeń, logi interakcji, parametry czujników, a niekiedy także biometrię i mikroprofilowanie zachowań. Psychoperformans, jako metoda relacyjna wywodząca się z tradycji live art i sztuki akcji, musi tu zachować zasadę, że autonomia uczestnika obejmuje także autonomię informacyjną, czyli prawo do kontroli nad tym, co o nim powstaje, jak jest opisywane, jak długo jest przechowywane oraz komu i na jakich warunkach jest udostępniane. W przeciwnym razie plan sytuacyjny ulega niepostrzeżenie platformizacji: relacja zamienia się w strumień danych, a uczestnik w zasób, który można przetwarzać, archiwizować i monetyzować symbolicznie, nawet bez pieniędzy, poprzez kapitał instytucjonalny i reputacyjny.

Prywatność w tym ujęciu nie jest rozumiana jako izolacja, lecz jako warunek sprawczości, zgodnie z tradycją, która od dawna podkreśla związek między prywatnością a wolnością działania i ekspresji. W teoriach prawa do prywatności Daniel J. Solove pokazywał, że szkody prywatności są wielowymiarowe i nie sprowadzają się do „ujawnienia sekretu"; obejmują m.in. nadzór, agregację, wtórne użycie, wykluczenie i zniekształcanie wizerunku osoby przez dane. W psychoperformansie te szkody są szczególnie dotkliwe, ponieważ działanie performatywne jest często intensywne afektywnie, sytuacyjne i podatne na nadinterpretację, a ślad – zwłaszcza pozornie neutralny zapis – może utrwalać jednostronną wersję zdarzenia, która później zaczyna żyć własnym życiem w archiwach, repozytoriach i instytucjach. Dlatego prywatność nie jest tu przeszkodą dla sztuki, lecz warunkiem, by sztuka nie stała się aparatem nadzoru nad uczestnikiem.

W perspektywie metodologicznej warto wprowadzić ramę integralności kontekstowej Helen Nissenbaum, ponieważ psychoperformans jest właśnie praktyką kontekstową: znaczenie i etyka przepływu informacji zależą od tego, kto jest uczestnikiem, jaka jest rola instytucji, jakie są normy sytuacji, jakie są oczekiwania oraz jakie są cele działania. Dane, które są dopuszczalne w

jednej konfiguracji relacyjnej, mogą być naruszeniem w innej, nawet jeśli są „takie same" w sensie technicznym. Z tego wynika zasada projektowa: plan sytuacyjny powinien definiować kontekst informacyjny równie precyzyjnie jak kontekst przestrzenny i dramaturgiczny, a więc określać normy przepływu danych: kto zbiera, kto przetwarza, kto ogląda, kto archiwizuje, kto może cytować, kto może publikować i w jakiej formie. Bez tej jawności uczestnik nie ma możliwości udzielenia sensownej zgody, a brak sensownej zgody jest w istocie brakiem sprawczości.

W praktyce europejskiej ten problem jest dodatkowo wzmocniony przez reżimy ochrony danych osobowych, w których podstawowe zasady obejmują legalność, rzetelność i przejrzystość przetwarzania, ograniczenie celu, minimalizację danych, prawidłowość, ograniczenie przechowywania oraz integralność i poufność, a całość jest spinana zasadą rozliczalności. Niezależnie od tego, czy psychoperformans odbywa się w instytucji, czy poza nią, te zasady stanowią minimalny etos odpowiedzialności informacyjnej, bo są zbieżne z etyką planu sytuacyjnego: nie zbieraj tego, czego nie potrzebujesz; nie obiecuj tego, czego nie kontrolujesz; nie przechowuj tego, czego nie potrafisz zabezpieczyć; nie udostępniaj tego, czego uczestnik nie rozumie jako konsekwencji. Szczególne znaczenie mają tu dane wrażliwe, w tym dane zdrowotne i biometryczne, bo w kontekstach pomiaru na żywo granica między „ciekawym sygnałem" a „informacją o zdrowiu" bywa płynna, a ryzyko szkody reputacyjnej i psychologicznej jest realne.

Transparentność w psychoperformansie musi zostać rozumiana szerzej niż „spełnienie obowiązku informacyjnego", bo w działaniach performatywnych informacja bywa asymetryczna i rozproszona w czasie. Transparentność oznacza tu legibility, czyli czytelność reżimu danych dla uczestnika, zanim przekroczy on próg, oraz możliwość zrozumienia konsekwencji również po zdarzeniu. W etyce informacji Luciano Floridi akcentował, że informacja współtworzy środowisko moralne, a szkody informacyjne są szkodami realnymi; przenosząc tę intuicję do planu sytuacyjnego, można powiedzieć, że warstwy śladu tworzą wtórne środowisko działania, w którym uczestnik będzie funkcjonował po performansie. Transparentność obejmuje więc także prawo do wglądu, prawo do korekty, prawo do ograniczenia udostępniania i prawo do usunięcia w zakresie, w jakim to jest możliwe, a przede wszystkim prawo do niewytwarzania śladu, jeśli to niewytwarzanie jest warunkiem bezpiecznego uczestnictwa. Bez tego prawo do odmowy zostaje pozorne: można odmówić gestu, ale nie można odmówić śladu.

W tym miejscu trzeba również rozpoznać krytykę ekonomii danych, ponieważ nawet w projektach pozornie niekomercyjnych powstaje logika ekstrakcji. Shoshana Zuboff opisywała kapitalizm nadzoru jako reżim, w którym zachowania są przekształcane w dane i w predykcje; psychoperformans nie musi uczestniczyć w rynku reklamowym, by reprodukować część tej logiki na poziomie instytucjonalnym, jeśli dokumentacja i metadane stają się walutą prestiżu, grantów, publikacji i „dowodów realizacji". Wówczas uczestnik bywa traktowany jak źródło treści, a relacja jak surowiec. To jest dokładnie ten moment, w którym etyka danych staje się etyką władzy: pytanie nie brzmi już „czy dane są zabezpieczone", lecz „czy dane są w ogóle potrzebne" i „kto jest beneficjentem ich istnienia".

Dlatego w psychoperformansie potrzebna jest zasada minimalizacji śladu jako kryterium jakości metody, a nie jako gest „asekuracji". Minimalizacja śladu nie oznacza braku

dokumentacji, lecz oznacza projektowanie dokumentacji jako negocjowalnego kanału, podporządkowanego planowi sytuacyjnemu. W praktyce plan może przewidywać warianty: wariant bez śladu, wariant śladu prywatnego dostępnego tylko uczestnikowi, wariant śladu wspólnotowego o ograniczonym dostępie oraz wariant śladu publicznego z rygorystyczną anonimizacją i z kontrolą metadanych. Każdy wariant wymaga odrębnych procedur bezpieczeństwa, bo anonimizacja jest trudna, a reidentyfikacja bywa możliwa nawet wtedy, gdy usunięto nazwiska, zwłaszcza gdy pozostają czas, miejsce, głos, twarz, charakterystyczne obiekty lub unikalny przebieg zdarzenia.

Druga warstwa 55.3 dotyczy tego, jak zasady etyki danych przekładają się na konkretne protokoły planu sytuacyjnego, w szczególności: na rozróżnienie anonimizacji i pseudonimizacji, na zarządzanie retencją i dostępem, na projektowanie zgody w warunkach asymetrii oraz na praktyki „privacy by design", które nie są jedynie zestawem technik, lecz polityką relacji. W psychoperformansie te elementy muszą zostać opisane tak, aby były wykonalne w realnym świecie instytucji kultury, organizacji pozarządowych i działań niezależnych, a zarazem by nie redukowały praktyki do formularza. Rygor polega na tym, by protokół informacyjny był tak samo przemyślany jak protokół dramaturgiczny: w obu przypadkach chodzi o progi, a więc o momenty, w których uczestnik traci lub odzyskuje kontrolę.

Anonimizacja jest często używana jako magiczne słowo, ale w praktyce bywa złudzeniem. Dane w kontekście performansu są „gęste" kulturowo: obraz zawiera twarz, gest, przestrzeń, obiekty–klucze; dźwięk zawiera głos, akcent, tło akustyczne; metadane zawierają czas i miejsce; opis kuratorski zawiera kontekst, który może umożliwić identyfikację nawet bez nazwiska. Dlatego anonimizacja w psychoperformansie powinna być traktowana jako strategia ograniczania ryzyka, a nie jako gwarancja. Pseudonimizacja – czyli zastąpienie identyfikatorów innymi identyfikatorami – nie rozwiązuje problemu, bo w praktyce reidentyfikacja może nastąpić przez korelację z innymi źródłami, zwłaszcza w środowiskach lokalnych, gdzie kontekst jest znany. Z perspektywy planu sytuacyjnego wynika z tego zasada: jeśli uczestnik wymaga realnej niewidzialności, najlepszym rozwiązaniem jest minimalizacja zbierania i publikowania, a nie obietnica anonimizacji po fakcie. Innymi słowy, bezpieczeństwo prywatności w psychoperformansie osiąga się głównie przez decyzję o niepowstawaniu śladu lub o powstawaniu śladu wyłącznie prywatnego.

Retencja i dostęp są kolejną warstwą, która w instytucjach kultury bywa pomijana, ponieważ archiwa i repozytoria mają naturalną skłonność do gromadzenia. W psychoperformansie trzeba odwrócić tę logikę: przechowywanie nie jest domyślnie dobre, przechowywanie jest ryzykiem. Zasada ograniczenia przechowywania oznacza, że plan sytuacyjny powinien zawierać decyzję o czasie życia danych: kiedy dane są kasowane, kiedy są agregowane, kiedy są przenoszone do formy mniej wrażliwej, kto ma prawo do decyzji o przedłużeniu retencji i na jakich warunkach. Retencja musi być sprzęgnięta z celem: jeżeli celem jest wsparcie autorefleksji uczestnika, wystarczy krótki czas i prywatny dostęp; jeżeli celem jest analiza metody, można przechowywać dane zanonimizowane i pozbawione kontekstów identyfikujących; jeżeli celem jest archiwum instytucjonalne, trzeba przyjąć dodatkowe reżimy zabezpieczeń i zgody, a także uznać prawo do wycofania w zakresie realnie możliwym. Zarządzanie dostępem oznacza z kolei konieczność rozdzielenia ról: prowadzący nie musi mieć dostępu do surowych danych biometrycznych, instytucja nie musi mieć dostępu do danych, które wystarczą uczestnikowi, a publiczność nie musi mieć dostępu do niczego poza tym, co zostało wyraźnie uzgodnione.

Projektowanie zgody w psychoperformansie jest szczególnie trudne, ponieważ zgoda bywa formalnie „dobrowolna", a realnie wymuszona przez kontekst: presję grupy, autorytet instytucji, zależność finansową, pragnienie uczestnictwa, wstyd odmowy. W etyce badań dawno rozpoznano, że consent nie jest jednorazowym podpisem, tylko procesem i relacją, a w sytuacjach asymetrii władzy zgoda wymaga dodatkowych zabezpieczeń. Psychoperformans powinien więc stosować zgodę warstwową: osobno na udział, osobno na dokumentację, osobno na publikację, osobno na pomiar, osobno na użycie AI, osobno na archiwizację. Najważniejsza jest jednak zasada, że odmowa na dowolnym poziomie nie zmniejsza wartości uczestnictwa. Jeżeli odmowa dokumentacji powoduje, że uczestnik jest traktowany jako „mniej użyteczny", to zgoda przestaje być dobrowolna, a etyka danych staje się fasadą. Zgoda musi też być odwracalna: możliwość wycofania zgody po czasie jest istotna szczególnie w działaniach performatywnych, bo uczestnik może dopiero później zrozumieć konsekwencje śladu.

W tym miejscu logicznie wchodzi zasada privacy by design, kojarzona z Ann Cavoukian, która formułowała ją jako projektowanie prywatności od początku, a nie jako łatanie po fakcie. W psychoperformansie privacy by design oznacza, że plan sytuacyjny jest projektowany tak, aby minimalizować wrażliwe dane domyślnie, aby używać ustawień prywatności jako standardu, aby zapewniać przejrzystość i kontrolę, aby ograniczać udostępnianie, aby zabezpieczać dane technicznie i organizacyjnie oraz aby respektować kontekst. Jednak w psychoperformansie trzeba dodać element specyficzny: prywatność jest także elementem dramaturgii. Jeśli uczestnik wie, że jest mierzony i archiwizowany, jego gest i słowo zmieniają się, bo wchodzą w tryb autoprezentacji, a to może wypaczyć sens działania. Dlatego privacy by design jest tu jednocześnie etyką i metodą artystyczną: chroni nie tylko uczestnika, ale i prawdę sytuacji, w której psychoperformans chce pracować.

W perspektywie AI dochodzi dodatkowy wymiar transparentności: nie tylko trzeba ujawnić, jakie dane są zbierane, ale też trzeba ujawnić, jakie automatyzacje zachodzą i jakie są ich skutki. Jeżeli AI proponuje warianty planu sytuacyjnego, trzeba ujawnić, że propozycje są generowane przez narzędzie, że mają ograniczenia i że nie są diagnozą. Jeżeli dane są agregowane i analizowane, trzeba ujawnić, jakie wskaźniki są liczone, jakie są okna czasowe i jakie są ograniczenia interpretacji. Bez tego transparentność zamienia się w pozór, a uczestnik jest w relacji z systemem, którego nie rozumie, co jest wprost sprzeczne z bezpieczeństwem poznawczym. W tradycji krytyki systemów algorytmicznych, rozwijanej m.in. przez Franka Pasquale'a w pojęciu „black box society", czarna skrzynka oznacza nie tylko brak kodu, ale brak rozliczalności; psychoperformans nie może pozwolić, by plan sytuacyjny stał się czarną skrzynką.

Domknięcie 55.3 polega na tym, by etykę danych potraktować jako część mechanizmu progu, a nie jako zestaw „zgód" do podpisania. W psychoperformansie próg nie jest tylko momentem wejścia w działanie, lecz również momentem wejścia w reżim widzialności i zapamiętywania, w którym to, co wydarza się w czasie rzeczywistym, zostaje przechwycone przez medium, metadane i instytucję. Ta instytucjonalizacja śladu jest zawsze relacją władzy, co w humanistyce krytycznej można opisać językiem Michela Foucaulta jako sprzężenie wiedzy i rządzenia, a w języku archiwistyki krytycznej – jako walkę o to, co staje się dowodem, a co znika. Jeżeli plan sytuacyjny ma zachować etos sprawczości, musi zawierać równie precyzyjną architekturę władzy nad danymi, jaką zawiera architekturę bodźców.

W praktyce najważniejszym konfliktem jest konflikt między logiką archiwum a logiką prawa do niewidzialności. Archiwum – w sensie instytucjonalnym i symbolicznym – ma tendencję do maksymalizacji zapisu, bo zapis jest dowodem działania, kapitałem kulturowym, materiałem kuratorskim i walutą rozliczeń. Uczestnik ma natomiast prawo do tego, by nie być utrwalanym w formie, która może mu szkodzić, i do tego, by nie stać się surowcem obiegu danych, nawet jeśli obieg odbywa się pod szyldem sztuki. W języku Jacques'a Derridy można powiedzieć, że „gorączka archiwum" jest pragnieniem utrwalenia, które łatwo przestaje odróżniać troskę od ekstrakcji; psychoperformans musi przeciąć to pragnienie procedurą, a nie moralną deklaracją. Dlatego w planie sytuacyjnym należy przyjąć zasadę odwróconej domyślności: to, co w archiwum bywa domyślne (zapis), w psychoperformansie ma być opcją negocjowaną, a domyślnością ma być minimalizacja.

Minimalny protokół etyki danych w psychoperformansie powinien mieć status nie tyle formularza, ile algorytmu decyzji, który da się przeprowadzić w każdej skali działania. Po pierwsze, plan sytuacyjny musi jawnie określać cel informacyjny: po co w ogóle powstają dane, a nie tylko „że powstają". Po drugie, musi istnieć mapa danych, czyli inwentaryzacja tego, jakie kategorie śladu mogą się pojawić (nagranie wideo, audio, fotografie, logi urządzeń, metadane czasu i miejsca, parametry czujników), oraz które z nich są niezbędne, a które są „wygodne" dla instytucji. Po trzecie, trzeba zdefiniować minimalizację i retencję: ile czasu dane mają istnieć, kto decyduje o przedłużeniu, co jest kasowane bezwarunkowo, a co jest przechowywane w formie przekształconej (agregacja, redukcja rozdzielczości, usunięcie metadanych identyfikujących). Po czwarte, trzeba zdefiniować dostęp w logice ról, a nie w logice „kto poprosi": prowadzący, technik, kurator, instytucja, uczestnik i publiczność nie muszą mieć tego samego wglądu, a w praktyce nie powinni, jeśli celem jest autonomia informacyjna. Po piąte, trzeba zdefiniować zasady publikacji i cytowalności, bo publikacja jest najbardziej nieodwracalnym progiem: jeśli coś ma zostać upublicznione, uczestnik musi rozumieć konsekwencje, a zgoda musi być oddzielna od zgody na samo uczestnictwo i wolna od presji grupowej.

Ten protokół nie może być wiarygodny bez technik bezpieczeństwa i bez organizacyjnych zabezpieczeń, które w języku inżynieryjnym nazywa się security and privacy engineering. Jeżeli dane mają istnieć choćby chwilę, powinny być zabezpieczone w podstawowym sensie: kontrola dostępu oparta na rolach (RBAC), zasada najmniejszych uprawnień, szyfrowanie w tranzycie i w spoczynku, kontrola kopii, bezpieczne usuwanie oraz rejestrowanie operacji dostępu w sposób, który sam nie staje się nową warstwą wrażliwych metadanych. W praktykach oceny ryzyka warto myśleć jak w threat modeling: pytanie brzmi nie „czy ktoś się włamie", lecz „jakie szkody powstaną, jeśli dane wyciekną, jeśli zostaną nadinterpretowane, jeśli zostaną zestawione z innymi źródłami, jeśli zostaną użyte wtórnie". W psychoperformansie szkoda bywa subtelna: nie musi to być kradzież tożsamości, wystarczy utrwalenie wizerunku w sytuacji afektywnej, które po latach staje się narzędziem stygmatyzacji. Dlatego bezpieczeństwo danych w psychoperformansie jest bezpieczeństwem relacyjnym, a nie tylko technicznym.

Szczególnego namysłu wymaga zgoda, bo w praktykach instytucjonalnych zgoda bywa mylona z legalnością, a w praktykach projektowych z „kliknięciem". Psychoperformans powinien przyjąć, że zgoda jest procesem i że istnieje zjawisko zmęczenia zgodą, w którym nadmiar komunikatów nie zwiększa autonomii, tylko ją pozornie symuluje. W UX od lat analizuje się „dark patterns" (termin upowszechniony przez Harry'ego Brignulla) jako praktyki projektowania

decyzji w taki sposób, by użytkownik wybierał to, co chce system; analogicznie w psychoperformansie można wytworzyć „ciemne wzorce" zgody przez presję czasu, presję grupy, prestiż instytucji, obietnicę widoczności lub lęk przed odmową. Zgoda warstwowa ma sens tylko wtedy, gdy odmowa jest realnie neutralna i gdy istnieją bezpieczne alternatywy uczestnictwa: można wziąć udział bez pomiaru, bez dokumentacji, bez publikacji, bez utrwalania głosu, bez śladu, a uczestnik nie traci przez to statusu współtwórcy. W przeciwnym razie zgoda jest formą przymusu w białych rękawiczkach.

Transparentność w 55.3 domyka się jako czytelność całego obiegu informacji, a nie jako jednorazowe poinformowanie. Uczestnik powinien rozumieć nie tylko, co jest zbierane, ale też co jest automatyzowane, jakie są granice interpretacji i gdzie w ogóle mogą pojawić się wnioski o charakterze normatywnym. Jeżeli pojawia się AI, transparentność obejmuje także to, że narzędzie generuje propozycje, że może się mylić, że nie jest arbitrem sensu, i że nie przetwarza danych uczestników poza tym, co zostało jawnie uzgodnione w planie sytuacyjnym. Tu wraca intuicja Helen Nissenbaum: przepływy danych mają być zgodne z normami kontekstu, a normy mają być komunikowalne. W psychoperformansie kontekst jest dynamiczny, dlatego transparentność musi mieć formę punktów kontrolnych: przed wejściem, w trakcie (gdy zmienia się reżim śladu) i po wyjściu (gdy uczestnik może dokonać korekt decyzji o udostępnianiu).

W konsekwencji etyka danych, prywatność i transparentność w psychoperformansie nie polegają na „zgodności dla zgodności", lecz na utrzymaniu sprawczości w obszarze, w którym współczesna kultura ma najsilniejszą tendencję do jej odbierania. Dane mają naturalną skłonność do ekspansji, instytucje mają naturalną skłonność do archiwizacji, a modele mają naturalną skłonność do wytwarzania pozoru pewności; plan sytuacyjny musi działać jak hamulec tych skłonności. Jeżeli ten hamulec jest dobrze zaprojektowany, psychoperformans może używać technologii bez stawania się technologią władzy, a ślad może wspierać refleksję i pamięć bez stawania się narzędziem kontroli. To domknięcie kończy perspektywę danych i AI, ale zarazem stanowi kryterium jakości całej metody: psychoperformans jest rozpoznawalny po tym, że nie tylko projektuje progi doświadczenia, lecz także projektuje progi informacji.

55.4. AI jako baza wiedzy i podpowiedzi

W tym podrozdziale punkt ciężkości musi zostać przesunięty z samego „generowania" na coś znacznie ważniejszego dla psychoperformansu, a mianowicie na status współczesnych modeli językowych jako narzędzi radykalnie przyspieszających i pogłębiających dochodzenie, research, porządkowanie materiału, porównywanie tradycji, analizowanie pojęć, mapowanie możliwych środków działania i testowanie hipotez roboczych. Trzeba jednak od razu zachować ścisłość: publicznie dostępne modele językowe nie dają dostępu do „całej spisanej wiedzy ludzkości" w sensie dosłownym, bo nie zawierają kompletnego archiwum wszystkiego, co kiedykolwiek zapisano, nie mają też automatycznie dostępu do wszystkich źródeł ani nie gwarantują pełnej poprawności odpowiedzi. Dają natomiast coś, co z punktu widzenia psychoperformera ma znaczenie przełomowe: możliwość bardzo szybkiego wejścia w ogromne pole tekstowych uogólnień, zależności pojęciowych, modeli interpretacyjnych, streszczeń sporów, typologii, porównań między dziedzinami i językami oraz roboczych map problemu, które dawniej wymagałyby wielodniowego albo wielotygodniowego przesiewania bibliotek, archiwów, haseł specjalistycznych i rozproszonych notatek. To przesunięcie jest historycznie ogromne.

Psychoperformer może dziś pytać nie tylko o jedną tradycję, jedno pojęcie czy jeden obszar praktyk, lecz o całą sieć możliwych odniesień: medycznych, psychologicznych, antropologicznych, religioznawczych, historycznych, artystycznych, technologicznych, somatycznych, lingwistycznych, ezoterycznych, performatywnych i społecznych. Może wielokrotnie dopytywać, zawężać, porównywać, kwestionować, żądać wariantów, testować przeciwstawne ujęcia, sprawdzać, gdzie kończy się wiedza potwierdzona, a zaczyna spekulacja, oraz budować coraz precyzyjniejszą mapę możliwych środków adekwatnych do istoty przedmiotu psychoperformansu. Właśnie tutaj współczesne AI okazuje się dla Twojej metody czymś bezcennym: nie automatem prawdy, lecz niezwykle szybkim partnerem epistemicznego rozpoznania pola.

W kontekście etapu przygotowań do psychoperformansu ma to znaczenie wręcz fundamentalne, ponieważ Twoja metoda od początku zakłada totalny research i selekcję środków od ogółu do szczegółu. Modele językowe mogą w tej fazie pełnić rolę intensyfikatorów dochodzenia. Pozwalają nie tylko zebrać rozproszone wątki, ale też uporządkować je według klas funkcjonalnych. Psychoperformer może dzięki nim rozpoznać, jakie typy obiektów–kluczy były historycznie używane wobec podobnych problemów, jakie kultury operowały zbliżonymi figurami przejścia, jakie praktyki pracowały bardziej przez dźwięk, jakie przez obraz, jakie przez manipulację materiałem, jakie przez oddech, jakie przez próg przestrzenny, jakie przez słowo rytualne, a jakie przez technologię, pamięć, narrację lub działanie grupowe. Może pytać o podobieństwa i różnice między systemami, o genealogie pojęć, o warianty rozwiązań, o ograniczenia, o błędy typowe dla danej tradycji, o języki opisu bardziej i mniej precyzyjne, o modele konfliktowe i o kontrprzykłady. Co szczególnie ważne, może też używać modeli językowych jako narzędzi porządkujących własne myślenie: wydobywać z chaosu notatek klasy problemów, rozpisywać możliwe osie planu sytuacyjnego, porównywać konkurencyjne strategie i sprawdzać, które elementy są rzeczywiście konieczne, a które są tylko atrakcyjną, lecz zbędną ornamentyką. W tym sensie AI nie zastępuje researchu, ale czyni go bardziej gęstym, bardziej szerokim i bardziej iterowalnym. Pozwala wracać do pytania tyle razy, ile potrzeba, i za każdym razem rozszczepiać je na nowe poziomy szczegółowości. To właśnie daje psychoperformerowi przewagę, której wcześniej niemal nie było: możliwość konsultowania jednego problemu z ogromną liczbą perspektyw bez konieczności każdorazowego zaczynania od zera.

Ale prawdziwa wartość tych modeli ujawnia się jeszcze mocniej wtedy, gdy psychoperformer nie traktuje ich jako wyroczni, lecz jako narzędzia krytycznej presji poznawczej. To bardzo ważne. Model językowy jest najbardziej użyteczny wtedy, gdy się go nie tylko pyta, ale również przepytuje, koryguje, zmusza do doprecyzowania, rozbija jego odpowiedzi na komponenty, każe mu wskazywać niepewności, przeciwstawiać sobie różne szkoły myślenia, ujawniać własne uproszczenia, rozwijać kontekst historyczny, rozdzielać twierdzenia potwierdzone od hipotetycznych, wskazywać możliwe błędy kategorialne i szukać luk w konstrukcji argumentu. Innymi słowy: AI staje się dla psychoperformera nie tyle źródłem odpowiedzi, ile maszyną do intensyfikacji pytań. Właśnie tu widać głęboką zgodność między tą technologią a Twoją metodą. Psychoperformans nie polega przecież na mechanicznym dobieraniu efektownych środków, lecz na bardzo głębokim rozpoznaniu istoty przedmiotu i totalnego pola możliwych rozwiązań. Modele językowe mogą ten proces dramatycznie przyspieszyć, ale tylko wtedy, gdy psychoperformer zachowuje suwerenność epistemiczną. Musi wiedzieć, że odpowiedź modelu jest zawsze materiałem roboczym, nigdy zaś automatycznie zweryfikowaną prawdą. Musi

umieć rozpoznać, kiedy model wygładza różnice między tradycjami, kiedy produkuje pozornie spójną, ale zbyt ogólną narrację, kiedy nadmiernie systematyzuje pole chaotyczne, kiedy myli poziomy opisu albo kiedy mówi zbyt pewnie o czymś, co wymagałoby dalszej kontroli. Ta zdolność krytycznej pracy z AI jest dla psychoperformansu absolutnie kluczowa, bo bez niej technologia, która miała wspierać dochodzenie, bardzo łatwo może spłycić je do poziomu pozornej wszechwiedzy.

Dlatego zasadnicza teza otwierająca ten podrozdział brzmi następująco: współczesne modele językowe są dla psychoperformansu najcenniejsze nie jako generatory gotowych rozwiązań, lecz jako narzędzia radykalnego rozszerzenia, przyspieszenia i porządkowania researchu, a także jako partnerzy w procesie ciągłego dopytywania, podważania, porównywania i destylowania materiału do postaci planu sytuacyjnego. Dopiero wtórnie mogą być używane do proponowania partytur, obrazów, obiektów–kluczy czy środowisk symbolicznych, ale wtedy ryzyko wzrasta i kontrola psychoperformera musi stać się znacznie bardziej intensywna. Generowanie bywa użyteczne, ponieważ pozwala szybko testować warianty, szkice, możliwości i kombinacje środków. Bywa jednak również zdradliwe, bo model bardzo łatwo produkuje rozwiązania pozornie trafne, efektowne i kompletne, które w rzeczywistości są zbyt ogólne, wtórne, kulturowo nieprecyzyjne, nadmiernie dekoracyjne albo po prostu nieadekwatne do istoty przedmiotu działania. W następnej części trzeba będzie więc wejść głębiej właśnie w tę podwójność: AI jako bezcenne narzędzie researchu i AI jako ryzykowne źródło propozycji generatywnych, które mogą wspierać psychoperformans tylko wtedy, gdy zostaną poddane wyjątkowo ostrej filtracji metodologicznej, faktograficznej, etycznej i artystycznej.

Najgłębsza użyteczność współczesnych modeli językowych dla psychoperformansu ujawnia się wtedy, gdy potraktuje się je jako maszyny epistemicznej intensyfikacji, a nie jako automaty udzielające ostatecznych odpowiedzi. Ich przewaga nad dawnymi narzędziami wyszukiwawczymi polega nie tylko na szybkości, lecz przede wszystkim na zdolności do prowadzenia wielokrotnie rozgałęzianego dialogu z materiałem. Psychoperformer może dziś przejść od pytania ogólnego do coraz bardziej subtelnych warstw problemu bez każdorazowego rekonstruowania całego kontekstu od początku. Może zacząć od szerokiego rozpoznania tradycji, technik i analogii, następnie zawęzić pole do określonych kultur, epok, systemów symbolicznych, praktyk somatycznych, reżimów obrazowania, sposobów obchodzenia się z głosem, światłem, przedmiotem, przestrzenią i czasem, a następnie wejść jeszcze głębiej: pytać o funkcję danego środka, o jego możliwe nadużycia, o warianty bezpieczne i warianty ryzykowne, o różnicę między skutecznością symboliczną a skutecznością kliniczną, o napięcia między emicznym i eticznym językiem opisu, o relacje między praktyką ludową, rytualną, terapeutyczną, artystyczną i technologiczną. Dawniej taki ruch wymagał rozproszonej pracy na wielu półkach bibliotecznych, w wielu słownikach, indeksach, katalogach, artykułach i notatnikach. Dziś jeden dobrze prowadzony dialog może w krótkim czasie wygenerować nie gotową wiedzę, lecz bardzo gęstą mapę tego, gdzie wiedza się zaczyna, gdzie się komplikuje, gdzie rozchodzą się szkoły myślenia, gdzie trzeba dopytać, a gdzie należy zachować ostrożność. W tym sensie model językowy staje się dla psychoperformera czymś w rodzaju dynamicznego aparatu pre-redakcji świata: zbiera rozproszenia, wstępnie segreguje pola, sugeruje możliwe osie porządkowania i pozwala szybciej rozpoznać, które pytania są rzeczywiście nośne. To właśnie ma dla Twojej metody wartość bezcenną, bo psychoperformans wyrasta z totalnego researchu, a totalny research nie polega na mechanicznym gromadzeniu informacji, tylko na coraz trafniejszym zawężaniu pola środków adekwatnych do istoty przedmiotu działania. Model

językowy może w tym pomóc radykalnie, ale tylko wtedy, gdy psychoperformer nie szuka w nim wygody, lecz intensywności poznawczej.

W praktyce oznacza to, że praca z AI na etapie przygotowań do psychoperformansu powinna mieć charakter warstwowy i kontrapunktowy. Najpierw model może służyć do rozpoznania pełnego spektrum możliwych odniesień: pojęć, tradycji, analogii, rytuałów, praktyk artystycznych, technik ciała, figur językowych, mitów, przesądów, obiektów, materiałów, archetypów kulturowych, rozwiązań scenograficznych, strategii dźwiękowych i środowiskowych. Następnie powinien zostać użyty do segregacji: które z tych odniesień są historycznie potwierdzone, które są zbitkami nowoczesnych uproszczeń, które należą do różnych porządków ontologicznych i nie powinny być bezrefleksyjnie mieszane, które mają wysoki potencjał operacyjny, a które są jedynie dekoracyjne. Kolejnym krokiem musi być etap kontroli i kontrargumentu. Psychoperformer powinien stale pytać model o przeciwstanowiska, o luki, o błędy upraszczania, o różnice między wersją popularną i specjalistyczną, o przypadki graniczne, o ryzyko anachronizmu, o możliwość, że dany motyw jest legendą nowoczesną, a nie elementem rzeczywistej genealogii. To właśnie tu modele językowe są najmocniejsze, jeśli używa się ich dobrze: potrafią nie tylko zestawiać informacje, ale również wytwarzać tarcie między porządkami wiedzy. Mogą pokazać, że dany obiekt–klucz ma zupełnie inną funkcję w tradycji liturgicznej niż w praktyce magicznej, że dany motyw terapeutyczny w wersji popularnej został oderwany od swojego pierwotnego kontekstu, że dana technika rzekomo „odwieczna" jest w istocie produktem XX wieku, że dana figura symboliczna ma różne znaczenia zależnie od klasy, religii, płci kulturowej, systemu inicjacyjnego albo epoki. W tym sensie AI dobrze użyte nie spłaszcza, lecz komplikuje w sposób produktywny. Uczy psychoperformera nie tylko znajdować, ale także rozróżniać. Bruno Latour, Michel Foucault czy Umberto Eco byliby tu cennymi patronami metodologicznymi, ponieważ każdy z nich na swój sposób przypomina, że wiedza nie istnieje jako pojedynczy blok, lecz jako sieć uporządkowań, wykluczeń, instytucjonalnych filtrów i konfliktów interpretacyjnych. Model językowy może tę sieć bardzo szybko przywoływać, ale to psychoperformer musi zdecydować, które z jej napięć naprawdę należą do przedmiotu jego dochodzenia.

Największa przewaga tych narzędzi ujawnia się jednak dopiero wtedy, gdy research przechodzi w porządkowanie i destylację planu sytuacyjnego. To moment kluczowy. Ogromna ilość wiedzy sama w sobie nie jest jeszcze wartością, jeśli nie zostanie przełożona na architekturę działania. Właśnie tu modele językowe mogą być niezwykle skuteczne. Potrafią pomóc rozbić temat na warstwy: materialną, somatyczną, przestrzenną, rytualną, językową, obrazową, relacyjną, temporalną, technologiczną. Potrafią pomóc porównać kilka możliwych strategii działania wobec tego samego problemu. Potrafią wskazać, które środki wchodzą ze sobą w relacje wspierające, a które wytwarzają niepotrzebny nadmiar albo mieszają porządki symboliczne, które lepiej pozostawić rozdzielone. Potrafią wreszcie pomóc budować szkielety planu sytuacyjnego: nie po to, by je przyjmować bez korekty, ale po to, by testować warianty i sprawdzać, gdzie naprawdę znajduje się oś procesu. W tym sensie AI staje się narzędziem prototypowania poznawczego. Nie tyle projektuje finalny psychoperformans, ile umożliwia szybkie sprawdzenie wielu wersji rozumienia problemu i wielu możliwych konfiguracji środków. Psychoperformer może zapytać, czy dany temat lepiej unieść przez manipulację obiektem, przez środowisko dźwiękowe, przez strukturę progu, przez pracę z głosem, przez rytm światła, przez gest odwiązania, przez technologię znaku, przez scenografię immersyjną, przez układ świadków, przez działania sekwencyjne czy przez mikrologikę codziennych wdrożeń. Model

może pomóc uporządkować te możliwości i wystawić je na porównanie. Ale właśnie tutaj zaczyna się także obszar najwyższego ryzyka. Im bliżej planu finalnego, tym bardziej rośnie pokusa, by potraktować wygenerowaną propozycję jako rozwiązanie samoistne. Tymczasem propozycja generatywna, nawet jeśli jest błyskotliwa, pozostaje zawsze materiałem do obróbki. Może być zbyt gładka, zbyt literacka, zbyt akademicka, zbyt symbolicznie oczywista, zbyt efektowna, zbyt wtórna wobec stereotypów kulturowych albo przeciwnie — zbyt abstrakcyjna, by ciało mogło ją unieść. Dlatego wszelkie generowanie rozwiązań jest dla psychoperformansu użyteczne tylko o tyle, o ile zostaje poddane znacznie ostrzejszej kontroli niż sam etap researchu. Tu nie wystarcza już sprawdzanie treści. Trzeba sprawdzać również wagę gestu, prawomocność symbolu, realność materiału, rytm działania, logikę przestrzeni, bezpieczeństwo psychiczne i somatyczne, ryzyko przemocy interpretacyjnej oraz to, czy rozwiązanie rzeczywiście wyrasta z istoty przedmiotu, czy tylko z retorycznej sprawności modelu.

Dlatego zasadnicza reguła tej części powinna być sformułowana bez niedomówień: AI jest dla psychoperformansu narzędziem najbardziej wartościowym na etapie eksploracji, porządkowania, testowania hipotez i destylacji pola możliwości, natomiast na etapie generowania konkretnych rozwiązań wymaga radykalnego wzrostu czujności psychoperformera. Model może pomóc wygenerować warianty partytur, propozycje obiektów–kluczy, konfiguracje środowisk symbolicznych, szkice scenografii, osie słowne i obrazy robocze, ale nigdy nie powinien być traktowany jako autor ostatecznego planu sytuacyjnego. Psychoperformer musi wówczas przejąć pełną władzę redakcyjną, krytyczną i etyczną. Musi rozmontować propozycję na części, sprawdzić jej genealogie, odróżnić element trafny od atrakcyjnego balastu, usunąć wtórność, doszczelnić sens, obniżyć dekoracyjność, podnieść ciężar materialny, sprawdzić funkcję każdego elementu i zapytać, czy ciało, przestrzeń, obiekt, głos i czas naprawdę są tu podporządkowane jednej osi przemiany. Innymi słowy, generowanie może być przydatne, ale tylko jako materiał do dalszej obróbki przez kogoś, kto rozumie plan sytuacyjny głębiej niż sam model. W następnej części trzeba będzie wejść jeszcze dalej w tę kwestię: pokazać, jak konkretnie pracować z AI w trybie dopytywania, podważania, kontroli i redakcji, aby wydobyć z modeli maksimum użyteczności poznawczej, a zarazem nie dać się uwieść ich skłonności do pozornej kompletności i estetycznej płynności.

W tej fazie trzeba przejść do samej metody pracy z modelami językowymi, ponieważ ich największa wartość dla psychoperformansu nie polega na tym, że „odpowiadają", lecz na tym, że pozwalają zorganizować wielopiętrowy proces epistemicznego dociekania. Psychoperformer może dziś pracować z AI nie jak z encyklopedią, ale jak z polem pytań drugiego rzędu. To zasadnicza różnica. Jedno pytanie podstawowe, na przykład o najlepsze środki pracy wobec konkretnego kryzysu, objawu, konfliktu, figury biograficznej albo napięcia relacyjnego, może zostać natychmiast rozpisane na dziesiątki pytań pochodnych: o analogie w innych kulturach, o genealogie rytuałów, o różnice między interpretacją psychologiczną i religioznawczą, o status dowodowy praktyk, o niebezpieczeństwa symboliczne, o błędy anachroniczne, o różne funkcje obiektów, o języki opisu bardziej i mniej trafne, o możliwość pomylenia działania transformacyjnego z dekoracyjnym albo przemocowym. Model językowy działa wtedy jak akcelerator rozgałęziania. Umożliwia coś, co dawniej było możliwe tylko przy ogromnej wprawie bibliograficznej i znacznym nakładzie czasu: szybkie przemieszczanie się między poziomami ogólności, między tradycjami, między słownikami specjalistycznymi i między konkurencyjnymi sposobami rozumienia tego samego zjawiska. Ale właśnie dlatego psychoperformer musi wejść w rolę aktywnego operatora epistemicznego. Nie wolno pytać modelu jedynie: „powiedz mi,

jak jest”. Trzeba raczej pytać: „jakie są możliwe ujęcia, co je różni, gdzie zaczynają się spory, które pojęcia są mylone, które genealogie są nadużywane, co jest legendą uproszczoną, a co ma mocniejsze oparcie, co byłoby najtrafniejszą ramą dla mojego planu sytuacyjnego, a co tylko atrakcyjnym balastem?”. W tym sensie model językowy staje się dla psychoperformera narzędziem rozwarstwiania problemu. Charles Sanders Peirce byłby tu bardzo ważnym patronem metodologicznym, bo właśnie jego pojęcie abdukcji pomaga zrozumieć, że myślenie twórcze i badawcze polega nie na mechanicznym wydobyciu gotowej prawdy, lecz na formułowaniu hipotez, wystawianiu ich na próbę i porównywaniu ich płodności. AI może takie hipotetyczne pole niezwykle przyspieszyć, ale nie może zastąpić osądu, który rozpoznaje, które hipotezy są tylko błyskotliwe, a które rzeczywiście niosą ciężar sytuacyjny.

Dlatego najbardziej dojrzała praca z AI w psychoperformansie ma charakter dialogu krytycznego, a nie konsumpcji odpowiedzi. Psychoperformer powinien zmuszać model do samokontradykcji produktywnej, do wystawiania własnych uogólnień na próbę, do wskazywania ograniczeń, do rozdzielania porządków, do odróżniania tego, co potwierdzone, od tego, co szeroko powtarzane, ale epistemicznie kruche. Można powiedzieć nawet mocniej: model językowy jest najbardziej użyteczny wtedy, gdy zostaje wciągnięty w procedurę kontrolowanej nieufności. Nie dlatego, że należy go stale demaskować, lecz dlatego, że właśnie taka praca wydobywa z niego najwięcej wartości. Psychoperformer może kazać modelowi odpowiadać z pozycji różnych dyscyplin, kazać mu budować kontrargument wobec własnej poprzedniej wypowiedzi, wskazywać nieciągłości historyczne, rozpoznawać modne uproszczenia, rozbijać synkretyczne zlepki pojęciowe, ujawniać miejsca, w których język popularny osłabia rozróżnienia ważne dla praktyki. To jest szczególnie istotne w psychoperformansie, ponieważ sama metoda operuje na styku wielu dziedzin i bardzo łatwo mogłaby popaść w powierzchowny eklektyzm. AI dobrze użyte może ten eklektyzm ograniczać, a nie wzmacniać. Może pomóc odróżnić, co w danym motywie jest funkcją rytualną, co estetyczną, co kliniczną, co antropologiczną, co symboliczną, co społeczną, a co czysto marketingową. Może także pomóc rozpoznać, kiedy psychoperformer sam zaczyna zbyt łatwo zakochiwać się w atrakcyjnej figurze albo w pięknie skonstruowanej opowieści, która nie ma jeszcze ciężaru praktycznego. Gaston Bachelard uczył, że myśl badawcza musi nieustannie przekraczać własne przeszkody poznawcze; w pracy z AI to przekroczenie staje się szczególnie intensywne, bo model niezwykle łatwo podaje materiał, który brzmi rozsądnie, spójnie i przekonująco. Właśnie ta spójność bywa jego największą siłą i największym niebezpieczeństwem zarazem. Psychoperformer musi więc nieustannie pytać nie tylko: „czy to brzmi dobrze?”, ale przede wszystkim: „czy to jest naprawdę potrzebne, prawomocne, trafne wobec istoty przedmiotu i zdolne unieść ciężar działania?”.

W praktyce researchowej oznacza to możliwość konstruowania całych macierzy porównawczych, których znaczenia dawniej trzeba było wyprowadzać z bardzo rozproszonych lektur. Model językowy może pomóc zestawić kilka linii rozumienia tego samego zjawiska: na przykład ujęcie medyczne, psychosomatyczne, antropologiczne, performatywne, religioznawcze, językowe i technologiczne. Może pomóc rozpisać, jakie środki w każdej z tych linii wydają się centralne, jakie ryzyka wynikają z ich dosłownego zastosowania i które z nich można przetworzyć na plan sytuacyjny bez utraty rygoru faktograficznego i etycznego. Może też pomóc budować coś, co w Twojej metodzie jest absolutnie zasadnicze: archiwum alternatyw odrzuconych. To bardzo ważne i zbyt rzadko doceniane. Dobry psychoperformer nie powinien pamiętać tylko tego, co wybrał, ale również wiedzieć, co świadomie odrzucił i

dlaczego. Model językowy może tu pełnić funkcję znakomitego laboratorium eliminacji. Może generować możliwe rozwiązania po to, aby następnie wspólnie z psychoperformerem je odrzucać, oczyszczać, redukować, wyjmować z nich to, co wtórne, zbyt efektowne, zbyt banalne, zbyt dosłowne, zbyt obciążone obcym kodem kulturowym lub zbyt słabo zakotwiczone w problemie. W tym sensie AI wspiera nie tylko wynajdywanie, ale też ascezę doboru. A właśnie asceza doboru jest jedną z najważniejszych cnót psychoperformansu. Nie chodzi o to, by mieć dużo środków, lecz by wybrać te, które naprawdę poruszają oś przemiany. Model może przyspieszyć drogę do tego punktu, ale nie może wykonać samego aktu selekcji za psychoperformera. To on musi rozpoznać, kiedy rozwiązanie przestaje być intelektualnie interesujące, a zaczyna być egzystencjalnie konieczne.

Dopiero na tej podstawie można zrozumieć, dlaczego generowanie rozwiązań przez AI jest jednocześnie przydatne i ryzykowne. Przydatne, bo pozwala szybko przetestować wiele hipotez formalnych, wiele układów symbolicznych, wiele wariantów struktury działania, wiele potencjalnych konfiguracji obiektów–kluczy i wiele możliwych narracji środowiska. Ryzykowne, bo model generuje z reguły to, co statystycznie i retorycznie nośne, a niekoniecznie to, co naprawdę konieczne wobec tej jednej, konkretnej sytuacji. Bardzo łatwo więc produkuje rozwiązania przesadnie kompletne, zbyt eleganckie, zbyt literackie, zbyt uniwersalne albo zbyt ładnie symetryczne. A psychoperformans często wymaga czegoś odwrotnego: jednego pęknięcia, jednego brudu, jednej niesymetrii, jednego obiektu, jednego słowa, jednego gestu, który odpowiada nie logice pięknej kompozycji, lecz logice prawdy sytuacyjnej. Właśnie dlatego wszelkie propozycje generatywne powinny być traktowane jako materiał testowy, a nie jako gotowe rozwiązania. Psychoperformer musi każdą taką propozycję przepuścić przez wyjątkowo ostrą kontrolę: faktograficzną, funkcjonalną, kulturową, etyczną, somatyczną, przestrzenną i dramaturgiczną. Musi pytać, czy to rozwiązanie nie jest tylko ładnym skrótem, czy nie miesza porządków, czy nie narzuca obcej symboliki, czy nie estetyzuje cierpienia, czy nie udaje głębi tam, gdzie jest tylko retoryczna płynność. W następnej części trzeba będzie pójść jeszcze dalej i pokazać, jak AI może być używane do budowy partytur roboczych, planów sytuacyjnych i wariantów struktur działania, ale wyłącznie pod warunkiem wielostopniowej redakcji, która przywraca pełną władzę psychoperformerowi jako temu, kto ostatecznie odpowiada za prawdę, wagę i bezpieczeństwo całego procesu.

W tym miejscu trzeba przejść jeszcze bliżej samego jądra warsztatu psychoperformera, a więc do pytania, w jaki sposób modele językowe mogą uczestniczyć w wypracowywaniu planu sytuacyjnego, nie przejmując nad nim władzy. Najważniejsze jest to, że AI potrafi bardzo skutecznie wspierać budowę warstw roboczych, które poprzedzają decyzję finalną. Może pomagać tworzyć mapy problemu, wariantowe osi interpretacyjne, zestawy pytań kontrolnych, kontrscenariusze, alternatywne układy obiektów–kluczy, możliwe kolejności faz działania, a także zestawy ryzyk: kulturowych, etycznych, somatycznych, relacyjnych i semantycznych. To jest ogromna zmiana jakościowa w pracy przygotowawczej. Dawniej psychoperformer, nawet bardzo erudycyjny, musiał przechodzić przez wiele warstw notatek, pamięci lekturowej i intuicyjnych asocjacji, aby w ogóle zobaczyć pełne pole możliwych konstrukcji. Dziś może w bardzo krótkim czasie zestawić kilka konkurencyjnych modeli tego samego planu sytuacyjnego i zobaczyć, jak zmienia się sens całego działania, gdy przesunie się dominantę z obiektu na głos, z głosu na przestrzeń, z przestrzeni na próg, z progu na środowisko dźwiękowe, z działania jednostkowego na działanie ze świadkiem, z gestu jednorazowego na układ sekwencyjny. Model językowy może pomóc zobaczyć tę ruchomość konfiguracji. Może też pomóc ujawnić

coś jeszcze ważniejszego: które elementy są naprawdę konstytutywne, a które tylko przyzwyczajeniem stylistycznym psychoperformera. W tym sensie AI staje się narzędziem demontażu własnych automatyzmów twórczych. To bezcenne, bo każda dojrzała praktyka artystyczno-transformacyjna musi walczyć nie tylko z ignorancją, lecz również z rutyną własnej biegłości. Model może więc służyć jako maszyna odklejania psychoperformera od jego ulubionych rozwiązań i pokazywać, że to, co wydawało się konieczne, bywa jedynie powtórzeniem wcześniej skutecznego idiomu. Ale zarazem i tu trzeba zachować bezwzględną trzeźwość: model nie zna ciężaru sytuacyjnego tak, jak zna go ciało, pamięć, biografia i odpowiedzialność osoby projektującej. Potrafi porządkować warianty, lecz nie potrafi sam rozpoznać, który wariant jest egzystencjalnie prawdziwy. Może przygotować szkic partytury, ale nie wie, czy ten jeden ruch, ta jedna przerwa, ta jedna materialna decyzja naprawdę dotknie rdzenia procesu. Właśnie tutaj psychoperformer musi pozostać suwerenny: AI wolno pomagać w komponowaniu przestrzeni możliwości, ale nie wolno mu decydować o tym, gdzie leży konieczność.

Najbardziej dojrzałe użycie AI pojawia się wtedy, gdy zostaje ono włączone do procesu red-teamingu planu sytuacyjnego, czyli do jego krytycznego testowania od wewnątrz i od zewnątrz. Psychoperformer może przecież wykorzystać model nie tylko do rozwijania pomysłów, ale także do ich bezlitosnego rozmontowywania. Może kazać AI wskazać, gdzie plan staje się zbyt dekoracyjny, gdzie miesza porządki kulturowe bez dostatecznego uzasadnienia, gdzie jest za bardzo oparty na analogii, a za mało na funkcji, gdzie istnieje ryzyko sugestii, zawstydzenia, przeciążenia, narcystycznej inflacji albo przemocy interpretacyjnej. Może zażądać od modelu, by odczytał plan z perspektywy antropologa, lekarza, osoby neuroatypowej, historyka religii, sceptyka, uczestnika w kryzysie, świadka z zewnątrz, a nawet z perspektywy samego materiału symbolicznego, pytając, czy zaproponowany układ środków naprawdę współpracuje ze sobą, czy tylko sprawia takie wrażenie. To jest jeden z najpotężniejszych sposobów użycia AI w psychoperformansie. Model staje się wtedy nie kreatorem, lecz aparatem oporu wobec zbyt łatwo zaakceptowanych rozwiązań. Może również pomagać w wykrywaniu pozornej głębi, która jest jednym z największych zagrożeń praktyk symbolicznych. Bardzo wiele planów wygląda przekonująco na poziomie języka, ale rozpada się, gdy zapytać o materię, czas, logistykę, bezpieczeństwo, wdrożenie skutków, proporcję środków, adekwatność przestrzeni lub relację do codzienności po zakończeniu działania. AI może tu działać jak przyspieszony rozmówca krytyczny, który nie ma interesu w obronie emocjonalnie ukochanego pomysłu. Właśnie dlatego jest tak cenne. Pomaga nie tylko wymyślać, ale także odmawiać sobie złudzeń. Z metodologicznego punktu widzenia jest to wyjątkowo ważne, bo psychoperformans, im bardziej operuje na gęstych rejestrach symbolicznych, tym bardziej potrzebuje narzędzi auto-korekty. Model językowy może tę auto-korektę dramatycznie wzmocnić. Ale znów: nie zastąpi on sądu końcowego. Psychoperformer musi wiedzieć, kiedy krytyka modelu odsłania rzeczywistą słabość, a kiedy jedynie nie rozumie głębokiej konieczności danego rozwiązania, która nie daje się jeszcze łatwo ująć dyskursywnie.

Dopiero na tym tle można precyzyjnie powiedzieć coś o generowaniu rozwiązań. Tak, jest ono przydatne. Bywa bardzo przydatne. Pozwala szybko sprawdzić wiele wariantów sekwencji, wiele możliwych obrazów sytuacji, wiele konfiguracji obiektów–kluczy, wiele propozycji tekstów roboczych, wiele układów środowiska symbolicznego, a nawet wiele języków opisu tego samego działania. Może pomóc wydobyć rozwiązanie, na które psychoperformer sam by nie wpadł, bo zbyt długo poruszał się w jednym kręgu skojarzeń. Może też pomóc rozszczepić

problem i zobaczyć, że jedna część planu wymaga prostoty, a inna złożoności; że jeden etap powinien być oparty na niemal ascetycznym geście, a inny na środowisku gęstszym i bardziej wielokanałowym. Ale właśnie tu ryzyko staje się największe. Modele językowe mają bowiem skłonność do produkowania rozwiązań, które są retorycznie przekonujące, symbolicznie atrakcyjne i dobrze zestrojone z naszymi oczekiwaniami, a zarazem zbyt gładkie, zbyt symetryczne, zbyt kompletne i zbyt mało oporne wobec rzeczywistości. Psychoperformans nie może sobie pozwolić na taką gładkość. Prawdziwy plan sytuacyjny bardzo często wymaga nie pełni, lecz cięcia; nie wielości, lecz wyboru; nie harmonii, lecz trafnego napięcia; nie „pięknego motywu", lecz materialnego ciężaru. Generowanie przez AI może też wzmacniać stereotypy kulturowe, produkować wtórne obrazy duchowości, banalizować złożone genealogie, mieszać style i tradycje zbyt łatwo, a nawet tworzyć pozór oryginalności tam, gdzie w istocie mamy do czynienia z dobrze wygładzonym kolażem znanych schematów. Z tego powodu każda generatywna propozycja musi zostać poddana wielostopniowej obróbce: najpierw sprawdzeniu faktograficznemu i genealogicznemu, potem redukcji funkcjonalnej, następnie próbie materialnej, potem próbie somatycznej i przestrzennej, a na końcu próbie etycznej. Psychoperformer musi pytać: czy ten element jest konieczny, czy tylko efektowny; czy wynika z istoty problemu, czy z retorycznej skłonności modelu do domykania kompozycji; czy naprawdę działa na poziomie ciała i sytuacji, czy istnieje tylko jako poprawne zdanie. Właśnie tu generowanie przestaje być zabawą, a staje się obszarem najwyższej odpowiedzialności. AI może zaproponować więcej, niż człowiek zdążyłby sam rozpisać, ale właśnie dlatego psychoperformer musi stać się jeszcze bardziej bezwzględny w selekcji.

Zatem najdojrzalsza relacja między AI a psychoperformansem nie polega ani na odrzuceniu modeli językowych, ani na fascynacji ich płynnością. Polega na asymetrycznej współpracy. Model dostarcza przyspieszenia, rozgałęzienia, porównań, kontrapunktów, szkiców, krytyk i wariantów. Psychoperformer dostarcza ciężaru, kryterium, wiedzy sytuacyjnej, materialnego rozeznania, etycznego sądu i zdolności rozpoznania, kiedy propozycja staje się naprawdę żywa. To właśnie ta asymetria jest warunkiem jakości. Jeżeli zostanie zachowana, AI może stać się jednym z najpotężniejszych narzędzi przygotowawczych w całej historii praktyk performatywno-transformacyjnych. Pozwala bowiem włączyć do researchu niemal dowolny obszar wiedzy, szybciej niż kiedykolwiek wcześniej, i porządkować go tak, aby mógł zostać przełożony na plan sytuacyjny z niespotykaną dotąd gęstością odniesień. Jeżeli asymetria zostanie utracona, model zacznie kolonizować proces, a psychoperformans zamieni się w literacko-technologiczną maszynę pozornej głębi. W ostatniej części tego podrozdziału trzeba będzie więc domknąć całość i opisać AI nie jako cudowny motor kreatywności, lecz jako narzędzie bezprecedensowej intensyfikacji researchu i krytycznej organizacji wiedzy, a zarazem jako źródło propozycji, które są przydatne tylko o tyle, o ile zostają poddane surowej pracy kontrolnej psychoperformera i ostatecznie wcielone wyłącznie w tych formach, które wytrzymują próbę funkcji, materii, sytuacji i odpowiedzialności.

Końcowa synteza tego podrozdziału musi więc zostać sformułowana z pełną precyzją: najważniejszą wartością współczesnych modeli językowych dla psychoperformansu nie jest automatyczne „wytwarzanie treści", lecz bezprecedensowe rozszerzenie możliwości dochodzenia, porządkowania, testowania i krytycznego przeczesywania pola wiedzy. To właśnie na etapie przygotowań dokonuje się zasadniczy zwrot metodologiczny. Psychoperformer otrzymuje do dyspozycji narzędzie, które pozwala w krótkim czasie zestawiać dziedziny dawniej rozproszone w osobnych bibliotekach i idiomach: medycynę, psychologię, antropologię,

historię religii, teorię performansu, studia nad dźwiękiem, ikonografię, semiotykę, techniki ciała, wiedzę materiałową, tradycje rytualne, technologie środowiskowe, logiki interfejsów, praktyki archiwalne, języki prawa, etyki i bezpieczeństwa. Nie chodzi przy tym o naiwną tezę, że model „wie wszystko", lecz o znacznie bardziej istotne rozpoznanie: potrafi on bardzo szybko budować mapy problemu, ujawniać jego rozgałęzienia, porównywać warianty ujęć, identyfikować analogie i różnice, a także podsuwać pytania, które przy pracy samotnej mogłyby pojawić się znacznie później albo wcale. W tym sensie AI staje się dla psychoperformera narzędziem przyspieszonej heurystyki, radykalnego zagęszczenia researchu i ciągłej reorganizacji materiału. To jest wartość historycznie nowa. Nigdy wcześniej praktyk pracujący na styku tak wielu dyscyplin nie miał tak szerokiej możliwości wielokrotnego dopytywania, kontrowania, doprecyzowywania i rozwarstwiania wiedzy przed wejściem w etap kompozycyjny. Właśnie dlatego modele językowe powinny być w psychoperformansie rozumiane przede wszystkim jako instrumenty epistemiczne: wspierające rozpoznanie pola, ujawniające zakres możliwych środków, pomagające odróżniać to, co centralne, od tego, co poboczne, i prowadzące do coraz trafniejszego zawężenia planu sytuacyjnego. To nie generator jest tu najważniejszy, lecz przyspieszona i wielostronna organizacja namysłu.

Najdojrzalsze użycie AI polega więc na tym, że psychoperformer wykorzystuje model jako narzędzie permanentnego sprawdzania samego siebie. Model może służyć do wstępnego gromadzenia odniesień, ale jego prawdziwa moc ujawnia się dopiero wtedy, gdy zostaje wciągnięty w procedurę krytycznej pracy: rozróżniania poziomów twierdzeń, oddzielania wiedzy potwierdzonej od obiegu uproszczeń, porównywania szkół, ujawniania genealogii, wskazywania ryzyk nadużycia, wykrywania synkretycznych zlepków pojęć, odsłaniania miejsc, gdzie pozornie głęboka odpowiedź jest jedynie gładko zredagowanym skrótem. W tym sensie AI nie powinno w psychoperformansie pełnić roli nowego autorytetu, lecz roli przyspieszonego rozmówcy krytycznego. Pozwala ono bardzo szybko sprawdzić, czy dana intuicja ma rzeczywiste zaplecze, czy jest tylko kulturową kalką; czy dany obiekt–klucz ma rzeczywisty ciężar genealogiczny i funkcjonalny, czy jedynie dobrze brzmi; czy plan sytuacyjny rzeczywiście wyrasta z istoty przedmiotu, czy raczej z estetycznej fascynacji psychoperformera własnym pomysłem. Tu właśnie ujawnia się szczególna zgodność między AI a Twoją metodą. Psychoperformans nie potrzebuje gotowych odpowiedzi, lecz głębokiego dochodzenia, totalnego researchu i bezlitosnej selekcji. Model językowy może to wszystko radykalnie przyspieszyć, ale tylko wtedy, gdy psychoperformer zadaje pytania drugiego i trzeciego stopnia, wymusza kontrargumenty, każe modelowi wskazywać słabe punkty, budować alternatywy i ujawniać, co w jego własnych odpowiedziach jest niepewne. Umberto Eco, Bruno Latour czy Gaston Bachelard byliby tu ważnymi figurami metodologicznymi, ponieważ każdy z nich na swój sposób uczy, że wiedza nie jest depozytem gotowości, lecz polem kontroli, korekty i przezwyciężania pozornej oczywistości. AI staje się w psychoperformansie naprawdę użyteczne dopiero wtedy, gdy wzmacnia właśnie ten rodzaj czujności.

Dopiero wtórnie można mówić o funkcji generatywnej, i właśnie tutaj trzeba postawić granicę szczególnie ostro. Tak, generowanie propozycji bywa przydatne. Pozwala testować różne partytury robocze, różne układy obrazów, obiektów–kluczy, struktur przestrzeni, wariantów sekwencji, języków opisu i form symbolicznych. Pozwala szybciej zobaczyć, że ten sam temat może zostać uniesiony przez zupełnie odmienne kompozycje środków. Ale zarazem właśnie tu ryzyko rośnie najbardziej. Model generuje bowiem nie konieczność, lecz statystycznie i retorycznie prawdopodobne warianty, bardzo często zbyt płynne, zbyt eleganckie, zbyt

symetryczne, zbyt kompletne lub zbyt dekoracyjne, aby mogły naprawdę unieść ciężar sytuacji. Psychoperformans nie może się na to zgodzić. Właśnie dlatego każda generowana propozycja musi zostać potraktowana jak materiał do surowej obróbki: rozmontowany, odchudzony, sprawdzony pod względem genealogii, funkcji, materii, przestrzeni, rytmu, bezpieczeństwa, proporcji i wdrażalności. Psychoperformer musi zapytać, czy dany element jest rzeczywiście konieczny, czy tylko atrakcyjny; czy wyrasta z istoty przedmiotu, czy z retorycznej sprawności modelu; czy daje się ucieleśnić, czy istnieje tylko jako dobrze brzmiąca idea; czy nie miesza obcych sobie porządków kulturowych; czy nie estetyzuje cierpienia; czy nie podstawia pozornej głębi w miejsce realnej pracy na ciele, obiekcie, czasie i relacji. To oznacza, że generowanie może być w psychoperformansie stosowane wyłącznie pod warunkiem jeszcze bardziej intensywnej pracy kontrolnej niż sam research. Model może proponować, ale nie może rozstrzygać. Może szkicować, ale nie może decydować o wadze. Może rozszerzać pole wariantów, ale nie może zastąpić aktu selekcji, w którym psychoperformer rozpoznaje egzystencjalną konieczność środka. Innymi słowy: AI może być dobrym dostawcą materiału roboczego, lecz nigdy nie może przejąć odpowiedzialności za finalny plan sytuacyjny.

Ostatecznie więc miejsce AI w psychoperformansie należy określić bardzo jasno. Jest to jedno z najpotężniejszych narzędzi współczesnego etapu przygotowań, ponieważ pozwala szybciej niż kiedykolwiek wcześniej włączać do researchu niemal dowolny obszar wiedzy, porównywać perspektywy, rozwarstwiać problem, testować hipotezy, rozpoznawać błędy, organizować materiał i dochodzić do coraz bardziej trafnego wyboru środków. W tym sensie AI rzeczywiście wzmacnia psychoperformans w sposób bezcenny: pozwala rozszerzyć zakres rozpoznania bez utraty zdolności do późniejszej redukcji. Ale właśnie dlatego wymaga też najwyższej dyscypliny. Psychoperformer musi zachować pełną suwerenność poznawczą, artystyczną i etyczną. Musi wiedzieć, że model nie ponosi odpowiedzialności za ciężar sytuacyjny, za prawdę ciała, za kulturę miejsca, za bezpieczeństwo uczestnika, za realność materiału, za granice przemocy symbolicznej ani za konsekwencje wdrożenia. To wszystko pozostaje po stronie człowieka. Najdojrzalsza relacja między AI a psychoperformansem jest więc asymetryczna i właśnie dlatego twórcza: model rozszerza, przyspiesza, komplikuje i porządkuje; psychoperformer wybiera, redukuje, waży, sprawdza, ucieleśnia i odpowiada. Tylko wtedy AI staje się naprawdę zgodne z etosem psychoperformansu — nie jako maszyna gotowych rozwiązań, lecz jako bezprecedensowy instrument krytycznego researchu, który pomaga człowiekowi dojść dalej w rozpoznaniu pola, a zarazem zobowiązuje go do jeszcze większej odpowiedzialności za każdy finalny środek, każdy obiekt–klucz, każdą partyturę i każdą scenografię przemiany.

55.5. Agenci AI, układy wieloagentowe i symulowani świadkowie planu sytuacyjnego

Jeżeli ten podrozdział ma zostać napisany precyzyjnie, trzeba najpierw odróżnić agenta AI od ogólnego modelu językowego używanego w trybie prostego odpowiadania na pytania. Agent nie jest tu rozumiany jako istota autonomiczna w sensie metafizycznym, lecz jako wyspecjalizowany układ operacyjny zdolny do realizowania względnie trwałej funkcji: utrzymywania celu, rozbijania zadania na etapy, korzystania z narzędzi, pamiętania części ustaleń, wracania do wcześniejszych kroków, porównywania wariantów i wytwarzania odpowiedzi podporządkowanej określonej roli. W informatyce i teorii systemów wieloagentowych, rozwijanej między innymi przez Michaela Wooldridge'a, taki agent nie jest po prostu „programem", ale jednostką funkcjonalną działającą w środowisku, wyposażoną w określony zakres percepcji, działania i kryteriów sukcesu. Dla psychoperformansu znaczenie

tego przesunięcia jest bardzo duże. Model używany jako pojedynczy rozmówca może wspierać research, ale agent wyspecjalizowany może zostać zaprojektowany jako operator określonego rodzaju pracy: jeden do wyszukiwania analogii rytualnych, drugi do krytyki etycznej, trzeci do kontroli spójności planu sytuacyjnego, czwarty do wykrywania przeciążeń sensorycznych, piąty do sprawdzania, czy dana struktura działania nie miesza bez dostatecznego uzasadnienia porządków klinicznych, religijnych i artystycznych. Innymi słowy, agent nie jest tu „sztuczną osobą", lecz funkcjonalnie wyodrębnionym punktem nacisku epistemicznego. To właśnie czyni go użytecznym dla psychoperformera. Nie chodzi o to, by przekazać maszynie władzę nad sensem, ale o to, by rozdzielić pracę poznawczą na role, które dawniej musiały być utrzymywane jednocześnie przez jedną osobę lub przez cały zespół. W tym znaczeniu agenty AI są przede wszystkim narzędziami organizacji poznawczego pluralizmu.

Jeszcze ważniejsze staje się to w układach wieloagentowych. Pojedynczy model, nawet bardzo sprawny, ma skłonność do wygładzania napięć, do produkowania odpowiedzi spójnych retorycznie i do pozornego domykania problemu. Układ wieloagentowy może ten defekt znacząco ograniczyć, o ile zostanie dobrze zorganizowany. Nie chodzi o mechaniczne mnożenie głosów, lecz o kompozycję ról, które wchodzą ze sobą w kontrolowany spór. Jeden agent może pełnić funkcję badacza genealogii, drugi sceptyka metodologicznego, trzeci obrońcy bezpieczeństwa somatycznego, czwarty strażnika proporcji symbolicznej, piąty redaktora redukującego nadmiar, szósty operatora kontrprzykładu, siódmy tłumacza między dyscyplinami, ósmy symulowanego uczestnika o określonym profilu wrażliwości. Właśnie tu psychoperformans zyskuje coś niezwykle cennego: możliwość wielokrotnego sprawdzania planu sytuacyjnego z różnych stron, zanim zostanie on wcielony w działanie. Herbert A. Simon uczył, że złożone problemy wymagają architektur dekompozycji, a nie jednej wszechmocnej perspektywy. W psychoperformansie zasada ta nabiera wyjątkowej siły, ponieważ plan sytuacyjny bardzo łatwo może zostać zdominowany przez jedną atrakcyjną logikę: estetyczną, symboliczną, terapeutyczną, technologiczną albo autobiograficzną. Układ wieloagentowy pozwala wprowadzić do procesu przygotowawczego sztucznie wytworzoną, ale metodologicznie użyteczną wielogłosowość. Nie jest to jeszcze dialog z realnymi ludźmi, ale może być znakomitym laboratorium przed-dialogowym. Pozwala zobaczyć, jak ten sam plan wygląda z perspektywy rygoru, z perspektywy ryzyka, z perspektywy odbioru, z perspektywy historii pojęć, z perspektywy logistyki, z perspektywy przeciążenia albo z perspektywy nadużycia symbolicznego. Taki układ nie tworzy prawdy automatycznie, lecz zwiększa opór wobec zbyt łatwego samozachwytu autora planu.

Na tym tle pojawia się pojęcie symulowanego świadka planu sytuacyjnego, które dla psychoperformansu jest szczególnie ważne. Świadek nie jest tu rozumiany w sensie sądowym ani czysto publicznościowym, lecz jako figura obecności, która widzi, rejestruje, interpretuje i współkonstytuuje rangę działania. W klasycznym performance art i w licznych praktykach rytualnych świadek jest elementem transformacji: potwierdza, że akt miał miejsce, że został zobaczony, że został społecznie lub symbolicznie uznany. W przygotowaniach do psychoperformansu agenci AI mogą pełnić funkcję świadków symulowanych, to znaczy modeli perspektyw, z których plan zostaje odczytany, zanim spotka realnego uczestnika lub realną wspólnotę świadków. Taki symulowany świadek może być zaprojektowany jako ktoś przychylny, ale uważny; jako ktoś sceptyczny; jako osoba wysoko wrażliwa sensorycznie; jako uczestnik z historią traumy; jako obserwator skupiony na przemocy symbolicznej; jako praktyk religijny, dla którego pewne gesty są dopuszczalne, a inne naruszające; jako lekarz pilnujący granic między

działaniem symbolicznym a roszczeniem klinicznym; jako antropolog wykrywający anachronizmy i uproszczenia kulturowe; jako performer zwracający uwagę na ciężar materii i rytm obecności. Tego rodzaju symulacja nie jest substytutem realnego świadka i nie może być tak traktowana. Jest jednak niezwykle cenna jako aparat wczesnego ostrzegania. Pozwala psychoperformerowi zobaczyć, że plan, który wydawał się mocny, może z określonej perspektywy ujawniać na przykład zbytnią dekoracyjność, ukrytą przemoc, przeciążenie, banalizację, brak drogi wyjścia, zbyt słabą funkcję obiektu–klucza albo nadmierne zaufanie do własnej interpretacji. Erving Goffman i Richard Schechner byliby tu ważni, ponieważ obaj uczą, że działanie zawsze istnieje w relacji do ramy odbioru i do obecności innego, nawet jeśli inny nie wypowiada się głośno. Symulowany świadek agentowy może więc stać się dla psychoperformansu wyjątkowo użytecznym narzędziem testowania ramy.

Ale już w tej pierwszej odsłonie trzeba postawić granicę bardzo wyraźnie. Agenci AI i układy wieloagentowe nie mogą być w psychoperformansie traktowane jako zastępczy kolektyw mądrości ani jako substytut realnej odpowiedzialności psychoperformera. Są narzędziami organizacji wieloperspektywicznego researchu i krytyki, nie zaś źródłem ostatecznej decyzji. Symulowany świadek nie jest rzeczywistym uczestnikiem, bo nie posiada ciała, ryzyka, pamięci biograficznej, nieprzewidywalnej afektywności ani stawki egzystencjalnej właściwej żywemu człowiekowi. Właśnie dlatego jego użycie jest przydatne, ale warunkowe. Może pomóc rozpoznać słabości planu, lecz nie może zaświadczyć o jego prawdziwej skuteczności. Może skomplikować myślenie, ale nie może przejąć aktu wyboru. Może wytworzyć kontrolowane tarcie poznawcze, lecz nie zastąpi realnego researchu w świecie, realnej rozmowy, realnego sprawdzenia materii, przestrzeni, czasu i ciała. W następnej części trzeba będzie więc wejść głębiej w typologię takich agentów i świadków: jak projektować ich role, jak unikać pseudo-pluralizmu, jak nie wpaść w iluzję, że wielość agentów automatycznie oznacza większą prawdę, oraz jak podporządkować cały ten układ jednej zasadzie naczelnej — że ma on zwiększać jakość planu sytuacyjnego, a nie mnożyć cyfrowe echo własnych uprzedzeń.

Aby przejść dalej, trzeba najpierw zbudować ścisłą typologię agentów użytecznych dla psychoperformansu, bo bez tego układ wieloagentowy bardzo szybko degeneruje się do postaci pozornego pluralizmu, w którym kilka podobnie brzmiących instancji powtarza tę samą logikę innymi słowami. To właśnie jest najczęstsze złudzenie: użytkownik ma wrażenie, że konsultuje plan z wieloma perspektywami, podczas gdy w rzeczywistości uruchomił kilka wariantów tej samej semantycznej maszyny zgody. Psychoperformans potrzebuje natomiast różnicy funkcjonalnej, a nie wielości powierzchniowej. Oznacza to, że agentów nie projektuje się według estetycznie atrakcyjnych masek osobowościowych, lecz według napięć poznawczych, które mają zostać wprowadzone do dochodzenia. Jeden agent może być genealogiem pojęć i praktyk, pilnującym, by plan sytuacyjny nie opierał się na pseudo-historycznych skrótach ani na nowoczesnych mitologiach rzekomej odwieczności. Drugi może być analitykiem funkcji, którego interesuje nie to, jak pięknie brzmi symbol, ale co dokładnie robi dany obiekt, gest, próg, światło lub układ przestrzeni. Trzeci może być strażnikiem etycznym, wyczulonym na wszelkie formy przemocy symbolicznej, zawstydzenia, manipulacji, fałszywego autorytetu lub nadużycia wobec uczestnika. Czwarty może pełnić rolę sceptyka redukcyjnego, który stale pyta, czy dany element jest naprawdę konieczny, czy tylko atrakcyjny. Piąty może działać jako tłumacz między dyscyplinami, pomagając przechodzić od języka medycznego do performatywnego, od religioznawczego do materialnego, od technologicznego do somatycznego, bez utraty sensu i bez zacierania granic. Michael Wooldridge byłby tu dobrym punktem odniesienia właśnie

dlatego, że jego rozumienie systemów wieloagentowych podkreśla rolę zróżnicowanych kompetencji i ograniczonej perspektywy każdej jednostki. W psychoperformansie ta ograniczoność nie jest wadą, lecz warunkiem jakości. Agent ma nie wiedzieć wszystkiego, tylko naciskać tam, gdzie psychoperformerowi najłatwiej o ślepotę.

Z tego wynika druga zasada: układ wieloagentowy powinien być konstruowany nie jako chór aprobaty, lecz jako pole kontrolowanego tarcia. Tylko wtedy może stać się rzeczywiście użyteczny. Jeśli wszystkie agenty są nastawione na pomaganie, wzmacnianie i dopowiadanie, powstaje środowisko, które utwierdza autora planu we własnych intuicjach. To bywa psychologicznie przyjemne, ale metodologicznie prawie bezwartościowe. Psychoperformans potrzebuje czegoś trudniejszego: musi wytwarzać sobie partnerów, którzy stawiają opór. Jeden agent powinien pytać, czy plan nie jest za ciężki symbolicznie jak na realną zdolność jego uniesienia przez konkretne ciało. Inny powinien sprawdzać, czy rozwiązanie nie jest zbyt lekkie i czy nie redukuje problemu do powierzchownego gestu. Jeszcze inny może wychwytywać zbytnią teatralność lub odwrotnie — zbytnią suchość struktury. Ktoś musi pytać o los obiektu po zakończeniu działania, ktoś o drogę wyjścia z procesu, ktoś o relację między środkiem a wdrożeniem skutków w codzienności. W tym sensie układ agentowy przypomina dobrze zorganizowaną radę redakcyjną planu sytuacyjnego, ale radę, która nie ma ambicji współrządzenia dziełem, tylko jego intensywnego testowania. Donald Schön pisał o reflective practitioner, czyli praktyku refleksyjnym, zdolnym do prowadzenia dialogu z materiałem własnego działania. Układ wieloagentowy może taki dialog radykalnie wzmocnić, bo pozwala psychoperformerowi rozszczepić własną refleksję na kilka linii kontroli jednocześnie. Trzeba jednak pilnować, by to rozszczepienie nie przeszło w rozproszenie. Dlatego liczba agentów nie powinna być duża dla samej mnogości. Najczęściej wystarczy kilka wyraźnie odmiennych punktów nacisku, jeśli są naprawdę dobrze zestrojone z przedmiotem pracy. Zbyt duża liczba agentów produkuje nie pluralizm, lecz szum, a szum jest jednym z największych wrogów planu sytuacyjnego.

Właśnie tutaj szczególnie ważna staje się figura symulowanego świadka, którą trzeba doprecyzować znacznie mocniej niż w części poprzedniej. Świadek symulowany nie powinien być agentem „od opinii”, bo wtedy szybko staje się banalnym komentatorem. Musi być raczej modelem konkretnej pozycji percepcyjnej, afektywnej i interpretacyjnej. To rozróżnienie jest zasadnicze. Inaczej czyta plan osoba wrażliwa na przeciążenie sensoryczne, inaczej ktoś, kto ma doświadczenie upokorzenia w sytuacjach ekspozycji, inaczej uczestnik z silnym zapleczem religijnym, inaczej ktoś wychowany w radykalnym sceptycyzmie wobec symboliki, inaczej świadek o wysokiej czułości etycznej na przemoc miękką, inaczej ktoś, kto reaguje szczególnie na brak materialnej konieczności obiektu. Symulowany świadek ma więc nie tyle „wydawać werdykt”, ile testować, jak plan brzmi i działa z określonego miejsca świata. To jest niezwykle cenne, bo psychoperformer bardzo łatwo projektuje środowisko z wnętrza własnego idiomu wrażliwości. Agenci-symulowani świadkowie pomagają zobaczyć, że ten sam gest może dla jednego uczestnika być otwierający, a dla innego upokarzający; że ta sama scenografia może dla jednego stanowić nośny próg, a dla innego estetyczny nadmiar; że to, co autor odczuwa jako subtelne, bywa odbierane jako nieczytelne; a to, co wydaje mu się mocne, może w cudzym odbiorze być zbyt dosłowne. Erving Goffman byłby tu niezwykle przydatny, ponieważ jego myślenie o ramach interakcyjnych przypomina, że działanie nie ma jednego sensu, dopóki nie zostanie osadzone w konkretnej sytuacji odbioru. Symulowany świadek jest więc dla psychoperformansu nie atrapą uczestnika, ale narzędziem wcześniejszego rozszczelnienia

ramy. Ujawnia, że plan sytuacyjny nigdy nie istnieje „sam w sobie”, tylko zawsze wchodzi w relację z możliwym odczytem, możliwym oporem, możliwym niezrozumieniem i możliwym nadużyciem.

Ale właśnie tutaj pojawia się najgłębsze zagrożenie: pseudo-pluralizm. Układ wieloagentowy może sprawiać wrażenie bogatego, a w rzeczywistości jedynie multiplikować uprzedzenia psychoperformera, jeśli role zostały zdefiniowane zbyt powierzchownie albo jeśli wszystkie agenty karmione są tym samym uproszczonym opisem sytuacji. Wtedy różnica między nimi jest tylko stylistyczna. Jeden brzmi bardziej surowo, drugi bardziej empatycznie, trzeci bardziej akademicko, ale wszystkie powtarzają tę samą ontologię problemu. Prawdziwa wartość pojawia się dopiero wtedy, gdy psychoperformer umie wystawić własny plan na ryzyko realnego rozszczepienia. Musi pozwolić agentowi genealogicznemu powiedzieć, że użyta symbolika jest historycznie wątła. Musi dopuścić, by agent etyczny wykazał przemoc ukrytą w atrakcyjnym geście. Musi przyjąć, że agent funkcjonalny odrzuci piękny, lecz zbędny element. Musi również sam umieć rozpoznać, kiedy głos agentowy ujawnia rzeczywistą słabość, a kiedy tylko nie ma dostępu do milczącej konieczności planu, którą da się potwierdzić dopiero w relacji z materią, przestrzenią i realnym ciałem. To właśnie odróżnia dojrzałe użycie układu wieloagentowego od zabawy w sztuczny kolektyw. Agenci mają zwiększać jakość oporu poznawczego, ale nie mogą przejąć decyzji. W następnej części trzeba będzie więc jeszcze mocniej wejść w relację między układem wieloagentowym a rzeczywistą pracą psychoperformera: pokazać, jak z takich systemów budować laboratoria próbne dla planu sytuacyjnego, jak używać ich do wykrywania ślepych plam, ale też jak zatrzymać się we właściwym momencie, zanim wielość symulowanych głosów zacznie paraliżować zamiast porządkować proces twórczo-badawczy.

Najdojrzalsze użycie układów wieloagentowych w psychoperformansie zaczyna się wtedy, gdy przestają one pełnić funkcję dekoracyjnego „panelu ekspertów”, a stają się laboratorium próbnego dla planu sytuacyjnego. Trzeba to rozumieć bardzo ściśle. Plan sytuacyjny nie powinien trafiać do agentów jako gotowa, zamknięta kompozycja prosząca jedynie o aprobatę albo kosmetyczną korektę, lecz jako struktura robocza, wystawiona na serię kontrolowanych prób obciążeniowych. Jeden agent może więc testować plan pod kątem przeciążenia symbolicznego: czy liczba warstw, znaków, obiektów–kluczy, progów i odwołań kulturowych nie przekracza zdolności uczestnika do rzeczywistego zamieszkania procesu. Inny może analizować plan jako układ energetyki uwagi: gdzie w strukturze działania pojawia się rozpad koncentracji, gdzie nadmiar bodźców, gdzie niepotrzebna redundancja, gdzie martwa strefa, gdzie kulminacja przychodzi zbyt wcześnie lub zbyt późno. Jeszcze inny może pełnić funkcję analityka relacyjnego i pytać, czy świadek ma w tym układzie rzeczywistą funkcję konstytutywną, czy jest tylko nieuświadomionym substytutem publiczności; czy uczestnik zachowuje sprawczość, czy zostaje wciągnięty w scenariusz sterowany z zewnątrz; czy plan naprawdę przewiduje drogę wyjścia, czy tylko zachwyca się wejściem w stan graniczny. Właśnie w tym sensie system wieloagentowy może być dla psychoperformera czymś na kształt symulowanej sali prób, ale sali nie teatralnej, tylko epistemicznej. Nie ćwiczy się tutaj jeszcze gestu, dźwięku czy relacji z materią, lecz ćwiczy się odporność konstrukcji na krytyczne pytania. Donald Schön pozostaje tu figurą wyjątkowo ważną, bo jego idea refleksyjnego praktyka zakładała, że działanie dojrzewa przez dialog z oporem materiału. Agenci AI mogą taki opór przyspieszyć, jeśli zostaną dobrze zaprojektowani, ale tylko wtedy, gdy nie działają jako zestaw usłużnych asystentów, lecz jako zróżnicowane moduły tarcia poznawczego.

W praktyce oznacza to konieczność uruchamiania sekwencji przesłuchań planu sytuacyjnego, a nie pojedynczych rund konsultacyjnych. Najpierw plan powinien zostać odczytany przez agenta genealogicznego, który sprawdza, czy użyte motywy, symbole, techniki, rytualizacje i odwołania nie opierają się na anachronicznych zlepach albo na nowoczesnych uproszczeniach udających tradycję. Następnie ten sam plan powinien zostać przepuszczony przez agenta funkcjonalnego, dla którego nie liczy się atrakcyjność symbolu, lecz jego rola proceduralna: czy dany obiekt rzeczywiście coś robi, czy tylko coś znaczy; czy dana warstwa przestrzeni pracuje jako próg, czy jest jedynie scenograficzną metaforą; czy dana wypowiedź performatywna naprawdę zmienia status działania, czy tylko dopowiada interpretację. Dopiero potem powinien wejść agent etyczny, który nie pyta już o spójność ani o piękno, lecz o możliwość nadużycia: czy uczestnik nie zostaje poddany zbyt silnej sugestii, czy nie dochodzi do ukrytej przemocy w imię „głębi", czy obiekt–klucz nie staje się narzędziem manipulacyjnego autorytetu, czy scenografia nie odbiera podmiotowi zdolności odmowy, czy plan nie zawiera miękkiej kolonizacji cudzego doświadczenia. Na końcu dopiero można uruchomić symulowanego świadka albo zestaw świadków, którzy sprawdzą nie to, czy plan jest poprawny, ale jak brzmi i działa z różnych pozycji odbiorczych. Taki porządek ma znaczenie fundamentalne. Jeżeli psychoperformer zaczyna od pytania „jak to wygląda z zewnątrz?", łatwo wpada w pułapkę powierzchownego dopasowania do wyobrażonego odbiorcy. Jeżeli najpierw przejdzie przez genealogie, funkcje i etykę, dopiero później pyta o odbiór, wówczas świadek symulowany nie będzie arbitrem gustu, lecz dodatkowym filtrem rzeczywistej adekwatności. W tym sensie układ wieloagentowy powinien przypominać dobrze zaprojektowaną procedurę redakcji krytycznej, a nie luźną burzę mózgów. Herbert Simon byłby tutaj bardzo użyteczny właśnie dlatego, że złożoność problemu wymaga kontrolowanej dekompozycji, ale po każdej dekompozycji musi nastąpić powrót do całości. Psychoperformer nie może zatrzymać się na uwagach poszczególnych agentów; musi po każdej rundzie składać plan na nowo i sprawdzać, czy po serii redukcji wciąż pozostała w nim żywa oś przemiany.

Właśnie tutaj pojawia się zagadnienie ślepych plam, a więc obszar, w którym agenci AI mogą być dla psychoperformansu szczególnie produktywni. Każdy autor planu sytuacyjnego ma własne stałe deformacje uwagi. Jedni przeceniają warstwę symboliczno-ikonograficzną, drudzy zbyt szybko redukują wszystko do funkcji, inni faworyzują dźwięk, jeszcze inni przesadnie ufają tekstowi, technologii albo relacji ze świadkiem. Ktoś może stale komplikować przestrzeń, bo boi się prostoty. Ktoś inny odruchowo wybiera ascetyczne rozwiązania, bo nie ufa intensywności. Ktoś ma skłonność do sakralizacji progu, ktoś do przesadnej psychologizacji, ktoś do estetyzowania bólu, ktoś do nadmiernej klinicyzacji symbolu. Układ wieloagentowy może takie deformacje ujawniać bardzo szybko, ale tylko wtedy, gdy jego role zostały zaprojektowane jako rzeczywiście obce wobec dominującego idiomu autora. To oznacza, że agent krytyczny nie powinien brzmieć jak psychoperformer w bardziej surowej wersji, lecz jak instancja naprawdę zdolna powiedzieć: ten plan nie ma ciężaru, ten plan ma nadmiar, ten plan nadużywa obcej tradycji, ten plan nie daje drogi wyjścia, ten plan podstawia interpretację w miejsce doświadczenia, ten plan jest piękny, ale nie jest konieczny. Szczególnie cenne są tu agenty wykrywające niesłyszalne dla autora redundancje, czyli powtórzenia tego samego sensu przez zbyt wiele środków jednocześnie. Psychoperformans bardzo łatwo ulega bowiem iluzji, że skoro coś jest ważne, trzeba to powiedzieć obiektem, światłem, głosem, tekstem i przestrzenią naraz. Tymczasem często właśnie wtedy ciężar znika, bo środek przestaje być operacyjny, a staje się nachalny. Układ wieloagentowy może pomóc przywrócić ascezę formy. Może wskazać, że jeden obiekt–klucz wykonuje pracę pięciu zbędnych emblematów, że jedna pauza ma większą siłę niż

trzy warstwy dźwiękowe, że jeden świadek jest lepszy niż cała fikcyjna wspólnota, że prosty próg przestrzenny niesie więcej niż rozbudowana scenografia. W tym sensie agenci nie służą namnażaniu rozwiązań, lecz oczyszczaniu pola. To właśnie czyni ich naprawdę przydatnymi dla psychoperformera, który chce nie tylko wiedzieć więcej, ale także odważniej rezygnować.

Jednocześnie trzeba bardzo wyraźnie powiedzieć, że układ wieloagentowy może równie łatwo stać się źródłem paraliżu, jeśli nie zostanie objęty zasadą finalnej suwerenności psychoperformera. Wielość perspektyw nie jest jeszcze mądrością. Bywa również nadprodukcją wątpliwości. Gdy każdy agent ma coś do powiedzenia, plan może ugrzęznąć w niekończącej się fazie precyzowania, poprawiania, dopowiadania, zabezpieczania i usuwania ryzyk, aż w końcu utraci zdolność do aktu. Psychoperformans nie może sobie na to pozwolić, bo jego etos zakłada nie tylko namysł, ale także moment przejścia od namysłu do czynu. Dlatego po określonej liczbie rund krytycznych musi nastąpić zamknięcie laboratorium agentowego. Psychoperformer powinien umieć powiedzieć: wystarczy, teraz plan nie potrzebuje już kolejnych symulowanych świadków, tylko próby z materią, z przestrzenią, z oddechem, z głosem, z realnym czasem trwania i z własnym ciałem. To jest punkt absolutnie kluczowy. Agenci AI mogą pomagać aż do progu wcielenia, ale nie mogą przekroczyć go za człowieka. Nie poczują oporu tkaniny, ciężaru kamienia, temperatury światła, nieprzewidywalności ciszy, nagłego załamania głosu ani realnej reakcji uczestnika. W następnym fragmencie trzeba będzie więc domknąć tę logikę i pokazać, jak układy wieloagentowe oraz symulowani świadkowie mogą wspierać plan sytuacyjny, a zarazem gdzie kończy się ich prawomocność. Tylko wtedy stanie się jasne, że AI w tej postaci ma być dla psychoperformansu źródłem wzmożonej czujności, a nie cyfrowym sobowtórem wspólnoty, której realnej stawki nigdy nie będzie w stanie w pełni unieść.

W tym miejscu trzeba przeprowadzić rozróżnienie najważniejsze dla całego podrozdziału: między symulowanym świadkiem a świadkiem realnym. Agent AI może modelować perspektywę, może odtwarzać określony styl lektury sytuacji, może wytwarzać kontrolowane napięcie interpretacyjne, może nawet bardzo skutecznie wskazywać miejsca potencjalnego oporu, nieczytelności, nadużycia lub przeciążenia. Nie może jednak ponieść realnej stawki obecności. Nie ma ciała, które wejdzie w drżenie wobec konkretnego światła, dźwięku, zapachu, dystansu i ciężaru materii. Nie ma historii zawstydzeń, utraty, choroby, pragnienia, wyczerpania ani społecznej pozycji, z której dane działanie naprawdę zaboli lub naprawdę otworzy możliwość przejścia. Nie ma też tej formy milczącej, ale absolutnie konstytutywnej odpowiedzialności, którą wnosi żywy świadek, kiedy własną obecnością potwierdza, że coś wydarzyło się nie tylko „w systemie znaczeń", lecz między ciałami, spojrzeniami i ryzykiem bycia zobaczonym. Emmanuel Levinas byłby tu użyteczny jako ten, który przypomina, że inny nie jest tylko perspektywą do zasymulowania, lecz wydarzeniem etycznym, którego nie daje się całkowicie zamknąć w modelu. Dla psychoperformansu oznacza to jedno: agenty i symulowani świadkowie mogą wspierać etap przygotowawczy, ale nie mogą zostać pomyleni z realną wspólnotą obecności. Ich funkcja jest krytyczna i diagnostyczna, nie sakralizująca. Mają zwiększać opór wobec samozadowolenia autora planu, lecz nie wolno im przyznawać rangi pełnoprawnych uczestników procesu przejścia. To granica bezwzględna, bo od niej zależy, czy psychoperformans zachowa kontakt z życiem, czy osunie się w sterylną architekturę samopotwierdzających się symulacji.

Z tego rozróżnienia wynika bardzo konkretna metoda użycia układów wieloagentowych. Nie powinny one służyć do podejmowania decyzji końcowych, lecz do przeprowadzania serii testów

warunkowych. Psychoperformer może więc zapytać nie: „który plan jest najlepszy?”, lecz: „jakie ryzyka ujawniają się, jeśli wybiorę ten wariant?”, „co stanie się z czytelnością procesu, jeśli usunę ten obiekt–klucz?”, „czy ten próg jest rzeczywiście konieczny, czy tylko efektowny?”, „jak wygląda to działanie z perspektywy osoby, która nie zna mojego idiomu symbolicznego?”, „gdzie w tej kompozycji pojawia się ukryta przemoc interpretacyjna?”, „które elementy są nieprzekładalne między porządkami kulturowymi i nie powinny być zestawiane bez dodatkowej pracy?”. Taki tryb pracy zmienia wszystko, bo agenty przestają być kolektywem „doradców”, a stają się aparaturą prób warunkowych. W praktyce najbardziej wartościowy okazuje się nie agent, który tworzy nowy pomysł, ale ten, który wykrywa złudzenie: złudzenie kompletności, złudzenie głębi, złudzenie oryginalności, złudzenie bezpieczeństwa albo złudzenie, że skoro plan jest pięknie skonstruowany, to jest też egzystencjalnie trafny. Michaił Bachtin byłby tu ważny nie tyle jako teoretyk literatury, ile jako myśliciel dialogiczności, bo właśnie dialogiczny opór wobec jednego głosu chroni plan sytuacyjny przed zamknięciem się w autorskiej monologii. Jednak psychoperformans nie może dopuścić, by dialogiczność agentowa stała się bezkończącym się parlamentem hipotez. Po określonej liczbie rund krytycznych musi dojść do redukcji. Należy zostawić tylko te uwagi, które realnie zmieniają konstrukcję działania, a odrzucić wszystkie, które są wyłącznie semantycznym szumem lub wariantem już rozpoznanego problemu. Inaczej system wieloagentowy zaczyna konsumować energię przeznaczoną na realne próby z materią, czasem, przestrzenią i ciałem.

Właśnie dlatego najdojrzalszy model pracy zakłada hierarchię przejść między trzema poziomami: poziomem agentowym, poziomem prób materialnych i poziomem spotkania z realnym świadkiem lub uczestnikiem. Na pierwszym poziomie plan sytuacyjny przechodzi przez serię rozszczepień poznawczych. Jest kwestionowany, porównywany, redukowany, obciążany kontrargumentem, sprawdzany od strony genealogii, funkcji, etyki, logistycznej wykonalności i potencjalnych reakcji odbiorczych. Na drugim poziomie trzeba go jednak odłączyć od samej gry dyskursywnej i sprawdzić w oporze materii: czy obiekt–klucz naprawdę waży tyle, ile miał ważyć; czy światło działa tak, jak miało działać; czy cisza nie okazuje się pusta; czy gest nie jest zbyt teatralny; czy próg przestrzenny jest realnie przechodni; czy czas trwania nie łamie struktury uwagi; czy ciało nie buntuje się wobec sekwencji, która na poziomie języka wydawała się doskonała. Dopiero trzeci poziom dotyczy realnego świadka, choćby minimalnego, i to właśnie tam ujawnia się wszystko, czego żaden agent nie mógł przewidzieć: nieprzewidywalność spojrzenia, ciężar współobecności, relacyjna asymetria, wstyd, ulga, opór, nieoczekiwane odczytanie, milczenie, które waży więcej niż komentarz, albo przeciwnie — drobne przesunięcie obecności drugiego, które nagle urealnia cały plan. Psychoperformans powinien więc używać agentów po to, by dojść szybciej do progu prób realnych, a nie po to, by próg ten zastąpić. Donna Haraway byłaby tu ważna, ponieważ jej myślenie o usytuowanym poznaniu pomaga przypomnieć, że żadna perspektywa, nawet mnożona technologicznie, nie znosi konieczności spotkania z konkretnym, ucieleśnionym światem. Wieloagentowość może zaostrzać widzenie, ale nie daje pełnej rzeczywistości. Ta przychodzi dopiero wraz z materiałem, czasem, ciałem i drugim człowiekiem.

Dlatego należy też postawić tezę ostateczną dla tej części: agenci AI są w psychoperformansie najcenniejsi wtedy, gdy działają jako wzmacniacze krytycznej pokory. Nie mają utwierdzać autora w przekonaniu, że „przepracował wszystko”, lecz przeciwnie — mają pomóc mu zobaczyć, jak wiele rzeczy pozostaje niepewnych, warunkowych, zależnych od ciała, sytuacji i relacji. Symulowany świadek jest przydatny tylko wtedy, gdy przypomina, że nie jest świadkiem

realnym. Układ wieloagentowy jest przydatny tylko wtedy, gdy przypomina, że nie jest wspólnotą. Cyfrowa wieloperspektywiczność jest cenna tylko wtedy, gdy prowadzi do lepszego przygotowania spotkania z realnym światem, a nie do narcystycznego zamknięcia w coraz doskonalszych modelach własnej intencji. W psychoperformansie musi więc obowiązywać zasada wygaszania systemu agentowego. W pewnym momencie należy go wyłączyć i przejść do prób z żywym oporem rzeczywistości. To właśnie odróżnia użycie dojrzałe od kompulsywnego. Jeśli psychoperformer wciąż potrzebuje kolejnych głosów agentowych, by odwlekać moment decyzji, to znaczy, że technologia przestała służyć dochodzeniu, a zaczęła służyć obronie przed aktem. Jeżeli natomiast układ agentowy pomógł oczyścić plan z nadmiaru, ujawnił ślepe plamy, wzmocnił funkcję i wyostrzył granice etyczne, to spełnił swoją rolę. Ostatnia część tego podrozdziału musi więc domknąć całość w tym właśnie duchu: agenty, układy wieloagentowe i symulowani świadkowie okażą się tam nie nową wspólnotą sensu, lecz wyspecjalizowanym instrumentarium krytycznego researchu, które ma służyć jednemu celowi — uczynić plan sytuacyjny bardziej trafnym, bardziej oszczędnym, bardziej odpowiedzialnym i bardziej gotowym na spotkanie z realnym świadkiem, realnym ciałem i realnym ryzykiem przemiany.

Końcowa synteza tego podrozdziału musi więc brzmieć bez złudzeń: agenci AI, układy wieloagentowe i symulowani świadkowie mogą stać się dla psychoperformansu narzędziami o wyjątkowej wartości przygotowawczej, ale ich wartość jest całkowicie pochodna wobec jakości pytań psychoperformera i wobec jego zdolności do zachowania pełnej suwerenności metodologicznej. Nie są oni nową formą kolektywnej mądrości, nie są wspólnotą obecności, nie są też substytutem realnego świadka. Są raczej szczególnym aparatem krytycznej proliferacji perspektyw, który pozwala szybciej niż kiedykolwiek wcześniej wystawić plan sytuacyjny na serię kontrolowanych prób obciążeniowych. To właśnie w tym miejscu ich użyteczność staje się najwyższa. Mogą testować genealogie, wykrywać anachronizmy, rozszczelniać zbyt gładkie syntezy, ujawniać przeciążenie symboliczne, redukować redundantne środki, wskazywać punkty możliwej przemocy miękkiej, sprawdzać, czy droga wyjścia z działania jest rzeczywiście zaprojektowana, a także ostrzegać przed tym, że autor planu zbyt mocno zaufał pięknu własnej konstrukcji. W tym sensie układ agentowy działa jak wzmacniacz epistemicznej pokory. Nie daje prawdy. Daje opór wobec zbyt szybkiej pewności. I właśnie dlatego może być tak cenny dla psychoperformansu, który — im bardziej operuje na gęstych rejestrach symbolicznych, technologicznych i wielodziedzinowych — tym bardziej potrzebuje narzędzi bezlitosnego samo-sprawdzania. Michael Wooldridge, Donald Schön i Erving Goffman pozostają tu użyteczni nie jako dostarczyciele gotowych formuł, lecz jako figury przypominające, że złożone działanie wymaga zróżnicowanych perspektyw, refleksyjnego dialogu z własnym projektem i świadomości, iż każda rama odbioru zmienia sens tego, co się wydarza.

Najbardziej dojrzała funkcja agentów AI w psychoperformansie polega więc na organizowaniu pluralizmu funkcjonalnego, a nie pluralizmu dekoracyjnego. Nie potrzebujemy wielu głosów tylko po to, by brzmiało to bardziej poważnie. Potrzebujemy różnych punktów nacisku, które naprawdę się od siebie różnią i które badają plan z różnych stron: genealogicznej, materialnej, somatycznej, etycznej, percepcyjnej, logistycznej, relacyjnej, symbolicznej i redukcyjnej. Układ wieloagentowy jest wartościowy tylko wtedy, gdy te role pozostają napięte wobec siebie, a nie gdy wspólnie produkują pozór pogłębienia. Z tego wynika bardzo ważna zasada praktyczna: agent powinien być projektowany według funkcji krytycznej, nie według atrakcyjnej persony. Świadek symulowany nie ma być „ciekawym rozmówcą", lecz urządzeniem sprawdzającym, jak

plan sytuacyjny może zostać odczytany z pozycji, której autor sam nie zamieszkuje. Agent etyczny nie ma być moralizatorem, lecz wykrywaczem ukrytej przemocy. Agent genealogiczny nie ma imponować erudycją, lecz oddzielać historyczne ciężary od nowoczesnych fantazji. Agent funkcjonalny nie ma odbierać planowi poezji, lecz pytać, czy to, co poetyckie, jest zarazem operacyjne. Agent redukcyjny nie ma wszystkiego spłaszczać, lecz sprawdzać, czy po odjęciu dekoracyjnego nadmiaru coś istotnego jeszcze zostaje. Dopiero taki układ pozwala psychoperformerowi przejść przez prawdziwe laboratorium planu sytuacyjnego. I dopiero wtedy może ujawnić się coś najważniejszego: czy rdzeń działania jest naprawdę nośny, czy tylko dobrze opowiedziany. W tym sensie agenci AI służą nie produkcji pomysłów, lecz oczyszczaniu osi przemiany z tego, co wtórne, pozorne, nadmiarowe lub niebezpiecznie uwodzicielskie.

Ale właśnie dlatego trzeba raz jeszcze postawić granicę absolutną. Układ wieloagentowy nie może zostać pomylony z realnym polem relacyjnym, a symulowany świadek nie może zostać uznany za świadka rzeczywistego. Żaden agent nie wnosi ciężaru ciała, ryzyka bycia dotkniętym, historii zawstydzenia, nieprzewidywalnej reakcji afektywnej, społecznego usytuowania, progu bólu ani milczącej odpowiedzialności obecności. Żaden układ agentowy nie zastąpi chwili, w której realny obiekt okazuje się zbyt lekki, światło zbyt agresywne, cisza zbyt pusta, głos zbyt teatralny, przestrzeń zbyt szczelna lub zbyt martwa, a świadek realny reaguje w sposób, którego nie przewidział żaden model. To oznacza, że agentowe wsparcie musi mieć charakter ograniczony czasowo i strukturalnie. Ma działać przed próbą z materią, przed spotkaniem z rzeczywistym oporem świata, przed wejściem w relację z realnym świadkiem. W pewnym momencie musi zostać wyłączone. Jeśli nie zostanie wyłączone, zacznie służyć nie dochodzeniu, lecz odwlekaniu decyzji. Zacznie produkować kolejne warstwy zabezpieczeń, wyjaśnień i symulacji, aż plan sytuacyjny przestanie być żywym projektem przemiany, a stanie się dyskursywną konstrukcją stale ulepszaną, lecz nigdy niepoddaną próbie życia. Psychoperformans nie może sobie na to pozwolić. Jego etos wymaga przejścia od rozpoznania do aktu. Dlatego dojrzałe użycie agentów AI obejmuje również umiejętność zatrzymania tego procesu w odpowiednim momencie. Właśnie to odróżnia praktykę odpowiedzialną od kompulsywnej. Jeśli agenty pomogły ujawnić ślepe plamy, wzmocnić funkcję, oczyścić nadmiar, zabezpieczyć etykę i doprecyzować logikę planu, ich rola została spełniona. Dalej musi wejść ciało, materia, przestrzeń, czas i ryzyko rzeczywistego spotkania.

Ostatecznie więc agenci AI, układy wieloagentowe i symulowani świadkowie zajmują w kompendium psychoperformansu miejsce ważne, ale jednoznacznie pomocnicze. Są to wyspecjalizowane narzędzia krytycznego researchu, organizacji wieloperspektywicznego namysłu i kontrolowanego testowania planu sytuacyjnego, a nie nowa wspólnota sensu ani nowa instancja prawdy. Ich funkcją jest wzmacniać jakość przygotowania, ujawniać ślepe plamy, komplikować zbyt łatwe syntezy, wyostrzać funkcję środków i chronić przed autorskim samozachwytem, ale nigdy nie wolno im przejąć decyzji finalnej. To psychoperformer pozostaje jedyną instancją odpowiedzialną za wybór obiektu–klucza, za ciężar gestu, za logistykę przejścia, za granice etyczne, za bezpieczeństwo somatyczne i psychiczne oraz za to, czy plan sytuacyjny rzeczywiście odpowiada istocie przedmiotu działania. W tej perspektywie AI okazuje się nie substytutem obecności, lecz narzędziem wzmożonej czujności; nie cyfrowym świadkiem przemiany, lecz aparatem przygotowującym psychoperformera do spotkania z realnym świadkiem i realną stawką działania. To właśnie stanowi jego prawomocne miejsce w tej książce. Nie w roli nowego autorytetu, lecz w roli wysoce użytecznego, ale radykalnie ograniczonego partnera krytycznego, który może pomóc człowiekowi lepiej przygotować plan

sytuacyjny, pod warunkiem że człowiek nie zapomni, iż żadna symulacja nie niesie ciężaru życia tak, jak niesie go żywe ciało, żywy obiekt, żywa przestrzeń i żywy drugi.

55.6. Autorstwo rozproszone, odpowiedzialność i etyka systemów generatywnych

Pojęcie autorstwa rozproszonego trzeba w tym podrozdziale potraktować z najwyższą precyzją, ponieważ w obszarze systemów generatywnych bardzo łatwo popaść albo w naiwne przekonanie, że „autorem jest maszyna", albo w równie uproszczoną obronę dawnego modelu pojedynczego, suwerennego twórcy, który rzekomo zachowuje pełnię sprawstwa niezależnie od infrastruktury, z której korzysta. Tymczasem sytuacja jest znacznie bardziej złożona. W każdym użyciu systemu generatywnego współdziałają co najmniej cztery warstwy autorstwa: autorstwo historyczno-kulturowe wszystkich wcześniejszych tradycji, form, stylów, pojęć i praktyk, na których model został pośrednio wyuczony; autorstwo inżynieryjno-instytucjonalne tych, którzy model zaprojektowali, wytrenowali, zestroili i obudowali określonymi ograniczeniami; autorstwo operatorskie użytkownika, który formułuje pytania, wybiera kierunek pracy, dokonuje selekcji, odrzuca, redukuje, koryguje i nadaje funkcję; oraz autorstwo sytuacyjne samego planu działania, w którym dopiero rozstrzyga się, czy wygenerowany materiał ma jakąkolwiek wagę egzystencjalną, materialną i etyczną. Roland Barthes, Michel Foucault i Bruno Latour byliby tu ważnymi figurami myślowymi, bo każdy z nich na swój sposób osłabiał mit autora jako samotnego źródła sensu, ale dopiero systemy generatywne doprowadziły ten problem do szczególnej ostrości praktycznej. W psychoperformansie rozproszenie autorstwa nie oznacza jednak rozproszenia odpowiedzialności. To, że plan sytuacyjny powstaje na przecięciu wielu cudzych warstw kultury, danych, algorytmów i propozycji generatywnych, nie zwalnia psychoperformera z pełnej odpowiedzialności za finalny wybór środków. Przeciwnie, zwiększa tę odpowiedzialność, bo wymaga ciągłego rozpoznawania, co jest własną decyzją, co wpływem modelu, co nieuświadomionym echem cudzej tradycji, a co niebezpieczną iluzją, że skoro rozwiązanie zostało wygenerowane szybko i sprawnie, to jest już prawomocne. Autorstwo rozproszone jest więc w tej książce kategorią opisową, ale nie alibi. Pokazuje ono, że współczesny twórca działa w gęstej sieci współudziałów, lecz właśnie dlatego musi jeszcze dokładniej umieć wskazać, gdzie zaczyna się jego realny akt selekcji, odmowy, redukcji i odpowiedzialnego ustanowienia formy.

W psychoperformansie kwestia ta jest szczególnie istotna, ponieważ nie pracujemy tu wyłącznie na poziomie tekstu, obrazu czy projektu estetycznego, lecz na poziomie środków, które mogą ingerować w pamięć, afekt, relację z ciałem, próg bezpieczeństwa, poczucie granicy i sposób zamieszkiwania własnego życia po zakończeniu działania. Oznacza to, że system generatywny może w najlepszym razie uczestniczyć w przygotowaniu materiału, ale nigdy nie może zostać uznany za podmiot odpowiedzialny za psychoperformans jako akt. Nie ponosi bowiem stawki cielesnej, relacyjnej ani etycznej. Nie doświadcza konsekwencji źle dobranego symbolu, zbyt agresywnego środowiska, wtórnego zawstydzenia uczestnika, nadmiaru sugestii, pomylenia porządków medycznych i symbolicznych czy banalizacji realnego cierpienia przez efektowną kompozycję. To wszystko pozostaje po stronie człowieka. Właśnie tutaj trzeba szczególnie mocno odrzucić modną fantazję o „współautorstwie człowieka i AI" rozumianym symetrycznie. Symetria jest pozorna. System może być współczynnikiem procesu, może dostarczać szkiców, kontrargumentów, wariantów i przyspieszeń poznawczych, ale nie posiada odpowiedzialności moralnej w sensie, w jakim posiada ją psychoperformer. Donna Haraway i N. Katherine Hayles są tu użyteczne o tyle, o ile uczą myśleć o podmiocie twórczym jako

osadzonym w technicznych i kulturowych układach współdziałania, ale z perspektywy tej książki trzeba dodać krok dalej: im bardziej złożony układ narzędzi, tym ostrzejszy musi być moment ludzkiego przyjęcia odpowiedzialności. Psychoperformer nie może zasłonić się algorytmem. Nie może powiedzieć, że dany obiekt–klucz, dany tekst, dana scenografia, dana sekwencja dźwięku czy dany gest „pojawiły się z modelu", więc ich problematyczność nie należy do niego. W psychoperformansie finalne przyjęcie formy jest zawsze aktem etycznym. To człowiek decyduje, co zostaje wcielone, co trafia do ciała, przestrzeni i relacji, co może zadziałać jako próg, a co jako przemoc. To człowiek podpisuje własnym imieniem działanie, nawet jeśli wcześniej korzystał z gęstej infrastruktury cudzych treści i obliczeń.

Z tego wynika druga sprawa, może jeszcze ważniejsza: etyka systemów generatywnych w psychoperformansie nie może ograniczać się do abstrakcyjnego pytania o własność intelektualną albo o oryginalność stylu, choć oba te wątki są istotne. Musi dotyczyć przede wszystkim prawomocności użycia. Czy wygenerowany materiał nie reprodukuje bezrefleksyjnie stereotypów kulturowych, religijnych, płciowych, klasowych lub zdrowotnych. Czy nie wzmacnia uproszczonych mitologii rzekomo odwiecznych praktyk. Czy nie podstawia cudzej symboliki tam, gdzie potrzebne jest dochodzenie do symbolu sytuacyjnie koniecznego. Czy nie estetyzuje bólu, żałoby, choroby, przemocy, neuroatypowości albo doświadczeń granicznych. Czy nie produkuje miękkiej kolonizacji czyjejś biografii przez gotowe, zbyt gładkie figury znaczenia. System generatywny ma szczególną skłonność do wytwarzania rozwiązań przekonujących formalnie, ale nie dość ciężkich materialnie i egzystencjalnie. W psychoperformansie jest to ryzyko zasadnicze, bo działanie nie może opierać się na powierzchownej trafności retorycznej. Potrzebuje konieczności. Dlatego etyczna praca z AI musi obejmować co najmniej cztery poziomy kontroli. Najpierw kontrolę genealogiczną: skąd bierze się dany motyw, czy nie jest nowoczesnym uproszczeniem albo synkretycznym zlepkiem. Następnie kontrolę funkcjonalną: co dokładnie ten element robi w planie sytuacyjnym i czy jest do czegoś niezbędny. Potem kontrolę somatyczno-relacyjną: jak może zostać przeżyty przez ciało, świadka, uczestnika, jakie progi uruchamia, co otwiera, a co zamyka. Na końcu kontrolę wdrożeniową: czy po zakończeniu działania człowiek może z tym dalej żyć, czy też zostaje z efektownym, lecz pustym lub destabilizującym nadmiarem. Bernard Stiegler byłby tu myślicielem szczególnie cennym, bo pokazuje, że każda technika jest farmakonem, a więc może zarazem wspierać i zatruwać. W psychoperformansie system generatywny jest dokładnie takim farmakonem. Przyspiesza rozpoznanie, ale może też produkować wtórność. Otwiera pole wariantów, ale może zalewać je pozorną kompletnością. Wzmacnia research, ale może osłabiać ascezę wyboru. Dlatego etyka AI w tej metodzie musi być etyką nieustannego filtrowania, a nie etyką fascynacji narzędziem.

Najdojrzalsza odpowiedź na problem autorstwa rozproszonego brzmi więc tak: psychoperformer ma prawo korzystać z systemów generatywnych intensywnie, ale tylko wtedy, gdy potrafi przekształcić ich wielość propozycji w materiał poddany ludzkiej dyscyplinie prawdy sytuacyjnej. Oznacza to obowiązek jawnego rozpoznawania, które elementy pochodzą z przyspieszonego researchu, które z testowania wariantów, które z własnej decyzji, a które muszą zostać odrzucone właśnie dlatego, że są zbyt łatwe, zbyt gładkie, zbyt wtórne lub zbyt niebezpieczne. W psychoperformansie nie ma wartości sama nowość techniczna ani sama współautorska hybrydyczność. Wartość powstaje dopiero wtedy, gdy człowiek używa narzędzia do pogłębienia odpowiedzialnego dochodzenia, a nie do skrótu omijającego ciężar decyzji. System generatywny może pomóc ujawnić nieuświadomione możliwości, ale nie może

rozstrzygnąć, które z nich mają zostać wcielone w działanie wobec realnego ciała, realnej przestrzeni, realnej choroby, realnego lęku, realnej pamięci i realnego ryzyka przemiany. Autorstwo pozostaje więc rozproszone na poziomie genezy materiału, lecz musi zostać ponownie skupione na poziomie decyzji etycznej. To skupienie jest aktem psychoperformera. To on bierze na siebie ciężar wyboru, redukcji, odmowy i ostatecznego podpisania działania. Właśnie dlatego w tej książce systemy generatywne nie zostają ani potępione, ani uwielbione. Zostają wpisane w rygor metody, która przyjmuje z nich tylko to, co wzmacnia research, komplikuje poznanie, przyspiesza testowanie hipotez i wspiera budowę planu sytuacyjnego, lecz pod jednym warunkiem: że żadna warstwa techniczna nie przejmie odpowiedzialności za to, co może zostać wykonane tylko przez człowieka — rozpoznanie konieczności, wzięcie odpowiedzialności za skutki i wcielenie formy w życie.

Jeżeli ten podrozdział ma zostać rozwinięty naprawdę głęboko, trzeba teraz przejść od ogólnego problemu autorstwa do problemu pochodzenia materiału, ponieważ właśnie tam ujawnia się pierwsza wielka asymetria etyczna systemów generatywnych. Użytkownik bardzo łatwo doświadcza modelu jako narzędzia niemal bezcielesnego: wpisuje polecenie, otrzymuje odpowiedź, poprawia, zawęża, redaguje. Tymczasem pod powierzchnią tej pozornej prostoty działa ogromna, w większości niewidzialna infrastruktura cudzej pracy, cudzych tekstów, cudzych obrazów, cudzych stylów, cudzych archiwów, cudzych tradycji i cudzych decyzji klasyfikacyjnych. Kate Crawford słusznie uczy myśleć o sztucznej inteligencji nie jako o bycie autonomicznym, lecz jako o złożonym układzie ekstrakcji, selekcji, infrastruktury i pracy ukrytej. Dla psychoperformansu ma to znaczenie fundamentalne, bo oznacza, że każde użycie systemu generatywnego odbywa się na przecięciu wielu warstw zapośredniczenia, które nie są neutralne. To, co wydaje się „własnym pomysłem uzyskanym z AI", bywa w istocie kondensatem ogromnej liczby wcześniejszych form kultury, uprzednich redakcji świata i niewidocznych filtrów instytucjonalnych. Autorstwo rozproszone nie polega więc wyłącznie na tym, że człowiek i model wspólnie produkują rezultat. Polega raczej na tym, że rezultat wyrasta z gęstego pola wcześniejszych autorów, archiwów, selekcji danych, kultur zapisu, pracy anotacyjnej, infrastruktury obliczeniowej i późniejszej pracy operatorskiej użytkownika. W psychoperformansie ten fakt wymusza szczególną pokorę wobec materiału. Nie wolno traktować wygenerowanego motywu, obrazu, struktury tekstu czy figury symbolicznej tak, jakby pojawiła się ex nihilo. Trzeba stale pamiętać, że może ona nieść w sobie cudze dykcje, cudze hierarchie wartości, cudze przemilczenia i cudze przemocowe skróty. To właśnie dlatego odpowiedzialne użycie AI wymaga nie tylko korekty estetycznej, lecz również pracy genealogicznej: rozpoznawania, z jakiego rodzaju porządków kulturowych, stylistycznych i epistemicznych dany materiał mógł zostać pośrednio uformowany.

Stąd wynika drugi problem, znacznie bardziej drażliwy, czyli problem przywłaszczenia stylu, idiomu i symboliki. System generatywny bardzo łatwo potrafi produkować rozwiązania, które brzmią „jak coś" albo „jak ktoś", nawet wtedy, gdy nie deklaruje tego wprost. Może zbliżać się do określonych tradycji, estetyk, rytmów języka, figur obrazowych i struktur narracyjnych bez konieczności jawnego cytatu. W obszarze psychoperformansu jest to szczególnie niebezpieczne, bo metoda ta operuje na materiałach o wysokiej gęstości kulturowej: rytuałach, praktykach religijnych, gestach przejścia, obiektach–kluczach, figurach pamięci, znakach ochronnych, środowiskach symbolicznych i planach sytuacyjnych często zakorzenionych w bardzo konkretnych kontekstach. Jeśli model proponuje atrakcyjny skrót symboliczny, psychoperformer musi zadać sobie pytanie nie tylko o jego skuteczność, ale o jego prawo do

użycia. Czy dana figura nie została wyjęta z obszaru, w którym miała ściśle określoną funkcję rytualną albo wspólnotową. Czy nie doszło do spłaszczenia tradycji do dekoracyjnego emblematycznego znaku. Czy rozwiązanie nie wykorzystuje egzotyki cudzego porządku po to, by zasilić własny projekt aurą głębi. Hito Steyerl i Ariella Aïsha Azoulay są tu ważne właśnie dlatego, że przypominają, jak obrazy i formy kultury bywają wyjmowane z własnych światów i wtórnie uruchamiane w obiegach, które nie liczą się z ich pierwotną stawką. W psychoperformansie nie wystarczy zatem powiedzieć, że coś „działa symbolicznie". Trzeba jeszcze zapytać, czy nie działa kosztem cudzej historii, cudzej świętości, cudzej traumy, cudzej walki o znaczenie. Odpowiedzialność psychoperformera polega tutaj na czymś bardzo konkretnym: ma on obowiązek redukować gotowe generatywne skróty wtedy, gdy ich siła bierze się bardziej z zapożyczonej aury niż z rzeczywiście przepracowanej konieczności sytuacyjnej. Czasem oznacza to całkowite odrzucenie danego rozwiązania. Czasem jego gruntowne przepracowanie. Czasem powrót do poziomu bardziej elementarnego i bardziej własnego, mniej spektakularnego, ale uczciwszego wobec pola kultury.

Trzeci wymiar etyczny dotyczy odpowiedzialności za efekt końcowy w sytuacji, gdy proces przygotowawczy był współkształtowany przez system generatywny. Tu nie wystarczy już mówić ogólnie o autorstwie. Trzeba mówić o odpowiedzialności rozstrzygającej, czyli o tym, kto naprawdę odpowiada za to, że dany tekst, dany obraz roboczy, dana sekwencja działań, dany układ obiektów–kluczy lub dany plan sytuacyjny został uznany za wystarczająco trafny, bezpieczny i prawomocny, by wejść w rzeczywiste działanie. Odpowiedź w psychoperformansie może być tylko jedna: odpowiada człowiek. To psychoperformer decyduje o wyborze, o redukcji, o odrzuceniu, o dopuszczeniu do próby, o przejściu od researchu do aktu. Nie ma tu miejsca na rozmywanie odpowiedzialności poprzez formułę „tak zaproponował model". Takie zdanie nie ma wartości etycznej. Model nie ponosi konsekwencji błędnego doboru środka. Nie weźmie na siebie skutków symbolicznej przemocy. Nie odczuje, że plan okazał się zbyt ciężki, zbyt lekki, zbyt uwodzicielski albo zbyt chłodny wobec realnej sytuacji. Nie poniesie odpowiedzialności, jeśli uczestnik zostanie pozostawiony bez drogi wyjścia albo jeśli obiekt–klucz okaże się fasadowy. W psychoperformansie autorstwo może być rozproszone na poziomie genezy materiału, ale odpowiedzialność nie może być rozproszona na poziomie decyzji finalnej. Hans Jonas byłby tu ważnym punktem odniesienia, bo jego myślenie o odpowiedzialności technicznej przypomina, że im większa moc narzędzia, tym większy obowiązek przewidywania skutków. Właśnie dlatego użycie AI nie zmniejsza ciężaru odpowiedzialności psychoperformera, lecz go zwiększa. Musi on nie tylko wiedzieć, co robi, ale też wiedzieć, jakie warstwy niejawnego wpływu doprowadziły do tej propozycji i dlaczego mimo to uznaje ją albo odrzuca jako element planu sytuacyjnego.

Najdojrzalsza zasada praktyczna, jaka z tego wypływa, brzmi więc następująco: systemy generatywne mogą być dla psychoperformansu bardzo użyteczne, ale tylko wtedy, gdy każde ich użycie przechodzi przez podwójny filtr — filtr autorstwa i filtr odpowiedzialności. Filtr autorstwa pyta: z jakich porządków to przychodzi, jakie cudze tradycje, style, symbole, gesty, hierarchie i przemilczenia mogą być tu ukryte, co jest wtórne, co przywłaszczające, co zbyt łatwe. Filtr odpowiedzialności pyta: czy to można naprawdę unieść w działaniu, czy ten środek jest konieczny, czy nie narusza granic, czy nie produkuje przemocy miękkiej, czy daje drogę wyjścia, czy nadaje się do realnego wcielenia w ciało, przestrzeń, czas i relację. Dopiero po przejściu obu filtrów generatywna propozycja może zostać uznana za materiał godny dalszej pracy. W następnym fragmencie trzeba będzie ten układ domknąć jeszcze mocniej i pokazać,

jak etyka systemów generatywnych wiąże się z jawnością procesu, z prawem do odmowy, z uczciwością wobec uczestników oraz z koniecznością zachowania takiej formy autorstwa psychoperformera, która nie polega na roszczeniu do absolutnej oryginalności, lecz na gotowości do pełnego przyjęcia odpowiedzialności za każdą formę, którą dopuszcza do działania.

W tym miejscu trzeba przejść do zagadnienia jawności procesu, ponieważ bez niego cała dyskusja o autorstwie rozproszonym pozostaje zbyt abstrakcyjna. W psychoperformansie nie wystarcza, że psychoperformer sam wie, iż korzystał z systemów generatywnych, konsultacyjnych albo agentowych na etapie researchu, porządkowania materiału czy testowania wariantów. Pytanie brzmi ostrzej: w jakim zakresie ta wiedza powinna być komunikowana uczestnikowi, świadkowi, współtwórcy, zespołowi wykonawczemu albo odbiorcy? Odpowiedź nie może być całkowicie jednolita, bo zależy od charakteru działania, ale pewna zasada musi pozostać nienaruszalna. Nie wolno budować autorytetu działania na mistyfikacji technologicznej. Jeśli określona struktura tekstu, obraz roboczy, układ pytań, propozycja interpretacyjna, architektura sekwencji albo system responsywny powstały przy intensywnym użyciu AI, nie można przedstawiać ich tak, jakby wyłoniły się z czystej intuicji autora, z nieomylnego wglądu terapeutycznego albo — co byłoby jeszcze bardziej problematyczne — z niepodważalnego porządku duchowego. W psychoperformansie jest to szczególnie ważne, ponieważ sama forma działania często operuje na wysokim napięciu zaufania. Uczestnik może wchodzić w plan sytuacyjny z przekonaniem, że obcuje z bardzo precyzyjnie rozpoznanym polem sensu. Jeśli w rzeczywistości część tego pola została uformowana przez system generatywny, to psychoperformer ma obowiązek przynajmniej wobec samego siebie i wobec rdzenia zespołu wiedzieć dokładnie, które elementy pochodzą z własnego researchu bezpośredniego, które zostały przez AI uporządkowane, które tylko zasugerowane, a które ostatecznie przeszły pełną redakcję ludzką. Nie chodzi tu o biurokratyczne sprawozdanie z procesu twórczego, lecz o uniknięcie fałszywej aury. Walter Benjamin pisał o aurze dzieła w innym kontekście historycznym, ale dla tej książki ważne jest coś pokrewnego: systemy generatywne bardzo łatwo wytwarzają pozór głębi i pozór pełni, a jeśli psychoperformer nie zachowa epistemicznej uczciwości, zacznie nieświadomie sprzedawać tę pozorną pełnię jako własną, integralną i organiczną wizję. Jawność procesu jest więc nie tylko kwestią etykiety, ale ochroną przed autorytetem opartym na nieprzezroczystości pochodzenia formy.

Z jawnością łączy się bezpośrednio prawo do odmowy i prawo do świadomej zgody, które w psychoperformansie muszą być rozumiane szerzej niż w prostym sensie formalnym. Uczestnik nie ma tylko „zgodzić się na udział". Powinien mieć realną możliwość zrozumienia, z jakiego rodzaju środowiskiem pracuje, jaki status mają używane materiały i czy technologia generatywna odgrywa w danym działaniu rolę pomocniczą, strukturalną, czy może responsywną. To szczególnie istotne tam, gdzie AI uczestniczy nie tylko w przygotowaniu, ale także w toku samego działania: w środowiskach reagujących, w dialogach z agentami, w strukturach tekstowych albo obrazowych, które na żywo modulują przebieg sytuacji. Uczciwość wymaga wtedy, aby uczestnik nie był wprowadzany w błąd co do natury rozmówcy, świadka, „głosu systemu" albo źródła interpretacji. Nie można podszywać systemu pod człowieka, terapeutę, autorytet rytualny czy rzekomo obiektywny mechanizm prawdy. Sherry Turkle wielokrotnie pokazywała, jak łatwo ludzie zaczynają przypisywać technologiom relacyjność, intencjonalność i głębię, których tam nie ma w sensie ludzkim, a w psychoperformansie to

ryzyko rośnie jeszcze bardziej, bo działanie często odbywa się przy podwyższonej otwartości afektywnej. Jeżeli uczestnik wchodzi w stan graniczny, jest bardziej podatny na sugestię, a zatem obowiązek klarowności narasta, nie maleje. Prawo do odmowy powinno obejmować nie tylko możliwość wycofania się z całego działania, ale także możliwość odmowy pracy z określonym medium, określonym interfejsem, określoną formą tekstu czy symulowanego dialogu. Psychoperformans nie może reprodukować logiki technologicznego przymusu, w której uczestnik zostaje wciągnięty w system, bo „tak działa projekt". Musi zostawić miejsce na niezgodę wobec medium, na sprzeciw wobec formy, na rezygnację z użycia konkretnego narzędzia bez utraty godności i bez symbolicznej kary. To nie jest dodatek proceduralny, lecz jedno z naczelnych kryteriów etycznych. Jeżeli narzędzie generatywne nie wytrzymuje próby zgody i odmowy, nie powinno zostać dopuszczone do rdzenia planu sytuacyjnego.

Równie ważna jest uczciwość wobec samego materiału doświadczenia. Systemy generatywne mają szczególną skłonność do wygładzania, domykania i estetycznego porządkowania zjawisk, które w życiu realnym są poszarpane, nieciągłe, niejednoznaczne i oporne wobec syntezy. To oznacza, że psychoperformer korzystający z takich narzędzi stale narażony jest na pokusę nadmiernej koherencji. Plan sytuacyjny zaczyna wyglądać „lepiej" niż samo życie, bardziej elegancko niż realny proces, bardziej przekonująco niż to, co rzeczywiście może zostać uniesione przez ciało, przestrzeń i czas. W tym miejscu etyka systemów generatywnych styka się z etyką prawdy doświadczenia. Nie wolno pozwolić, aby model wygładził dramat człowieka do postaci ładnie zredagowanej ścieżki przemiany. Nie wolno zamieniać procesu w narrację, która wszystko już rozumie. Psychoperformans musi zostawiać miejsce na resztę, na to, co nieprzetworzone, na to, co nie daje się od razu wpisać w figurę sensu. Paul Ricoeur uczył, że narracja może porządkować doświadczenie, ale może też je wtórnie kolonizować, jeśli nadmiernie domyka jego wieloznaczność. W pracy z AI to ryzyko jest szczególnie duże, bo model niemal zawsze preferuje ciągłość nad pęknięcie, syntezę nad ranę, odpowiedź nad trwanie w problemie. Dlatego psychoperformer musi aktywnie bronić prawa doświadczenia do oporu. Musi pozostawiać w planie sytuacyjnym to, co niewygładzone, jeśli właśnie tam znajduje się rdzeń prawdy. Musi też umieć rozpoznać, kiedy propozycja generatywna jest zbyt kompletna, by mogła być wiarygodna. Uczciwość wobec uczestnika i wobec samego działania polega więc nie tylko na ujawnieniu użycia AI, lecz także na odmowie przyjęcia tych rozwiązań, które robią zbyt piękny porządek z czegoś, co wymaga jeszcze cierpliwego, cielesnego i relacyjnego dochodzenia. W psychoperformansie odpowiedzialność nie polega na produkowaniu najbardziej imponującej formy, lecz na takim kształtowaniu formy, aby nie zdradziła trudności rzeczywistości, którą ma pomóc przejść.

Z tego wszystkiego wynika dojrzała postać autorstwa psychoperformera w epoce systemów generatywnych. Nie polega ona już na roszczeniu do absolutnej samowystarczalności ani do romantycznej oryginalności ex nihilo. Polega na czymś trudniejszym i znacznie bardziej wymagającym: na zdolności do świadomego przyjmowania oraz filtrowania wpływów, na umiejętności rozpoznawania cudzych warstw wpisanych w materiał, na odwadze redukowania tego, co zbyt łatwe i zbyt gładkie, na przejrzystości wobec procesu, na ochronie prawa uczestnika do wiedzy i odmowy oraz na pełnym przyjęciu odpowiedzialności za każdą formę dopuszczoną do działania. Autor w psychoperformansie nie musi być już jedynym źródłem wszystkich elementów. Musi jednak pozostać jedyną instancją odpowiedzialną za ich ostateczne zespolenie i za skutki tego zespolenia. To właśnie odróżnia twórcę dojrzałego od operatora zachwyconego własnym narzędziem. System generatywny może współkształtować

materiał, ale nie może współponosić odpowiedzialności w sensie ludzkim. To psychoperformer bierze na siebie ciężar decyzji: co zostaje, co odpada, co wolno uruchomić, co należy zatrzymać, co jest jeszcze szkicem, a co już niebezpiecznie wchodzi w cudze życie. Ostatnia część tego podrozdziału powinna więc domknąć całość właśnie z tej perspektywy: pokazać, że etyka systemów generatywnych w psychoperformansie nie jest dodatkiem do warsztatu, lecz jednym z jego centralnych rdzeni, ponieważ od niej zależy, czy technologia stanie się narzędziem odpowiedzialnego pogłębiania procesu, czy tylko przyspieszonym mechanizmem produkcji pozornej głębi i rozproszonej niewinności.

W tej części trzeba dojść do samego jądra problemu etycznego, a więc do pytania, co dzieje się z odpowiedzialnością, kiedy proces twórczy zostaje rozłożony na wiele warstw: archiwum kultury, system generatywny, operatora narzędzia, konsultacje wieloagentowe, redakcję ludzką, próby materialne i finalne wykonanie. Największe niebezpieczeństwo polega na tym, że rozproszenie genezy materiału zaczyna być mylone z rozproszeniem winy, ciężaru i obowiązku odpowiedzi. W praktyce wygląda to bardzo prosto: skoro model zasugerował dany układ symboli, dany tekst, daną partyturę, dany obraz roboczy albo daną strukturę środowiska, autor może zacząć doświadczać siebie nie jako tego, kto wybiera, lecz jako tego, kto „korzysta z możliwości". To właśnie jest moment najbardziej zdradliwy. Korzystanie z możliwości brzmi niewinnie, ale w psychoperformansie żadna możliwość nie jest niewinna, jeśli przechodzi do przestrzeni działania wobec realnego człowieka, realnego ciała, realnej pamięci, realnego kryzysu lub realnej granicy bezpieczeństwa. System generatywny może zaproponować rozwiązanie atrakcyjne, inteligentne, wzruszające, gęste kulturowo albo pozornie idealnie dopasowane, ale nie ponosi żadnej konsekwencji tego, że rozwiązanie to okaże się nadmiarowe, przemocowe, zbyt sugestywne, zbyt piękne wobec cudzego bólu albo zbyt łatwo podsuwające gotowy sens tam, gdzie należało pozostawić przestrzeń dla własnego odkrycia uczestnika. Właśnie dlatego autorstwo rozproszone musi w psychoperformansie kończyć się aktem odpowiedzialnego resupremowania decyzji. Wszystko mogło być współwytworzone, lecz coś musi zostać przez jednego człowieka przyjęte albo odrzucone z pełną świadomością skutków. To nie jest powrót do romantycznego mitu samotnego geniusza. To jest konieczność etyczna. Ktoś musi stanąć na końcu tej sieci i powiedzieć: to włączam, to wycofuję, to jest gotowe, to jeszcze nie ma prawa wejść w ciało i relację. Tylko w tym sensie psychoperformer zachowuje autorstwo dojrzałe — nie jako wyłączność na pochodzenie materiału, lecz jako wyłączność na odpowiedzialne dopuszczenie formy do działania.

Z tego wynika szczególny obowiązek samoograniczenia, który w epoce systemów generatywnych staje się jedną z najważniejszych cnót warsztatowych. AI sprzyja ekspansji: daje więcej wariantów, więcej skojarzeń, więcej struktur, więcej języków opisu, więcej obrazów, więcej argumentów, więcej możliwych kompozycji. To może być niezwykle cenne na etapie dochodzenia, ale staje się niebezpieczne dokładnie w chwili, gdy psychoperformer przestaje umieć powiedzieć „dość". Wtedy plan sytuacyjny zaczyna pęcznieć. Włącza zbyt wiele warstw znaczenia, zbyt wiele cudzych idiomów, zbyt wiele propozycji, które każda z osobna wydają się błyskotliwe, lecz razem tworzą strukturę bez ascezy, bez konturu i bez rzeczywistej konieczności. System generatywny z natury wzmacnia pokusę nadprodukcji, ponieważ niezwykle łatwo dostarcza materiału. Psychoperformans musi odpowiedzieć na to przeciwną dyscypliną: sztuką odejmowania. Nie wystarcza tu zwykła redakcja. Potrzebna jest etyczna redukcja. Oznacza ona gotowość do usuwania nawet tych elementów, które są interesujące, jeśli nie są konieczne; do rezygnacji z efektownych tropów, jeśli osłabiają ciężar sytuacyjny; do

odrzucenia świetnie sformułowanych fragmentów, jeśli wnoszą retoryczną pełnię w miejsce żywej niepewności; do porzucania rozwiązań, które zbyt łatwo zasłaniają cudzą rzeczywistość generatywną estetyką „trafnego motywu". W tym sensie etyka systemów generatywnych nie polega tylko na unikaniu kłamstwa czy plagiatowania stylu. Polega również na oporze wobec nadmiaru. Psychoperformer musi stale pilnować, aby technologia nie podmieniła mu kryterium pracy. Kryterium nie brzmi „czy można wygenerować więcej", lecz „czy to, co pozostało po redukcji, naprawdę unosi istotę przedmiotu". Giorgio Agamben pisał o potencjalności także jako o zdolności do nie-aktualizowania. Dla tej książki jest to niezwykle ważna intuicja: dojrzały psychoperformer nie jest tym, kto najwięcej wytwarza, lecz tym, kto wie, czego nie wolno jeszcze albo już wcale nie należy uruchamiać.

Kolejny poziom dotyczy odpowiedzialności wobec wspólnoty sensu, a nie tylko wobec pojedynczego uczestnika. Systemy generatywne bardzo łatwo zacierają ślady swoich zapożyczeń i przez to mogą sprawiać wrażenie, że symbol, fraza, układ środowiska, figura obiektu–klucza albo strategia działania należą do neutralnego zasobu „dostępnej kultury". Tymczasem wiele form używanych w psychoperformansie należy do porządków żywych, a nie tylko archiwalnych. Są wciąż praktykowane, chronione, sporne, doświadczane jako święte, bolesne, nienaruszalne albo przeciwnie — jako ślady przemocy historycznej, którą trzeba traktować z najwyższą ostrożnością. System generatywny nie ma takiej wrażliwości sam z siebie. Bardzo chętnie przetwarza żywe formy kulturowe w materiał dostępny, porównywalny i gotowy do twórczego użycia. W psychoperformansie byłoby to niebezpieczne uproszczenie. Nie każda forma, do której model daje szybki dostęp, jest etycznie otwarta na użycie. Nie każdy motyw, który da się włączyć do planu sytuacyjnego, powinien zostać włączony. Nie każdy skrót symboliczny, nawet jeśli jest potężny, może zostać wyrwany z własnej wspólnoty znaczenia bez szkody. To oznacza, że psychoperformer pracujący z AI musi rozwijać coś więcej niż tylko krytykę faktograficzną. Potrzebuje krytyki relacyjnej: umiejętności pytania, wobec kogo ten materiał jest zobowiązujący, czyją pamięć uruchamia, z czyjego porządku został wzięty, czy nie zostaje wykorzystany jako ornament głębi, która w istocie pochodzi z cudzego świata życia. W tym sensie etyka systemów generatywnych staje się w psychoperformansie etyką gościnności i granicy zarazem. Wolno sięgać po wiedzę szeroko, ale nie wolno zakładać, że szeroki dostęp równa się prawu do dowolnego wcielenia. Czasem najbardziej odpowiedzialną decyzją będzie właśnie odmowa użycia materiału, który model podsunął szybko i przekonująco, ale który w realnym działaniu niósłby zbyt wiele obcej historii, zbyt mało własnego dochodzenia albo zbyt duże ryzyko symbolicznego nadużycia.

Ostatecznie dochodzimy więc do bardzo ścisłego obrazu dojrzałego psychoperformera w epoce AI. Nie jest to ani tradycyjny autor broniący mitu czystej suwerenności, ani operator zadowolony z tego, że technologia „pomaga mu tworzyć". Jest to raczej ktoś, kto potrafi zamieszkać w środku złożonej sieci wpływów, ale nie rozmywa w niej własnej odpowiedzialności. Umie korzystać z modeli językowych, agentów, systemów generatywnych i narzędzi porządkujących wiedzę, lecz zachowuje zdolność do radykalnego zatrzymania procesu, kiedy materiał staje się zbyt łatwy, zbyt wtórny, zbyt ryzykowny albo po prostu zbyt obcy wobec istoty przedmiotu. Umie także uznać, że pewne fragmenty procesu nie mogą zostać oddane technologii bez szkody dla sensu działania. Dotyczy to zwłaszcza momentu, w którym plan sytuacyjny przestaje być jeszcze siecią możliwości, a staje się zobowiązaniem wobec ciała, przestrzeni, czasu i innego człowieka. W tym punkcie nie ma już autorstwa rozproszonego w sensie praktycznym. Jest odpowiedzialność skupiona. To człowiek decyduje, czy system

generatywny został użyty jako narzędzie dochodzenia, czy jako zasłona dla nieprzepracowanej decyzji. To człowiek odpowiada za to, czy działanie pozostawia uczestnika z większą autonomią, czy z poczuciem, że został obrobiony przez cudzą inteligencję i cudze symbole. To człowiek ponosi ciężar, jeśli technologia wytworzyła pozór głębi w miejscu, gdzie potrzebna była skromność, albo pozór nowości w miejscu, gdzie należało wykonać cierpliwy research. W ostatniej części tego podrozdziału trzeba będzie więc domknąć całość właśnie wokół tej figury odpowiedzialności skupionej: pokazać, że etyka systemów generatywnych w psychoperformansie nie jest zestawem ostrożności dodatkowych, lecz samym sercem metody, ponieważ od niej zależy, czy rozproszenie źródeł wzbogaci plan sytuacyjny, czy rozpuści go w estetyce wygenerowanego pozoru.

Końcowa synteza tego podrozdziału musi więc doprowadzić do formuły, którą można uznać za jedną z centralnych zasad całego późnego psychoperformansu: im bardziej rozproszone stają się źródła materiału, tym bardziej skupiona musi być odpowiedzialność za jego wcielenie. To zdanie ma znaczenie zarówno teoretyczne, jak i praktyczne. System generatywny może współuczestniczyć w researchu, może porządkować wiedzę, może proponować warianty, może przyspieszać konfrontację między ujęciami i może ujawniać nieuświadomione możliwości formalne, ale nie może ponosić odpowiedzialności za to, co dzieje się później z ludzkim ciałem, z pamięcią, z relacją, z granicą bezpieczeństwa, z obiektem–kluczem, z przestrzenią i z czasem po zakończeniu działania. W psychoperformansie odpowiedzialność nie jest kategorią abstrakcyjną, lecz konkretną zdolnością przewidywania, ważenia, redukowania i odmawiania. Psychoperformer musi umieć powiedzieć nie tylko „to jest interesujące", ale przede wszystkim „to nie ma prawa wejść do działania", „to jest za wcześnie", „to jest zbyt łatwe", „to jest zbyt gładkie", „to estetyzuje to, czego nie wolno estetyzować", „to korzysta z cudzej symboliki bez dostatecznego dochodzenia", „to może naruszyć granice uczestnika", „to daje pozór głębi, lecz nie niesie ciężaru sytuacyjnego". Właśnie tutaj autorstwo rozproszone zostaje przekształcone w odpowiedzialność skupioną. Nie ma już znaczenia, ile warstw pośrednictwa, inspiracji, modeli, agentów, baz wiedzy i propozycji przyczyniło się do powstania materiału roboczego. W chwili dopuszczenia formy do działania musi istnieć ktoś, kto bierze ją na siebie w całości. W psychoperformansie tym kimś pozostaje psychoperformer. I właśnie dlatego jego rola w epoce AI nie maleje, lecz rośnie: mniej polega już na romantycznym micie czystej oryginalności, a bardziej na zdolności do radykalnie odpowiedzialnej redakcji świata.

Z tej perspektywy etyka systemów generatywnych nie może być rozumiana jako poboczny moduł regulacyjny, dodawany do procesu po to, by „zachować ostrożność". Jest ona raczej rdzeniem całej operacji selekcyjnej. Obejmuje bowiem jednocześnie kilka poziomów, które w psychoperformansie muszą pozostawać nierozdzielne. Po pierwsze, poziom prawdy genealogicznej: trzeba wiedzieć, skąd przychodzą motywy, jakie tradycje zostały pośrednio uruchomione, gdzie zaczyna się wtórność, gdzie przywłaszczenie, gdzie anachronizm, a gdzie rzeczywista możliwość twórczego, ale uprawnionego przetworzenia. Po drugie, poziom prawdy funkcjonalnej: trzeba umieć odróżnić środek konieczny od środka jedynie atrakcyjnego, gest nośny od gestu przesadnie teatralnego, obiekt–klucz od ozdobnego rekwizytu, środowisko symboliczne od ornamentu auratycznego. Po trzecie, poziom prawdy relacyjnej: trzeba przewidzieć, jak dana forma może zostać przeżyta przez uczestnika, świadka, współwykonawcę, osobę w kryzysie, osobę neuroatypową, osobę wysoko wrażliwą, osobę o odmiennym zapleczu religijnym, klasowym i biograficznym. Po czwarte, poziom prawdy wdrożeniowej: trzeba sprawdzić, czy działanie pozostawia po sobie możliwość dalszego życia, dalszej pracy, dalszej

integracji, czy też jedynie intensywny ślad bez drogi kontynuacji. W tym sensie psychoperformans wymaga od twórcy czegoś więcej niż kreatywności wspomaganej technologią. Wymaga kompetencji redaktora ontologicznego, który potrafi powiedzieć, które formy zasługują na realność, a które powinny pozostać jedynie wariantem roboczym. Hans Jonas, Bernard Stiegler i Donna Haraway są tu ważni właśnie dlatego, że każdy z nich przypomina na swój sposób, iż technika nigdy nie jest neutralna i że odpowiedzialność rośnie wraz z mocą zapośredniczenia. Psychoperformer pracujący z AI musi więc stale pamiętać, że każde ułatwienie poznawcze jest zarazem zwielokrotnieniem obowiązku selekcji.

Najbardziej dojrzała forma współpracy z systemami generatywnymi polega zatem na ustanowieniu rygorystycznej asymetrii. Model może rozszerzać pole możliwości, ale nie może rozstrzygać konieczności. Może pomóc zobaczyć więcej, ale nie może zdecydować, co ma ciężar egzystencjalny. Może przyspieszyć research, ale nie może przejąć oceny, czy dany materiał wolno wprowadzić do życia człowieka jako element przemiany. Może nawet wspierać budowę warstw roboczych planu sytuacyjnego, lecz nie może zostać uznany za współodpowiedzialnego w sensie moralnym za jego wykonanie. To rozstrzygnięcie ma bardzo konkretne konsekwencje warsztatowe. Psychoperformer powinien zachowywać archiwum odrzuceń, a nie tylko archiwum użyć; powinien wiedzieć nie tylko, co wziął z AI, ale też czego świadomie nie wziął i dlaczego; powinien umieć wskazać moment, w którym materiał wygenerowany został wystarczająco przepracowany, by przestał być produktem systemu, a stał się elementem rzeczywiście wcielonym w jego własny etos pracy. W przeciwnym razie łatwo popaść w jeden z dwóch błędów. Pierwszy to błąd ukrytej zależności: twórca wciąż formalnie „decyduje”, ale w istocie coraz bardziej ufa systemowi niż własnemu dochodzeniu. Drugi to błąd ukrytej niewinności: twórca korzysta z gotowych propozycji, a potem zachowuje się tak, jakby nie musiał odpowiadać za ich genealogie i skutki, bo przecież były tylko „materiałem roboczym”. Psychoperformans nie może zaakceptować żadnego z tych błędów. Jego etyka wymaga, aby każdy użyty środek został przez człowieka rzeczywiście przemyślany, zważony, przetestowany w relacji z ciałem, przestrzenią, czasem i potencjalnym uczestnikiem, a następnie przyjęty lub odrzucony jako jego własna decyzja. Właśnie to jest prawdziwe autorstwo w epoce rozproszenia: nie monopol na pochodzenie materiału, lecz pełna zgoda na poniesienie konsekwencji.

Ostatecznie więc autorstwo rozproszone, odpowiedzialność i etyka systemów generatywnych należy w psychoperformansie ująć nie jako problem poboczny, ale jako warunek zachowania całej metody w stanie nienaruszonej powagi. Jeżeli technologia ma tu miejsce, to wyłącznie jako narzędzie pogłębienia dochodzenia, wzmożenia krytycyzmu, przyspieszenia porządkowania wiedzy i testowania hipotez, nigdy zaś jako alibi dla gotowych sensów ani jako generator duchowo-estetycznej pozornej pełni. Psychoperformer może używać AI intensywnie, szeroko i wyrafinowanie, ale tylko pod warunkiem, że każda warstwa wygenerowanego materiału zostanie przepuszczona przez ludzką dyscyplinę prawdy sytuacyjnej, przez etykę odmowy, przez sprawdzian materialny i przez pytanie o realne skutki w życiu. W tej perspektywie nie trzeba bronić mitu czystego autorstwa, bo byłby on dziś naiwny. Trzeba natomiast bronić czegoś ważniejszego: integralności odpowiedzialności. To właśnie ona stanowi ostateczną granicę, której system generatywny nie może przekroczyć. Nie może podpisać działania własnym ryzykiem, nie może ponieść skutków błędu, nie może odpowiedzieć za to, że czyjeś ciało zostało poruszone zbyt gwałtownie, że czyjaś pamięć została źle dotknięta, że czyjaś granica została naruszona, że czyjaś przemiana została pozornie zainicjowana, ale nie domknięta. Wszystko to

pozostaje po stronie człowieka. I właśnie dlatego w psychoperformansie epoki AI najwyższą cnotą nie będzie ani produktywność, ani oryginalność, ani techniczna biegłość, lecz odpowiedzialna selekcja połączona z gotowością do pełnego podpisania tego, co zostaje dopuszczone do działania. Tylko wtedy technologia nie rozpuszcza etosu metody, lecz go zaostrza.

Bibliografia

1. Bandura, Albert. Self-Efficacy: The Exercise of Control. New York: W. H. Freeman, 1997.
2. Beck, Aaron T. Cognitive Therapy and the Emotional Disorders. New York: International Universities Press, 1976.
3. Bowlby, John. Attachment and Loss. Vol. 1: Attachment. New York: Basic Books, 1969.
4. Deci, Edward L., and Richard M. Ryan. Intrinsic Motivation and Self-Determination in Human Behavior. New York: Plenum Press, 1985.
5. Duhigg, Charles. The Power of Habit: Why We Do What We Do in Life and Business. New York: Random House, 2012.
6. Ekman, Paul. Emotions Revealed: Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life. New York: Times Books, 2003.
7. Frankl, Viktor E. Man's Search for Meaning. Boston: Beacon Press, 2006.
8. Goleman, Daniel. Emotional Intelligence. New York: Bantam Books, 1995.
9. Gross, James J., red. Handbook of Emotion Regulation. New York: Guilford Press, 2007.
10. Kahneman, Daniel. Thinking, Fast and Slow. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2011.
11. Lazarus, Richard S. Emotion and Adaptation. New York: Oxford University Press, 1991.
12. LeDoux, Joseph. The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life. New York: Simon & Schuster, 1996.
13. Mischel, Walter. The Marshmallow Test: Mastering Self-Control. New York: Little, Brown and Company, 2014.
14. Rogers, Carl R. On Becoming a Person: A Therapist's View of Psychotherapy. Boston: Houghton Mifflin, 1961.
15. Schore, Allan N. Affect Regulation and the Origin of the Self: The Neurobiology of Emotional Development. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1994.
16. Seligman, Martin E. P. Learned Optimism. New York: Knopf, 1991.
17. Seligman, Martin E. P. Flourish: A Visionary New Understanding of Happiness and Well-being. New York: Free Press, 2011.
18. Stern, Daniel N. The Interpersonal World of the Infant. New York: Basic Books, 1985.
19. van der Kolk, Bessel. The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma. New York: Viking, 2014.
20. Winnicott, D. W. Playing and Reality. London: Tavistock, 1971.
21. Yalom, Irvin D. Existential Psychotherapy. New York: Basic Books, 1980.

22. American Psychiatric Association. Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders. 5th ed., text rev. Washington, DC: American Psychiatric Association Publishing, 2022.
23. Courtois, Christine A., and Julian D. Ford, red. Treating Complex Traumatic Stress Disorders in Adults: Scientific Foundations and Therapeutic Models. New York: Guilford Press, 2009.
24. Herman, Judith Lewis. Trauma and Recovery. New York: Basic Books, 1992.
25. Levine, Peter A. Waking the Tiger: Healing Trauma. Berkeley, CA: North Atlantic Books, 1997.
26. Ogden, Pat, Kekuni Minton, and Clare Pain. Trauma and the Body: A Sensorimotor Approach to Psychotherapy. New York: W. W. Norton & Company, 2006.
27. Porges, Stephen W. The Polyvagal Theory: Neurophysiological Foundations of Emotions, Attachment, Communication, and Self-Regulation. New York: W. W. Norton & Company, 2011.
28. Siegel, Daniel J. The Developing Mind: How Relationships and the Brain Interact to Shape Who We Are. 2nd ed. New York: Guilford Press, 2012.
29. Fisher, Janina. Healing the Fragmented Selves of Trauma Survivors: Overcoming Internal Self-Alienation. New York: Routledge, 2017.
30. Shapiro, Francine. Eye Movement Desensitization and Reprocessing (EMDR): Basic Principles, Protocols, and Procedures. 3rd ed. New York: Guilford Press, 2018.
31. Barsalou, Lawrence W. “Grounded Cognition.” Annual Review of Psychology 59 (2008): 617–645.
32. Clark, Andy. Surfing Uncertainty: Prediction, Action, and the Embodied Mind. Oxford: Oxford University Press, 2016.
33. Clark, Andy, and David J. Chalmers. “The Extended Mind.” Analysis 58, nr 1 (1998): 7–19.
34. Damasio, Antonio R. Descartes’ Error: Emotion, Reason, and the Human Brain. New York: G. P. Putnam’s Sons, 1994.
35. Friston, Karl. “The Free-Energy Principle: A Unified Brain Theory?” Nature Reviews Neuroscience 11, nr 2 (2010): 127–138.
36. Gallese, Vittorio, and George Lakoff. “The Brain’s Concepts: The Role of the Sensory-Motor System in Conceptual Knowledge.” Cognitive Neuropsychology 22, nr 3–4 (2005): 455–479.
37. Gibson, James J. The Ecological Approach to Visual Perception. Boston: Houghton Mifflin, 1979.
38. Goldstein, E. Bruce. Cognitive Psychology: Connecting Mind, Research, and Everyday Experience. 5th ed. Boston: Cengage, 2019.
39. Kahneman, Daniel, Paul Slovic, and Amos Tversky, red. Judgment under Uncertainty: Heuristics and Biases. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
40. Lakoff, George, and Mark Johnson. Metaphors We Live By. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
41. Noë, Alva. Action in Perception. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.
42. Norman, Donald A. The Design of Everyday Things. Revised and expanded edition. New York: Basic Books, 2013.
43. Ramachandran, V. S. The Tell-Tale Brain: A Neuroscientist’s Quest for What Makes Us Human. New York: W. W. Norton & Company, 2011.

44. Varela, Francisco J., Evan Thompson, and Eleanor Rosch. The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.
45. Wilson, Margaret. “Six Views of Embodied Cognition.” Psychonomic Bulletin & Review 9, nr 4 (2002): 625–636.
46. Berntson, Gary G., John T. Cacioppo, and Karen S. Quigley. “Autonomic Determinism: The Modes of Autonomic Control, the Doctrine of Autonomic Space, and the Laws of Autonomic Constraint.” Psychological Review 98, nr 4 (1991): 459–487.
47. Craig, A. D. “How Do You Feel? Interoception: The Sense of the Physiological Condition of the Body.” Nature Reviews Neuroscience 3, nr 8 (2002): 655–666.
48. Craig, A. D. “How Do You Feel—Now? The Anterior Insula and Human Awareness.” Nature Reviews Neuroscience 10, nr 1 (2009): 59–70.
49. Damasio, Antonio R. The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness. New York: Harcourt Brace, 1999.
50. Garfinkel, Sarah N., Hugo D. Critchley, and Anil K. Seth. “Interoception, Emotion and Brain: New Insights Link Internal Physiology to Social Behaviour.” Social Cognitive and Affective Neuroscience 10, nr 4 (2015): 479–484.
51. McEwen, Bruce S. “Protective and Damaging Effects of Stress Mediators.” New England Journal of Medicine 338, nr 3 (1998): 171–179.
52. McEwen, Bruce S., and Eliot Stellar. “Stress and the Individual: Mechanisms Leading to Disease.” Archives of Internal Medicine 153, nr 18 (1993): 2093–2101.
53. Porges, Stephen W. The Polyvagal Theory: Neurophysiological Foundations of Emotions, Attachment, Communication, and Self-Regulation. New York: W. W. Norton & Company, 2011.
54. Sapolsky, Robert M. Why Zebras Don’t Get Ulcers. 3rd ed. New York: Henry Holt and Company, 2004.
55. Seth, Anil. Being You: A New Science of Consciousness. New York: Dutton, 2021.
56. Sterling, Peter, and Joseph Eyer. “Allostasis: A New Paradigm to Explain Arousal Pathology.” In Handbook of Life Stress, Cognition and Health, red. Shirley Fisher and James Reason, 629–649. New York: John Wiley & Sons, 1988.
57. Thayer, Julian F., and Richard D. Lane. “A Model of Neurovisceral Integration in Emotion Regulation and Dysregulation.” Journal of Affective Disorders 61, nr 3 (2000): 201–216.
58. Van Cauter, Eve, Karine Spiegel, Enrica Tasali, and Rachel Leproult. “Metabolic Consequences of Sleep and Sleep Loss.” Sleep Medicine 9, suppl. 1 (2008): S23–S28.
59. Walker, Matthew P. Why We Sleep: Unlocking the Power of Sleep and Dreams. New York: Scribner, 2017.
60. Zaccaro, Andrea, Andrea Piarulli, Maria Laura Laurino, Danilo Garbella, Bruno Menicucci, Luciano Neri, and Angelo Gemignani. “How Breath-Control Can Change Your Life: A Systematic Review on Psycho-Physiological Correlates of Slow Breathing.” Frontiers in Human Neuroscience 12 (2018): 353.
61. Benson, Herbert, and Miriam Z. Klipper. The Relaxation Response. New York: William Morrow and Company, 1975.
62. Pert, Candace B. Molecules of Emotion: The Science Behind Mind-Body Medicine. New York: Scribner, 1997.
63. Ratey, John J., with Eric Hagerman. Spark: The Revolutionary New Science of Exercise and the Brain. New York: Little, Brown and Company, 2008.
64. Selye, Hans. The Stress of Life. New York: McGraw-Hill, 1956.
65. Cannon, Walter B. The Wisdom of the Body. New York: W. W. Norton & Company, 1932.
66. Ader, Robert, red. Psychoneuroimmunology. 4th ed. Amsterdam: Elsevier Academic Press, 2007.

67. McEwen, Bruce S. The End of Stress as We Know It. Washington, DC: Joseph Henry Press, 2002.
68. Sapolsky, Robert M. Behave: The Biology of Humans at Our Best and Worst. New York: Penguin Press, 2017.
69. Siegel, Daniel J. Mindsight: The New Science of Personal Transformation. New York: Bantam Books, 2010.
70. Davidson, Richard J., and Sharon Begley. The Emotional Life of Your Brain. New York: Hudson Street Press, 2012.
71. Goleman, Daniel, and Richard J. Davidson. Altered Traits: Science Reveals How Meditation Changes Your Mind, Brain, and Body. New York: Avery, 2017.
72. Kabat-Zinn, Jon. Full Catastrophe Living: Using the Wisdom of Your Body and Mind to Face Stress, Pain, and Illness. Rev. ed. New York: Bantam Dell, 2013.
73. Creswell, J. David. "Mindfulness Interventions." Annual Review of Psychology 68 (2017): 491–516.
74. Tang, Yi-Yuan, Britta K. Hölzel, and Michael I. Posner. "The Neuroscience of Mindfulness Meditation." Nature Reviews Neuroscience 16, nr 4 (2015): 213–225.
75. Davidson, Richard J., Jon Kabat-Zinn, Jessica Schumacher, Melissa Rosenkranz, Daniel Muller, Saki F. Santorelli, Ferris Urbanowski, Anne Harrington, Katherine Bonus, and John F. Sheridan. "Alterations in Brain and Immune Function Produced by Mindfulness Meditation." Psychosomatic Medicine 65, nr 4 (2003): 564–570.
76. Arnheim, Rudolf. Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. Expanded and rev. ed. Berkeley: University of California Press, 1974.
77. Gibson, James J. The Ecological Approach to Visual Perception. Boston: Houghton Mifflin, 1979.
78. Goldstein, E. Bruce. Sensation and Perception. 10th ed. Boston: Cengage, 2017.
79. Gregory, Richard L. Eye and Brain: The Psychology of Seeing. 5th ed. Princeton: Princeton University Press, 1998.
80. Hubel, David H. Eye, Brain, and Vision. New York: Scientific American Library, 1988.
81. Livingstone, Margaret. Vision and Art: The Biology of Seeing. New York: Harry N. Abrams, 2002.
82. Marr, David. Vision: A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Information. San Francisco: W. H. Freeman, 1982.
83. Palmer, Stephen E. Vision Science: Photons to Phenomenology. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.
84. Rock, Irvin. The Logic of Perception. Cambridge, MA: MIT Press, 1983.
85. Solso, Robert L. Cognition and the Visual Arts. Cambridge, MA: MIT Press, 1994.
86. Albers, Josef. Interaction of Color. Rev. and expanded ed. New Haven: Yale University Press, 2006.
87. Gage, John. Color and Meaning: Art, Science, and Symbolism. Berkeley: University of California Press, 1999.
88. Itten, Johannes. The Art of Color: The Subjective Experience and Objective Rationale of Color. New York: Wiley, 1973.
89. Kandinsky, Wassily. Concerning the Spiritual in Art. New York: Dover Publications, 1977.
90. Merleau-Ponty, Maurice. Eye and Mind. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964.
91. Arnkil, Harald. Colour in Graphic Design. Helsinki: Aalto ARTS Books, 2011.
92. Batchelor, David. Chromophobia. London: Reaktion Books, 2000.
93. Berliner, Paul F. Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

94. Calvo-Merino, Beatriz, Daniel E. Glaser, Jessica Grèzes, Richard E. Passingham, and Patrick Haggard. “Action Observation and Acquired Motor Skills: An FMRI Study with Expert Dancers.” Cerebral Cortex 15, nr 8 (2005): 1243–1249.
95. Cross, Emily S., and Scott T. Grafton. “The Human Brain Is Built for Dance.” Annals of the New York Academy of Sciences 1337, nr 1 (2015): 96–104.
96. Foster, Susan Leigh. Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance. London: Routledge, 2011.
97. Gallese, Vittorio. “Embodied Simulation: From Neurons to Phenomenal Experience.” Phenomenology and the Cognitive Sciences 4, nr 1 (2005): 23–48.
98. Godøy, Rolf Inge, and Marc Leman, red. Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning. New York: Routledge, 2010.
99. Hatten, Robert S. Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
100. Hogan, Patrick Colm. Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories. Lincoln: University of Nebraska Press, 2011.
101. Juslin, Patrik N., and John A. Sloboda, red. Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications. Oxford: Oxford University Press, 2010.
102. Langer, Susanne K. Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key. New York: Charles Scribner’s Sons, 1953.
103. Malloch, Stephen, and Colwyn Trevarthen, red. Communicative Musicality: Exploring the Basis of Human Companionship. Oxford: Oxford University Press, 2009.
104. Massumi, Brian. Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation. Durham: Duke University Press, 2002.
105. Sheets-Johnstone, Maxine. The Primacy of Movement. Expanded 2nd ed. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2011.
106. Berthoz, Alain. The Brain’s Sense of Movement. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000.
107. Casey, Edward S. The Fate of Place: A Philosophical History. Berkeley: University of California Press, 1997.
108. Classen, Constance. The Deepest Sense: A Cultural History of Touch. Urbana: University of Illinois Press, 2012.
109. Classen, Constance, David Howes, and Anthony Synnott. Aroma: The Cultural History of Smell. London: Routledge, 1994.
110. Gibson, James J. “The Theory of Affordances.” In Perceiving, Acting, and Knowing: Toward an Ecological Psychology, edited by Robert Shaw and John Bransford, 67–82. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1977.
111. Hall, Edward T. The Hidden Dimension. New York: Doubleday, 1966.
112. Hansen, Mark B. N. Bodies in Code: Interfaces with Digital Media. New York: Routledge, 2006.
113. Hayles, N. Katherine. How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
114. Ingold, Tim. Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture. London: Routledge, 2013.
115. Latour, Bruno. Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory. Oxford: Oxford University Press, 2005.
116. Malafouris, Lambros. How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement. Cambridge, MA: MIT Press, 2013.
117. Miller, Daniel, red. Materiality. Durham: Duke University Press, 2005.

118. Pallasmaa, Juhani. The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses. 3rd ed. Chichester: Wiley, 2012.
119. Pink, Sarah. Doing Sensory Ethnography. 2nd ed. London: Sage, 2015.
120. Tuan, Yi-Fu. Space and Place: The Perspective of Experience. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977.
121. Abram, David. The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World. New York: Vintage Books, 1997.
122. Bennett, Jane. Vibrant Matter: A Political Ecology of Things. Durham: Duke University Press, 2010.
123. Bohm, David. Wholeness and the Implicate Order. London: Routledge, 1980.
124. Capra, Fritjof. The Web of Life: A New Scientific Understanding of Living Systems. New York: Anchor Books, 1996.
125. Ingold, Tim. Lines: A Brief History. London: Routledge, 2007.
126. Kirmayer, Laurence J. "The Cultural Diversity of Healing: Meaning, Metaphor and Mechanism." British Medical Bulletin 69, nr 1 (2004): 33–48.
127. Lakoff, George, and Mark Johnson. Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought. New York: Basic Books, 1999.
128. Leder, Drew. The Absent Body. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
129. Merleau-Ponty, Maurice. Phenomenology of Perception. London: Routledge & Kegan Paul, 1962.
130. Nancy, Jean-Luc. Corpus. New York: Fordham University Press, 2008.
131. Noë, Alva. Out of Our Heads: Why You Are Not Your Brain, and Other Lessons from the Biology of Consciousness. New York: Hill and Wang, 2009.
132. Sheets-Johnstone, Maxine. The Corporeal Turn: An Interdisciplinary Reader. Exeter: Imprint Academic, 2009.
133. Thompson, Evan. Mind in Life: Biology, Phenomenology, and the Sciences of Mind. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007.
134. Varela, Francisco J. Ethical Know-How: Action, Wisdom, and Cognition. Stanford: Stanford University Press, 1999.
135. Wilson, Frank R. The Hand: How Its Use Shapes the Brain, Language, and Human Culture. New York: Vintage Books, 1999.
136. American Educational Research Association, American Psychological Association, and National Council on Measurement in Education. Standards for Educational and Psychological Testing. Washington, DC: American Educational Research Association, 2014.
137.
138. American Psychological Association. Publication Manual of the American Psychological Association. 7th ed. Washington, DC: American Psychological Association, 2020.
139.
140. Angrosino, Michael. Doing Ethnographic and Observational Research. London: Sage, 2007.
141.
142. Banks, Marcus, and David Zeitlyn. Visual Methods in Social Research. London: Sage, 2015.
143.
144. Barbour, Rosaline. Introducing Qualitative Research: A Student's Guide. 2nd ed. London: Sage, 2014.
145.
146. Beck, Ulrich. Risk Society: Towards a New Modernity. London: Sage, 1992.

147.
148. Bloor, Michael, and Fiona Wood. Keywords in Qualitative Methods: A Vocabulary of Research Concepts. London: Sage, 2006.
149.
150. Bryman, Alan. Social Research Methods. 5th ed. Oxford: Oxford University Press, 2016.
151.
152. Charmaz, Kathy. Constructing Grounded Theory. 2nd ed. London: Sage, 2014.
153.
154. Cohen, Louis, Lawrence Manion, and Keith Morrison. Research Methods in Education. 8th ed. London: Routledge, 2018.
155.
156. Creswell, John W., and J. David Creswell. Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches. 5th ed. Thousand Oaks, CA: Sage, 2018.
157.
158. Denzin, Norman K., and Yvonna S. Lincoln, red. The Sage Handbook of Qualitative Research. 5th ed. Thousand Oaks, CA: Sage, 2018.
159.
160. Flick, Uwe. An Introduction to Qualitative Research. 6th ed. London: Sage, 2018.
161.
162. Flyvbjerg, Bent. Making Social Science Matter: Why Social Inquiry Fails and How It Can Succeed Again. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
163.
164. Given, Lisa M., red. The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods. Thousand Oaks, CA: Sage, 2008.
165. Gobo, Giampietro. Doing Ethnography. London: Sage, 2008.
166.
167. Goodman, Leo A. “Snowball Sampling.” The Annals of Mathematical Statistics 32, nr 1 (1961): 148–170.
168.
169. Hammersley, Martyn, and Paul Atkinson. Ethnography: Principles in Practice. 4th ed. London: Routledge, 2019.
170.
171. Hesse-Biber, Sharlene Nagy, and Patricia Leavy. The Practice of Qualitative Research. 3rd ed. Thousand Oaks, CA: Sage, 2011.
172.
173. Holloway, Immy, and Stephanie Wheeler. Qualitative Research in Nursing and Healthcare. 3rd ed. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.
174.
175. Kvale, Steinar, and Svend Brinkmann. Interviews: Learning the Craft of Qualitative Research Interviewing. 3rd ed. Thousand Oaks, CA: Sage, 2015.
176.
177. Lincoln, Yvonna S., and Egon G. Guba. Naturalistic Inquiry. Beverly Hills, CA: Sage, 1985.
178.
179. Maxwell, Joseph A. Qualitative Research Design: An Interactive Approach. 3rd ed. Thousand Oaks, CA: Sage, 2013.
180.

181. Miles, Matthew B., A. Michael Huberman, and Johnny Saldaña. Qualitative Data Analysis: A Methods Sourcebook. 4th ed. Thousand Oaks, CA: Sage, 2020.
182.
183. Patton, Michael Quinn. Qualitative Research and Evaluation Methods. 4th ed. Thousand Oaks, CA: Sage, 2015.
184.
185. Pink, Sarah. Doing Sensory Ethnography. 2nd ed. London: Sage, 2015.
186.
187. Saldaña, Johnny. The Coding Manual for Qualitative Researchers. 4th ed. London: Sage, 2021.
188.
189. Silverman, David. Interpreting Qualitative Data. 6th ed. London: Sage, 2020.
190.
191. Stake, Robert E. The Art of Case Study Research. Thousand Oaks, CA: Sage, 1995.
192.
193. Yin, Robert K. Case Study Research and Applications: Design and Methods. 6th ed. Thousand Oaks, CA: Sage, 2018.
194. Adams, Tony E., Stacy Linn Holman Jones, and Carolyn Ellis. Autoethnography: Understanding Qualitative Research. New York: Oxford University Press, 2015.
195.
196. Anderson, Leon. “Analytic Autoethnography.” Journal of Contemporary Ethnography 35, nr 4 (2006): 373–395.
197.
198. Bochner, Arthur P., and Carolyn Ellis. Evocative Autoethnography: Writing Lives and Telling Stories. New York: Routledge, 2016.
199.
200. Chang, Heewon. Autoethnography as Method. Walnut Creek, CA: Left Coast Press, 2008.
201.
202. Denzin, Norman K. Interpretive Autoethnography. 2nd ed. Thousand Oaks, CA: Sage, 2014.
203.
204. Ellis, Carolyn. The Ethnographic I: A Methodological Novel about Autoethnography. Walnut Creek, CA: AltaMira Press, 2004.
205.
206. Ellis, Carolyn, Tony E. Adams, and Arthur P. Bochner. “Autoethnography: An Overview.” Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research 12, nr 1 (2011): Art. 10.
207.
208. Holman Jones, Stacy Linn, Tony E. Adams, and Carolyn Ellis, red. Handbook of Autoethnography. New York: Routledge, 2013.
209.
210. Muncey, Tessa. Creating Autoethnographies. London: Sage, 2010.
211.
212. Reed-Danahay, Deborah, red. Auto/Ethnography: Rewriting the Self and the Social. Oxford: Berg, 1997.
213.

214. Richardson, Laurel. “Writing: A Method of Inquiry.” In Handbook of Qualitative Research, 2nd ed., red. Norman K. Denzin and Yvonna S. Lincoln, 923–948. Thousand Oaks, CA: Sage, 2000.
215.
216. Richardson, Laurel, and Elizabeth Adams St. Pierre. “Writing: A Method of Inquiry.” In The Sage Handbook of Qualitative Research, 4th ed., red. Norman K. Denzin and Yvonna S. Lincoln, 959–978. Thousand Oaks, CA: Sage, 2011.
217.
218. Spry, Tami. “Performing Autoethnography: An Embodied Methodological Praxis.” Qualitative Inquiry 7, nr 6 (2001): 706–732.
219.
220. Wall, Sarah. “An Autoethnography on Learning about Autoethnography.” International Journal of Qualitative Methods 5, nr 2 (2006): 146–160.
221.
222. Wacquant, Loïc. Body & Soul: Notebooks of an Apprentice Boxer. New York: Oxford University Press, 2004.
223. Reason, Peter, and Hilary Bradbury, red. The Sage Handbook of Action Research: Participative Inquiry and Practice. 2nd ed. London: Sage, 2008.
224.
225. Kemmis, Stephen, Robin McTaggart, and Rhonda Nixon. The Action Research Planner: Doing Critical Participatory Action Research. Singapore: Springer, 2014.
226.
227. McNiff, Jean. Action Research: All You Need to Know. London: Sage, 2013.
228.
229. Coghlan, David, and Teresa Brannick. Doing Action Research in Your Own Organization. 4th ed. London: Sage, 2014.
230.
231. Baum, Fran, Colin MacDougall, and Danielle Smith. “Participatory Action Research.” Journal of Epidemiology and Community Health 60, nr 10 (2006): 854–857.
232.
233. Kindon, Sara, Rachel Pain, and Mike Kesby, red. Participatory Action Research Approaches and Methods: Connecting People, Participation and Place. London: Routledge, 2007.
234.
235. Leavy, Patricia. Research Design. 2nd ed. New York: Guilford Press, 2022.
236.
237. Leavy, Patricia. Method Meets Art: Arts-Based Research Practice. 3rd ed. New York: Guilford Press, 2021.
238.
239. Leavy, Patricia, red. Handbook of Arts-Based Research. 2nd ed. New York: Guilford Press, 2025.
240.
241. Barone, Tom, and Elliot W. Eisner. Arts Based Research. Los Angeles: Sage, 2012.
242.
243. Cahnmann-Taylor, Melisa, and Richard Siegesmund, red. Arts-Based Research in Education: Foundations for Practice. 3rd ed. London: Routledge, 2026.
244.

245. Sullivan, Graeme. Art Practice as Research: Inquiry in Visual Arts. 2nd ed. Thousand Oaks, CA: Sage, 2010.
246.
247. Haseman, Brad. “A Manifesto for Performative Research.” Media International Australia Incorporating Culture and Policy 118, nr 1 (2006): 98–106.
248.
249. Nelson, Robin. Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
250.
251. Barrett, Estelle, and Barbara Bolt, red. Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry. London: I.B. Tauris, 2007.
252. American Anthropological Association. Principles of Professional Responsibility. Arlington, VA: American Anthropological Association, 2012.
253.
254. American Sociological Association. Code of Ethics and Policies and Procedures of the ASA Committee on Professional Ethics. Washington, DC: American Sociological Association, 2018.
255.
256. Beauchamp, Tom L., and James F. Childress. Principles of Biomedical Ethics. 8th ed. New York: Oxford University Press, 2019.
257.
258. British Educational Research Association. Ethical Guidelines for Educational Research. 4th ed. London: British Educational Research Association, 2018.
259.
260. British Psychological Society. Code of Human Research Ethics. 2nd ed. Leicester: British Psychological Society, 2014.
261.
262. Council for International Organizations of Medical Sciences. International Ethical Guidelines for Health-Related Research Involving Humans. 4th ed. Geneva: Council for International Organizations of Medical Sciences, 2016.
263.
264. Emanuel, Ezekiel J., David Wendler, and Christine Grady. “What Makes Clinical Research Ethical?” JAMA 283, nr 20 (2000): 2701–2711.
265.
266. Israel, Mark, and Iain Hay. Research Ethics for Social Scientists. 2nd ed. London: Sage, 2011.
267.
268. National Commission for the Protection of Human Subjects of Biomedical and Behavioral Research. The Belmont Report: Ethical Principles and Guidelines for the Protection of Human Subjects of Research. Washington, DC: U.S. Government Printing Office, 1979.
269.
270. Orb, Angelica, Laurel Eisenhauer, and Dianne Wynaden. “Ethics in Qualitative Research.” Journal of Nursing Scholarship 33, nr 1 (2001): 93–96.
271.
272. Resnik, David B. The Ethics of Research with Human Subjects: Protecting People, Advancing Science, Promoting Trust. Cham: Springer, 2018.
273.

274. Sieber, Joan E., and Barbara Stanley. “Ethical and Professional Dimensions of Socially Sensitive Research.” American Psychologist 43, nr 1 (1988): 49–55.
275.
276. Tolich, Martin. “Internal Confidentiality: When Confidentiality Assurances Fail Relational Informants.” Qualitative Sociology 27, nr 1 (2004): 101–106.
277.
278. Tracy, Sarah J. “Qualitative Quality: Eight ‘Big-Tent’ Criteria for Excellent Qualitative Research.” Qualitative Inquiry 16, nr 10 (2010): 837–851.
279.
280. World Medical Association. World Medical Association Declaration of Helsinki: Ethical Principles for Medical Research Involving Human Subjects. Ferney-Voltaire: World Medical Association, 2013.

Spis treści

CZĘŚĆ VI — PERSPEKTYWY SPECJALISTYCZNE I UMOCOWANIE NAUKOWO-KULTUROWE 1
26. Perspektywa psychologiczna 3
26.1. Regulacja pobudzenia i samoregulacja w działaniu 6
26.2. Style przywiązania, wstyd i praca z granicą 11
26.3. Perfekcjonizm, kontrola i lęk antycypacyjny w projektowaniu interwencji 18
26.4. Narracje osobiste i rekontekstualizacja znaczeń (odczarowywanie) 25
26.5. Metapoznanie i metauwaga: profilaktyka nocebo w komunikacji 30
26.6. Autoafirmacja, nadzieja, sprawczość: różnice i punkty krytyczne 37
26.7. Modele etapów przemiany psychicznej: od kryzysu do reorganizacji 43
26.8. Liminalność, dezintegracja pozytywna, próg i reintegracja 61
26.9. Stabilizacja zmiany, inkorporacja, nawroty i długie trwanie transformacji 70
Perspektywa psychiatryczna 80
27.1. Zasady „trauma-informed” w psychoperformansie 84
27.2. Wyzwalacze, uziemienie, okna tolerancji 91
27.3. Współpraca interdyscyplinarna i wskazania do odroczenia działań 98
27.4. Bezpieczeństwo farmakologiczne: język ostrożności w pracy z uczestnikiem 107
Perspektywa kognitywna 113
28.1. Mózg predykcyjny: błędy przewidywania i aktualizacja modeli 119
28.2. Uwaga eksploracyjna, „dawki nowości” i krzywa obciążenia poznawczego 131

28.3. Metafory konceptualne i mapowanie sensu w akcie 139
28.4. Uczenie epizodyczne vs. proceduralne w praktyce psychoperformansu 148
Perspektywa neurologiczna i neuroestetyczna 153
29.1. Uwaga, saccady, scena/obiekt; kinestezja i interocepcja 155
29.2. Entrainment i synchronizacja rytmów (oddech, puls, grupa) 162
29.3. „Przyjemna złożoność” i progi nasycenia bodźcami. 169
29.4. Neuroestetyka działania: przyciąganie/odpychanie uwagi i progi saturacji 177
29.5. Neuroplastyczność, uczenie asocjacyjne i rekonsolidacja pamięci w psychoperformansie .. 184
29.6. Sieci mózgowe działania: saliencja, interocepcja, funkcje wykonawcze i regulacja afektu ... 195
29.7. Synchronia neuronalna i interpersonalna: rytm, wspólna uwaga, świadek i ko-regulacja 207
29.8. Neurochemia znaczenia i nagrody: dopamina, opioidy endogenne, oksytocyna, noradrenalina i serotonina 219
Perspektywa biologiczna i fizjologiczna 231
30.1. Układy płynów, endokrynny i nerwowy w praktykach ucieleśnionych 234
30.2. Rytmy dobowe i sezonowe jako czynniki planowania 242
30.3. Reakcje stresowe a architektura „planu sytuacyjnego” 249
30.4. Adaptacje sensoryczne: światło, akustyka, zmęczenie percepcyjne 257
30.5. Psychoneuroimmunologia psychoperformansu: zapalenie małego stopnia, cytokiny i odporność 262
30.6. Mechanizmy komórkowe: mitochondria, stres oksydacyjny, neurotrofiny i plastyczność tkankowa 272
30.7. Ekspresja genów i epigenetyka: metylacja DNA, histony, NF-κB i granice wnioskowania 285
30.8. Telomery, starzenie biologiczne i granice interpretacji długowieczności w psychoperformansie 295
30.9. Biomarkery, pomiar i metodologia: co wolno mierzyć, jak interpretować i gdzie kończy się uczciwa inferencja biologiczna. 306
30.10. Granice biologizacji psychoperformansu: model integracyjny, protokół ostrożności i zakaz nadużyć 315
Perspektywa fizyczna i materiałowa 326
31.1. Czasoprzestrzeń działania: gęstości, opór, tarcie, temperatura 329
31.2. Materiał jako współautor: pamięć materii i ślady aktu 340
31.3. Ergonomia sceny, BHP i bezpieczeństwo dotykowe 350
31.4. Obiekt i przedmiot: ciężar, faktura, termika, bezpieczeństwo manipulacji 357
31.5. Fizyka i materiałowość organizmu: drgania, rezonans, przewodzenie, tarcie, nacisk i granice analogii fizycznych 367
31.6. Mechanika przestrzeni i materiałów w planie sytuacyjnym 377
31.7. Ślad, zużycie, entropia i trwałość aktu: materia jako pamięć działania 381

Perspektywa somatyczna 388
32.1. Mapy ciała jako plansze fenomenologiczne 390
32.2. Ideokineza i obrazy kierujące ruchem 400
32.3. Body–Mind Centering®: systemy ciała jako języki uwagi 407
32.4. Feldenkrais, Alexander, Eutonia – reedukacja posturalna i czucie ciężaru 414
32.5. Mapy neurobiologiczne i kliniczne całej sylwetki 421
32.6. Mapy psychoterapeutyczne i somatyczne całej sylwetki 428
32.7. Mapy medyczno-energetyczne całej sylwetki 437
32.8. Mapy religijno-symboliczne całej sylwetki 447
32.9. Mapa psychofizyczno-duchowa jako narzędzie planu sytuacyjnego 459
Perspektywa energetyczna (ujęcie krytyczno-opisowe) 474
33.1. Ramy pracy z wyobrażeniami energii i granice stosowalności 476
33.2. Czakry, Ajna, muzyka/kolor jako języki ogniskowania uwagi 486
33.3. Praktyki współczesne (Reiki, Johrei, polarity, praniczne) a etyka ostrożności 494
33.4. Minimalne zasady bezpieczeństwa i protokół odsyłania do specjalistów 506
Perspektywa duchowa i rytualna 514
34.1. Rytuał przejścia: próg–liminalność–communitas 519
34.2. Modlitwa, błogosławienie dłoni, liturgia ciszy (języki intencji) 529
34.3. Synchroniczność i przypadek znaczący – granice interpretacji 541
34.4. Odczarowywanie: praca z przesądem i tabu jako surowcem symbolicznym 549
34.5. Chrześcijaństwo jako infrastruktura progu w psychoperformansie: sakramentalność, Wcielenie, eklezjologia i pneumatologia 561
34.6. Islam: salat, dhikr i dyscyplina intencji jako infrastruktura planu sytuacyjnego 587
34.7. Judaizm: halacha, szabat, liturgia słowa, hermeneutyka i praktyki pamięci jako architektura progu 596
34.8. Hinduizm: dharma, rytuał domowy, mantra, dźwięk, ofiara i wielość szkół jako problem translacji do planu sytuacyjnego 604
34.9. Buddyzm: cztery szlachetne prawdy, praktyki uważności, monastycyzm i świeckie translacje, rytuał, mantra i ikonografia w perspektywie psychoperformansu 614
34.10. Tradycje Chin i Japonii: konfucjanizm, taoizm i shintō jako reżimy rytuału, porządku i oczyszczenia w perspektywie psychoperformansu 624
34.11. Religie Afryki i diaspory atlantyckiej: rytm, trans, ofiara, mediumiczność, muzyka i wspólnota jako performatywne infrastruktury oraz ryzyka translacji do planu sytuacyjnego psychoperformansu 634
34.12. Religie rdzennych Ameryk: ceremonie przejścia, krajobraz, pieśń i praca na progu, krytyka kategorii „szamanizmu” oraz etyka translacji do planu sytuacyjnego psychoperformansu 644

34.13. Nowoczesne ruchy religijne i ezoteryka Zachodu: teozofia, antropozofia, okultyzm ceremonialny, neopogaństwo, New Age, synkretyzmy i mechanizmy autorytetu w perspektywie planu sytuacyjnego psychoperformansu 653
34.14. Taoizm: dao, wu wei, rytuał, kosmologia, praktyki oddechowe, alchemia wewnętrzna, talizmany i etyka translacji do planu sytuacyjnego psychoperformansu 665
34.15. Syntetyczna metodologia translacji religii do psychoperformansu: typologia praktyk, warunki brzegowe bezpieczeństwa, zakaz imitacji, aparat odczarowania i protokół etyczny pracy na obiektach–kluczach i rytuałach 676
Perspektywa okultystyczna (analiza kulturowo-historyczna) 687
35.1. Gnoza, hermetyka i alchemia duchowa jako figury myślenia o przemianie 689
35.2. Zasady anty-mistyfikacji i etyka nie-zawłaszczania 699
35.3. Język znaków a język dowodów – ostrożności metodologiczne 705
35.4. Kabała — drzewo życia, gematria, status i ostrożności interpretacyjne 711
35.5. Numerologia — porządek metaforyczny i pułapki nadinterpretacji 719
35.6. Astrologia i astropsychologia — systemy i status poznawczy 727
35.7. Antropozofia i eurytmia — alfabet gestu i etyka praktyki 736
35.8. Kronika Akaszy, channeling i inne modele wglądu transpersonalnego 744
35.9. Reinkarnacja, poprzednie wcielenia i regresja: genealogie, techniki, kontrowersje 754
35.10. Systemy astralne, ciała subtelne, sen świadomy i projekcja astralna 763
35.11. Dywinacja i techniki mantyczne: tarot, I Ching, geomancja, scrying, wahadło 773
35.12. Chirurgia fantomowa / psychic surgery — genealogie, performatyka, krytyka 784
35.13. Magia operacyjna, sigile, talizmany i technologie znaku 792
Perspektywa medyczna i paramedyczna (bez diagnozowania w książce) 809
36.1. Ramy współpracy z medycyną konwencjonalną (rola adjuwantu) 811
36.2. Paramedykalia i praktyki komplementarne – kryteria oceny ryzyka 816
36.3. Bezpieczne komunikaty: język, który nie generuje nocebo 823
Perspektywa dietetyczna i nutraceutyczna (ujęcie opisowe) 829
37.1. Dieta przeciwzapalna, rytmy odżywcze i nawodnienie 830
37.2. Ziołolecznictwo europejskie i tradycje regionalne 836
37.3. Suplementacja a rola oczekiwań i kontekstu 842
Perspektywa edukacyjna i dydaktyczna 848
38.1. Programy i ścieżki uczenia – od mikroformatów do semestrów 849
38.2. TEACCH, UDL, AAC – standardy dostępności i komunikacji 856
38.3. TUS, scenki społeczne i scenariusze ról 869
Perspektywa społeczna i wspólnotowa 875
39.1. Rola świadka i kontraktu wspólnotowego 877
39.2. Gościnność, uznanie, legitymizacja zmiany 885

39.3. Etyka współobecności i podmiotowość uczestników ... 894
Perspektywa antropologiczna i kulturoznawcza ... 902
40.1. Transkulturowość i przekład praktyk ... 906
40.2. Lokalność znaczeń, etyka zapożyczeń, anty-zawłaszczenie ... 913
40.3. Etnografia działania i autoetnografia ... 920
Perspektywa socjologiczna ... 927
41.1. Rytuały codzienności i mikropolityki troski ... 929
41.2. Kapitał społeczny, afektywny i relacyjny ... 935
41.3. Formy życia wspólnego i mikro-instytucje ... 941
Perspektywa estetyczna i krytyczna ... 946
42.1. Od sztuki obiektu do sztuki procesu ... 948
42.2. Kryteria jakości: spójność, intensywność, adekwatność ... 957
42.3. Dokumentacja jako dzieło i trwanie ... 961
Perspektywa prawna i bioetyczna ... 969
43.1. Zgody, wizerunek, poufność, RODO ... 970
43.2. Odpowiedzialność organizatora i ubezpieczenia ... 975
43.3. Procedury incydentów i prawo do przerwania udziału ... 982
Perspektywa polityczna i obywatelska ... 987
44.1. Psychoperformans jako narzędzie oporu i mediacji ... 988
44.2. Etyka konfliktu i deeskalacja ... 1002
44.3. Działania w przestrzeni publicznej i porządki normatywne ... 1007
Perspektywa gospodarcza i zarządcza ... 1016
45.1. Modele finansowania i mecenat (granty, rezydencje, partnerstwa) ... 1018
45.2. Rachunek koszt–efekt i „rachunek wrażliwy” ... 1025
45.3. Produkcja, logistyka, łańcuch wartości i wycena pracy ... 1031
Perspektywa ekologiczna i infrastrukturalna ... 1044
46.1. Ślad materiałowy i energetyczny praktyk ... 1046
46.2. Mobilność, kompensaty, raport środowiskowy ... 1053
46.3. Zasada minimalnej ingerencji ... 1058
Perspektywa semiotyczna i retoryczna ... 1062
47.1. Ikona–indeks–symbol w zdarzeniu ... 1063
47.2. Trop, metonimia, synekdocha; retoryka ciszy ... 1071
47.3. Błędy semiozy i przeciążenia znaczeń ... 1076
Perspektywa fenomenologiczna i hermeneutyczna ... 1084
48.1. Doświadczenie pierwszoosobowe: opis, redukcja, walidacja intersubiektywna ... 1087
48.2. Koło hermeneutyczne i sens w ruchu ... 1095

48.3. Świadectwo a interpretacja ... 1102
Perspektywa disability studies i dostępności ... 1109
49.1. Projektowanie uniwersalne i reguły sensoryczne ... 1111
49.2. Bariery i ułatwienia: język, światło, akustyka, nawigacja ... 1118
49.3. Podmiotowość i współprojektowanie działań ... 1123
Perspektywa feministyczna, queer i dekolonialna ... 1128
50.1. Krytyka władzy formy i reprezentacji ... 1130
50.2. Gościnność i opieka jako zasoby polityczne ... 1136
50.3. Dekolonizacja praktyk rytualnych i ruchu ... 1142
Perspektywa geopoetyczna i miejska ... 1150
51.1. Psychogeografia, ścieżki i progi miasta ... 1152
51.2. In situ: interwencje, pielgrzymki, wędrówki ... 1158
51.3. Krajobrazy dźwiękowe i świetlne ... 1166
Perspektywa muzeologiczna, kuratorska i archiwalna ... 1174
52.1. Prezentacja procesu, ekspozycje i re-performans ... 1175
52.2. Polityki archiwów, opisy, metadane ... 1182
52.3. Licencje, prawa pokrewne, dostępy ... 1188
Perspektywa medioznawcza i studiów nad dźwiękiem ... 1194
53.1. Sound studies: słuchanie jako praktyka krytyczna ... 1196
53.2. Media taktyczne i transmisje synchroniczne ... 1202
53.3. Repozytoria, kanały, protokoły publikacji ... 1207
53.4. Sound healing, psychoakustyka i kultury słuchania ... 1213
53.5. Sonifikacja ciała, głosu i danych biologicznych ... 1222
Perspektywa HCI/UX i badań projektowych ... 1232
54.1. Interakcje człowiek–narzędzie–środowisko ... 1234
54.2. Projektowanie doświadczeń i bezpieczeństwo poznawcze ... 1240
54.3. Partycypacja i współtworzenie ... 1245
54.4. VR, AR i immersyjne scenografie psychoperformansu ... 1250
54.5. Interfejsy biofeedbackowe i responsywne środowiska działania ... 1259
54.6. Interfejsy mózg–komputer, neurofeedback i pętle adaptacyjne ... 1268
Perspektywa danych i AI ... 1278
55.1. Pomiar na żywo: puls, oddech, przewodnictwo skóry (zasady i granice) ... 1280
55.2. Sztuczna inteligencja jako asystent „planu sytuacyjnego” (personalizacja, ograniczenia) ... 1285
55.3. Etyka danych, prywatność i transparentność ... 1291
55.4. AI jako baza wiedzy i podpowiedzi ... 1296
55.5. Agenci AI, układy wieloagentowe i symulowani świadkowie planu sytuacyjnego ... 1306

55.6. Autorstwo rozproszone, odpowiedzialność i etyka systemów generatywnych 1316
Bibliografia 1326
Spis treści 1336